ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

1

МИСЪЛ • 1977

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1977

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

1

СЪДЪРЖАНИЕ

Профили

Кръстьо Куюмджиев — Феноменът Радичков 3

* * *

Атанас Свиленов — Константин Константинов 15
Михаил Василев — Поетите на четиридесетте години и съвременната поезия 32

100 години от рождението на Димитър Полянов

Христо Бояджиев — Предвестникът на идващата пролет 52

Методологически проблеми на литературната история

Тереса Домбек-Виргова — Литературно-историческият синтез 57

* * *

Лазар Коприналов — Бележки за феноменологическата естетика на Роман Ингарден 65
Енчо Мутафов — Принципи на художественото развитие и динамика на литературните жанрове 68
Розалия Ликова — Основни художествени насоки в българската поезия през 20-те години 110
Христина Балабанова — Кратките форми на лирическа проза и отношението поезия — проза в българската литература от 20-те години на XX в. 127

Въпроси на художествения превод

Тончо Жечев — Преводна литература и национална култура 139

Научни съобщения

Вихрен Чернокожев — Пенчо Славейков в непубликувани писма на Мара Белчева 146

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, Англия 151

* * *

Преглед

Георги Тахов — „Тодор Икономов“ от Тончо Жечев 159
Христо Стефанов — „Поети отблизо“ от Божидар Божилов 161
Георги Гетов — „Теория стиха“ от Виктор Жирмунски 163

Хроника

Из дейността на Института за литература през 1976 г. 167

СЪДЪРЖАНИЕ

Профили

Крыстьо Куюмджиев — Феномен Радичков 3
Атанас Свиленов — Константин Константинов 15
Михаил Василев — Болгарские поэты сороковых годов и современная поэзия 32

100 лет со дня рождения Димитра Полянова

Христо Бояджиев — Предтеча наступающей весны 52

Методологические проблемы литературной истории

Тереса Домбек-Виргова — Литературно-исторический синтез 57

* * *

Лазар Коприваров — Заметки о феноменологической эстетике Романа Ингардена 65
Енчо Мутафов — Принципы художественного развития и динамики литературных жанров 68
Розалия Ликова — Главные художественные направления в болгарской поэзии 20-ых годов 110
Христина Балабанова — Короткие формы лирической прозы и отношение поэзия — проза в болгарской литературе 20-ых годов двадцатого века 127

Вопросы художественного перевода

Тончо Жечев — Переводная литература и национальная культура 139

Научные сообщения

Вихрен Чернокожов — Пенчо Славейков в неопубликованных письмах Мары Белчевой 146

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, Англии 151

Обзор

Георгий Тахов — „Тодор Икономов“ Тончо Жечева 159
Христо Стефанов — „Поети отблизо“ Божидара Божилова 161
Георги Гетов — „Теория стиха“ Виктора Жирмунского 163

Хроника

Деятельность Института литературы за 1976 год 167

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

ФЕНОМЕНЪТ РАДИЧКОВ

Кръстьо Куюмджиев

През 1959 г. Йордан Радичков издава първия си сборник разкази „Сърцето бие за хората“. Вторият му сборник „Прости ръце“ излиза през 1962 г. Тия сборници веднага привличат вниманието на критиката, макар че тук още по нищо не личи необикновеният му талант. В тия разкази има хумор и лиризъм, гоголевски и йовковски мотиви, много познати неща, които критиката можеше да определи, да им даде наименование. Критиката е благосклонна към него. Но днес може вече да се види, че „Сърцето бие за хората“ е все още в кръга на един овехтял традиционализъм. Неговите соточински селяни са една тема, която не може да даде много — Постол, галошите на попа и т. н. са неща, които нашите класици са изчерпали до дъно. Изчерпали са в същност не темата, защото по-късно сам Радичков я обнови по блестящ начин, а това светоотношение и философия, тая гледна точка за живота. А Радичков независимо от туй, че спираше вниманието си на отделни моменти от съвременността, най-често оставаше в кръга на остарели виждания, в емоционалното робство на мощни образци, нещо, което му пречеше да се приближи по-непосредствено до живота, спъваше творческата му мисъл. И затова някои негови разкази от „Сърцето бие за хората“ приличаха на умни и талантливи упражнения по литература.

Втората му книга „Прости ръце“ показва една по-голяма свобода на движенията, по-непосредствено отношение към действителността. Той се движи с леката стъпка на човек, който се разхожда; спира за момент, когато пред очите му изникне някоя картина, за да ѝ се наслади. Той обича да скита с бележник в ръка; излиза сутрин в полето и пролетните ласки на вятъра и слънцето го радват. Повод за неговите разкази стават случайни срещи.

Интелектуално-асоциативната природа на неговите разкази, субективната им нагласа, техният лиризъм — понякога буен и импулсивен, понякога тих и сдържан — ги приближава често до лириката с нейната свежест на изживяването и непосредственост на чувствата. Има един разказ „На залез“ — четири деца стоят край огън, по шосето минава колона военни автомобили и една жена дълго гледа след нея. Само толкова. Настроение, леки, нежни тонове, акварел, тънък, меланхоличен воал, едва уловими впечатления. Тук нещо е само загатнато, недоизказано, оставено на въображението на читателя. Също както в поезията. Невидимите деликатни нишки, които свързват поета с природата и хората, с помощта на които той общува със света, читателят трябва сам да разнищва.

Радичков не обича да описва. Често случката за него е само повод, жизнен подтик, реактив, който проявява собственото му настроение, отприщва потока от субективни впечатления, събужда дремещата у него мисъл. Във всеки разказ чувствуваме неговата намеса, неговото присъствие и, мисля, нямаме основание да бъдем недоволни, защото това е една натура с по-сложна духовна структура,

с изострени естетически сетива, една деликатна, впечатлителна душа, в която явленията се отразяват в мека, матова светлина.

Йордан Радичков навсякъде е движен от едно доброжелателно любопитство към хората. За него всеки човек е едно неповторимо чудо, което крие дивни и странни тайни, нов безкраен свят, с нищо незаменим, чудесен. Всичките му разкази са пълни с деликатна човечност и доброта, с една сгряваща душата любов към хората. Той обича хората даже когато вижда у тях злото и грозното, когато изобразява тъмното невежество, унизяващата човека алчност и душевна тъпота. И макар че чувствува остро и болезнено уродливото и пошлото в живота, макар че преживява болно всяко посегателство върху красивото, неговите присъди никога не са категорични и надменни. В един майсторски написан разказ — „Край огнището“ — образът на ветеринарния лекар е предаден с лека, почти добродушна ирония; това е загрубял от труд човек, изпълняващ своята работа с убийствена, достигаща до автоматизъм последователност, един човек, който никога не се замисля нито за себе си, нито за околните, за когото светът има само едно измерение, който не може да си представи, че може да има нещо по-важно на света от кравите, които акушира, и свинете, които кастрира. Но на писателя сякаш не му дава сърце да го осъди докрай, да нанижe на бляскавата шпага на студената ирония тоя непохватен бръмбар, който притежава топлото огнище и една красива, самотна в неговото общество жена, докато тихият мечтателен учител се отдава на своите сънища. Всеки друг на негово място би се помъчил да поправи тая несправедливост — с какво този ветеринар е заслужил всичко, което има? Всеки друг би се помъчил поне да го накаже за неговата грубост и затъпялост, ако не да възстанови „законното“ положение. Но у Радичков има търпимост към хората и тя идва не само от едно нравствено убеждение, от един морален принцип, а от нещо по-дълбоко, мисля — от вътрешна устойчивост. Неговият Филип от „Вятърът на спокойствието“ веднага е готов да прости на гръбльото лошите му постъпки, да го види в нова светлина, стига за това да му се дадат и най-малки надежди; той е готов да оцени винаги искрицата човечност и в най-лошия. И това не иде от някаква съзерцателност в областта на морала, от някаква „каратаевщина“ (защото тогава няма да можем да си обясним у неговите герои тяхното трепетно благоговение пред красивото и доброто и в същото време тяхната вътрешна непримиримост със злото), а от една духовна уравновесеност и стабилност.

В нравствения климат на неговите разкази сякаш не могат да виреят унизяващите човека чувства, моралното невежество, душевната убогост. Ние изпитваме почти срам, когато четем разказа „Мъртвите птици“. Срам за безжалостното и грубо посегателство върху красотата, за душевната закоравялост у тоя селянин, който стреля срещу птиците. Колко болка и укор има в това „Кому са нужни мъртви птици!“ В „Златни бръмбари“ има тънка поезия в художнически такт. На дребнавата злоба, на омразата и животинския егоизъм в тая тъмна дупка е противопоставена светлата невинност на детето и златният бръмбар в ръчичката му свети като лъч.

Разказът „Вятърът на спокойствието“ (1963) е един от най-цялостните резултати на търсенията на Радичков, чиито елементи ще открием в повечето му работи след „Прости ръце“.

И тук същата липса на „сюжетност“! Той е построен на един композиционен принцип, твърде нов в нашата белетристика. Един старец си припомня своя живот. Той е видял много — и добро, и лошо; ветровете на съдбата са го разнасяли по света, видял е осакатени ръце и осакатени души; но на всичко е гледал с широко отворени очи, защото всичко, което се отнася до човека, заслужава удивление. Йордан Радичков сякаш е уловил капризите на неговите асоциации, отделните състояния и настроения, различните моменти на неговата мисъл и

имаме произведение, в което почти нищо не „става“, не се „случва“; съществуват само късове от една мозайка. Тук няма „сюжетност“, защото писателят, вместо да ни предлага занимателни истории, предпочита да навлиза по-дълбоко в човешката душа; да търси нейните прояви, да анализира отделните късчета на мозайката, които в нашите представи ще се слепят, за да съставят целия образ. Като създава тая двупланова композиция, това преплитане на минало с настояще, разглеждайки асоциативното, капризно движение на мисълта, Радичков никъде не достига до самоцелна игра, до наслаждение от формите, до експериментиране. Макар че, както ще видим при по-късните му работи, елементът на самоцелност и игра се засилва.

Авторът плътно се е приближил до героя на разказа, до неговото светоусещане и открива у него дълбока човечност и мъдра успокоеност, които годините и преживяното са превърнали в душевна хармоничност, в светло, радостно примирение с човека, неговата съдба и неговите закони. „Когато си спомняше всичко от своя живот, му се струваше, че това не са спомени, че това е един много дълъг сън; или много дълга книга, по-дълга от Библията. И по-вярна от нея. Всичко в тая книга бе хубаво и добро, то бе поука за някого, защото го бе почувствувал с всичките си сетива.“ Струва ми се, че в тържественото спокойствие на тия думи, в тая старческа душа, оглеждаща се в себе си, заслушана в шепота на миналото, долавяща несъзнателно, със сетивата си законите, които царуват около нея, има дълбок и силен човешки живот. Той се чувствува част от света, част от неговата цялост; без него, обикновения, простия човек, без неговия живот, който е вече на своя заник, хармонията на живота би се нарушила. Ако беше учен колкото своя създател, старият Филип щеше да каже: „Вие трябва да се учудвате и да се възхищавате, защото аз не съм материал на природата, работна мравка, която в дълбоките подземия на историята, сред вечна тишина и мрак, извършва своята мълчалива и безименна работа; в моята душа е светло, защото аз съм най-великото благо на вселената — човешката личност — и без мен всичко изгубва своя смисъл!“

Това е проблем съвременен и остър. А съвременността на един писател не се определя от отношението му към текущите събития, а от решаването на духовните проблеми на времето.

В тия разкази и новели виждаме още един друг Радичков, един писател, който се стреми да премине от ранния си лиризъм, от импресионистичните акварели към по-обемни форми, където да резюмира в по-обща мисъл своя духовен опит, да даде синтетичен израз на своето гледище за живота. Той се стреми да създаде един свят, в който има ред и хармония, където нравствените стойности са на местата си, където царуват разумът и човечността. Той търси хармонично съчетание на лиризма с карикатурата, на емоционалната щедрост с размисъла. Или, както казва за ранните му произведения Минко Николов, той се движи „от лиричния акварел към лиричния размисъл“. Характерни в това отношение са освен „Вятърът на спокойствието“, „Тенекиеното петле“, „Обърнато небе“, „Горещо пладне“, „Последно лято“. Към тая линия на неговото творчество можем да отнесем и пътеписа му за Сибир „Неосветени дворове“ (1966). До голяма степен това е една равносметка, един опит за самопознание и самопреценка. Той, човекът на средните географски ширини, на умерените пропорции и средни измерения, почувствувал мрачната поезия и безкрайните размери и необятни пространства на Сибир, изведнъж изпитва импулса към самопознание и анализ, започва да търси себе си, собствените си координати в съвременния свят. Затова и тия изповедни ноти, тия постоянни връщания от безкрая на тундрите към миналото и детството, към родината и родното огнище.

Щедростта на Радичковия талант е от рядко срещаните в нашата литература В по-ранните си работи той ни разкрива една страна на своето разнолико даро-

вание и никой не подозираше, че гротескно карикатурният елемент ще се разрасте до такава степен, та той да се потопи изцяло в него.

След първите си разкази и повести, които даваха надеждата за „нормално“ от гледище на традицията развитие на един интелектуален писател, Радичков изведнъж озадачи всички с едни странни шеги, остроумни гротески, от които нищо не се разбираше. Всички четяха тия необикновени разказчета, които покъсно влязоха в книгата „Свирепо настроение“ (1965), всички се смееха, но критиката се чувствуваше малко нещо засегната — тя не можеше да им намери място в своята номенклатура, в нейните формуляри нямаше графа за Радичков. После се заредиха новели, повести, пиеси, пътеписи, приказки и с всяко негово произведение куриозите се увеличаваха. В същност какво означава всичко това, какво иска да ни каже Радичков с тия небивалици? Това не са разкази, това са антиразкази. Явно, това са някакви басни и алегории, но кой ще ни ги разшифрова, къде да търсим ключа за тия гатанки?

Най-често критиката търси у него сатира и остава разочарована, когато не може да я открие. Неговата пиеса „Суматоха“ създава истинска суматоха сред критиците. В рецензия за пиесата (Народна култура, бр. 16, 1967) Чавдар Добрев пише: „Преди всичко Й. Радичков решава въпроса за основното направление на своя смях, на своята сатира — тоталната човешка глупост!. . . Тъкмо поради това смехът му прошумява над всичко и не пожалва никого и нищо.“ Но тогава бихме могли да му зададем въпроса: а какво за теб е несъмнено, непоклатимо, недосегаемо, с какво не би могъл да се смееш, какво за теб е забранено, свято, сериозно? Излиза, че Радичков си е избрал една позиция, от която всички му изглеждат глупаци и им се смее в очите. Всеки би могъл да каже — какъв умник, той ли се намери единствен на тоя свят! Сатирата предполага, че светът има една сериозна, висша, несъмнена страна, от която съдим другата — низшата, лъжливата, несъвършена страна. Ако решим, че „Суматоха“ е сатира, то трябва да определим, първо, обекта на сатирично изобличение, неговите конкретно-исторически граници и обем и, второ, идеологическата, идейно-художествената позиция, от която се прави сатирата. Тринайсет души, всеки поотделно, разказват историята за лисицата, която се направила на умряла и откраднала рибата на селянина. И сега във всяка реплика, във всяка глупост, която произнасят героите, започва да се търси алегория, притча, подтекст, таен смисъл. А точно смисъл няма тука. Това му е смисълът, че е безсмислица.

И докато критиката продължава да го търси там, където не може да го намери, Радичков е неизтощим. За около 15 години той е издал следните книги: „Прости ръце“ (1959), „Обърнато небе“ (1962) „Шарена черга“ (1964), „Планинско цвете“ (1964), „Свирепо настроение“ (1965), „Горещо пладне“ (1965), „Неосветените дворове“ (1966), „Козята брада“ (1967), „Водолей“ (1967), „Вятърът на спокойствието“ (1968), „Барутен буквар“ (1969), „Коженият пъпеш“ (1969), Скални рисунки“ (1970), „Ние, врабчетата“ (1970), „Човешка проза“ (1971), „Как така“ (1974), „Малко отечество“ (1974), „Спомени за коне“ (1975), „Всички и никой“ (1975) и др. Такава щедрост на таланта рядко сме виждали, той артистично се разпилява, пръска се, сякаш се раздава сам с пълни шепи; добиваме чувството, че е неизчерпаем, че никога няма да секне тоя гейзер на остроумието и рабле-зианското веселие. В неговото въображение има барокова пищност. У него нищо не можем да намерим на обичайното му място. В разказа „Игра на перото“, където той се нарича „хронист“ на митологичното село „Черказки“, Радичков казва, че нарисувал слон, голям колкото бълха, и бълха, голяма колкото слон, но го посъветвали да не си играе с перото. Това е все едно да посъветваш водата да не тече надолу, а в обратна посока. Ние знаем, че човекът стриже овцете, но Радичков ни разказва случай, когато овцата стригала стопанина си. Винаги си представяме, че пред Лувъра се спират каляски, но за него е по-интересно да

докара там полудивите коне от тайгата. Той си мисли какво би станало, ако църквата „Василий Блажени“ се обуе в шалвари. Неговият герой Гоца Гераскoв отива до Париж баш когато Париж имал почивен ден. Късмет! И в цялата тая буфонада и шумно веселие изведнъж долетяват звуци и мелодии, които ни карат да изтръпнем. Сред пъстротата на селското ежедневие се разтварят опушените страници на барутния буквар на революцията, по чиито срички минават коравите селски пръсти, загърмяват страшните звуци на предателството и възвишената симфония на националния трагизъм („Барутен буквар“). Шумната врява и веселба на врабците се прекъсва от страшна тишина — ястребът отвлича другарката на Джиф, от небето плавно долита едно перце от нея. Като плач на цигулка заглъхва тъгата и нежната жалба на покрусеното врабче и ни напомня какви тъмни бездни и безизходен трагизъм се крият зад шарения панаир на живота („Ние врабчетата“). Суматохата и гюрултията на циганския живот постепенно придобиват ритъм и строй, гласовете, шумът, жестовете и движенията се подреждат и в дружен строй се насочват към една цел — ще се майстори наковалня на циганина Тико. Това е една поема на труда, труда като творчество, като магическо тайнство, като мъдро познание и общуване с природните стихии. Това е труд-щастие, който съединява душите и сърцата, отключва творческите сили и възможности на човека, събира човеците в едно, така, както стотиците парчета старо желязо се претопяват и спояват в звънтящата наковалня на Тико. Дворът на циганите се превръща в радостна, оптимистична работилница на живота, една лаборатория, където се твори живот. Шумът на духалата, песента на чуковете, безспирните движения на мускулите, хармоничното съчетание на всички усилия, важните и респектиращи жестове на стария циганин, който като жрец хвърля в олтара прахове, известни само нему, и като древен парс, поклонник на огъня, се вглежда в неговите прераждащи и творчески пламъци, а всички останали с благоговение следят неговите движения — всичко това се превръща в една литургия, в един обред в чест на великия, синеок и светъл бог на труда. С неговата светла благословия ще се роди наковалнята, чиято музика като камбана ще възвестява вечната му слава („Заекът“).

И може би в това преливане между смешното и трагичното, между възвишеното и комичното, между дълбокомисленото и несериозното се крие неотразимият чар на Радичковата проза. Той като че ли е един и същ, когато отворим новата му книга, знаем какво можем да очакваме. Но отново го четем и отново се заливаме от смях. Самата тема — Йордан Радичков — е радостна и ведра, изпълва ни със симпатия, с чувство на общност, на родствена близост между всички нас. Най-често ние му се отдаваме с радостна доверчивост — дори когато ни изглежда тъмен и непонятен, когато размества местата на сериозното и несериозното, когато превръща изкуството в хитроумно забавление, в дълбокомислена и мъдра игра.

Причината за това трябва да търсим в самото устройство на човешката душа, която в даден момент има нужда да отпусне на воля скрити в нея сили на игра и веселие, да види живота откъм опаката му страна, да си възвърне първобитния, детски невинен поглед за нещата, когато светът е бил нов, нерегламентиран и любопитен, да се изтръгне от скучните прегръдки на сериозното и порядъка и с весело безгрижие да се слее с безредието. В нашата българска душа Радичков отключва точно такава акумулирана енергия, която иначе би могла да бъде опасна, разрушителна стихия, а в изкуството се превръща в чувство на опияняваща свобода и радост от битието.

И все пак можем ли да си обясним явлението Радичков, изхождайки от психологически или естетически предпоставки? Къде трябва да търсим закономерностите за неговото появяване в нашата литература? Би ли имало такъв резонанс неговото изкуство, ако беше просто игра и забава, един невероятен, абсурден

театър? В своята статия „Йордан Радичков“, отпечатана за пръв път в сп. „Септември“ (1969, кн. 12), Тончо Жечев отбелязва: „Радичков изтръгва тоновете на своите разкази от един огромен жизнен процес на социално и човешко преустройство у нас през последните две десетилетия, от сблъсъка на родовите, семейни, граждански, задругарски и обичайни начала у нашия селянин с модерните времена, с новите начала на живота, които се създават в социалистическа България. Поразителен е неговият усет за трагичните и комични ситуации, породени от този сблъсък, за причудливите симбиози, за сериозните и карикатурни положения, породени от него. В неговите разкази обикновено новите отношения обръщат нещата, повличат ги по силата на своята логика, побеждават. И това е в съгласие с голямата правда на живота!“

И наистина Радичков ще си остава за нас нерешена гатанка, когато се мъчим да си го обясняваме с формално-художествени методи, просто с устройството на неговата творческа природа. А в същност ключа към неговото творчество трябва да търсим в самата съвременна история, в историческата съдба на българското село, в народопсихологията и съвременната социология, въобще в обществено-историческите фактори, които са извикали на живот едно подобно явление, с подобно етично-художествено и философско отношение към света.

В много отношения неговите разкази са „селски приключения“, приключения на селото, навлязло в гражданската история. Тук много ясно прозира една древноселска гледна точка за човешката история. Световноисторическите събития, превратите, смените на костюми, идеи, власти, учреждения, цялата оная драма, в която хората се борят, умират, страдат, тържествуват и която ние наричаме човешка история, той наблюдава от една позиция, чиято перспектива в известен смисъл може да се нарече „суб специе етернитатис“, през погледа на вечността. Това е древноселското гледище на света, гледището на „селската цивилизация“, по-древна от религиите, държавата, идеологията, историята. Една цивилизация, която с някои свои пластове — най-стари, най-устойчиви, най-консервативни — остава недокосната от гражданската история, извън нея. Съвсем не трябва да се разбира, че Радичков е примитив, някаква вкаменелост от преди хилядолетия. И той като нас е гражданин на едно общество с всички социални и идейни определения. Но тук говорим за неговите разкази. И забележете: всичко тук става на селския форум по време на карнавала. На селския форум се проверяват всички неща, всички световноисторически събития. Дали това ще бъде Париж, космическите полети, гражданската революция, все едно, тук, на тоя театър, на това народно празненство то ще се провери и изпита. И ако тук всичко приема карнавално-гротескна форма, разкрива комичните си страни, то за това е виновен не Радичков, а самото селско мировъзрение, селската „вечност“, която е виждала не една и не две смени на цивилизации, на духовни и и светски власти, на декорации и костюми. Разбира се, селото е сложна социална и обществена структура, но от времето на прабългарските ханове до секретар-бирниците на модерната буржоазна държава то е било подлагано на различни модификации на експлоатацията, а същността му на подчинено съществование с нищо не се е изменяла. Дълбоко в тая същност през хилядолетията тече черната подземна вода на неговото отчаяние и скептицизъм. Дълбоко в тая същност лежат недокоснати пластове, в които са се утаили най-устойчивите, най-трайните, най-консервативни традиции на мислене и реагиране към света. Винаги в историята, винаги владяно и заробено и в същото време винаги вън от историята, пасивно, с „извънисторическо“ съзнание, селото е гледало хилядолетия на историята като на грамадна гротеска, театър, в който се сменят пиесите, но същността му на театър не се изменя. Сменят се артистите, сменят се костюмите, но съдбата на селото не се изменя, човешкото съществование остава все така безрадостно. То познава само смяната на сезоните, само пролет, лято, есен, зима,

смяната на поколенията, една върволица, в която Аврам ражда Исака, Исак ражда Якова, Яков ражда Йосиф и братята му и така до безкрайност. Човешкото съществование в неговите представи е един вечен кръговрат, един вечен кръг, в който няма начало и край, няма развитие и усъвършенствуване, няма посока и движение към абсолютната правда и абсолютното щастие. Една затворена в себе си вечност. Но гротескността у Радичков се усилва още от обстоятелството, че тоя селски космос, недокоснат хилядолетия от историята, сега в наши дни се разпада окончателно (естествено разпадането е започнало от нахлуването на капитализма), сам се превръща в град, в социална структура, влиза в историята, огражданява се, приема форми, в които трябва да настани някои елементи на своя вековен психологически и духовен консерватизъм. Именно тия елементи на вековен консерватизъм на духа му дават устойчивост, самочувствието да съди от своя гледна точка всичко — както гражданската история, така и собствената си трагикомедия.

Тук се крие тайната на Радичковото присмехулство, на иронията и свободата, с която той се докосва до всичко, дори до ония неща, които за нас са недосегаеми, втвърдено, едностранчиво сериозни, високи, непоклатими. Ние никога не можем да помислим например, че революционните борби имат и „смешни“ страни. Е, допускаме, че в тях може да има весели, комични епизоди. Но никога не можем да ги видим откъм трагикомичната им страна. Нито можем да си представим гигантските революционни преобразования като „суматоха“. Ние познаваме историята като нещо сериозно, високо, трагично, все едно дали гледаме на нея с песимизъм или оптимизъм. Радичков я вижда като вечна, нескончаема комедия. И най-малко сатира би желал да прави той от своите разкази, защото това би било сатира на самото село. А сам на себе си никой не може да прави сатира. Това е невъзможно. На селския форум по време на карнавала всички са дяволи и ангели, присмехулници и осмени, причинители на злото и пострадавши едновременно.*

Ако говорим метафорично, ще кажем, че Радичков е българското село от неговия предисторически период и в същото време краят на българското село. Тук му е силата. Тук е неговата „свобода“ по отношение на нашата съвременност. Но тук е и неговата ограниченост. Той е „най-селският“ писател, който сме имали, по-селски и от Елин Пелин. Той завърши една епоха в нашата проза. Той е последният прозаик на българското село. Не само по социологични причини, по причини, че самото село не съществува вече в своя класически тип и тенденцията е да престане да съществува като такова при съвременното гигантско развитие на производителните сили. Но и защото той изчерпва и формално тая тенденция. Той преобърна наопаки всички форми, всички разказни традиции, заглуши всички епични ноти в белетристиката, превърна разказа, разказването, повествованието в нещо обратно на него. Излизайки от гротескно-карнавалното народно мировъзрение, той създава и гротескно-карнавалната форма, която вече сама изчерпва себе си. Той сам не може да създаде традиция, не може да има епигони, последователи. Тук той е единствен, не можеш да го повториш, да го обновиш. Можеш да му подражаваш (както се и опитват някои). Но това вече не е изкуство. Всеки белетрист след него трябва да започва отново, защото формите, по-точно антиформите, които създаде Радичков (това стана пред очите ни през последните десетина години), са край, завършек, епилог на нещо, а не начало на нещо. Органичността, завършеността, тясното единство на съдържание и форма у него у всеки друг биха били вече формализъм. Има го и у Радичков, но у него тънката игра на виртуоза, самонаслаждението, самозадоволява-

---

* Тия елементи на „селския“ мироглед са описани много добре в прочутата книга на Бахтин за Рабле.

нето е само момент, страна, елемент на оная голяма игра, в която дълбокомисленото, съдържателното, несъмненото се преплитат в сложна плетеница с несериозното, артистичното и безсъдържателното, формалното, за да се създаде неповторимото Радичково изкуство.

След Радичков е вече трудно да се пише за селото. Той изчерпа Елин Пелиновата традиция, довеждайки я до нейната крайна форма, в някои отношения до нейните абсурди. Разрушавайки я формално, той подкопава и нейния съдържателно-нравствен смисъл. Докато у Елин Пелин андрешковското стихийно селско начало, селско-шопската ирония и „гавра" над собствената съдба и народна история е само елемент, страна, момент от цялостното гледище, чиито измерения и мащаби можем да търсим в общокултурното и идеологическо развитие на обществото, в гражданските идеи, заложени още от националното възраждане, то Радичков изхожда при изображение на селото почти изцяло от карнавално-гротескния елемент на селото. И с това той отпразнува по селски края на селото. Историческата гибел на селото (пак повтарям — не селото въобще, а ония негови древни, трайни, консервативни елементи, които оживяват при всички исторически преврати и му дават духовния облик), исторически детерминираното му разрушаване (в същност започнало с нахлуването на капитализма в селото, процес, изобразяван още от Михалаки Георгиев и Елин Пелин) Радичков ознаменува с един карнавал. Цялото му творчество в най-съществените си черти представлява тоя прощален празник, това площадно тържество и веселие, където селото се прощава със своите черни, опушени божества по същия древен начин, по който е живяло с тях — без тъга, но и без истинска радост, със смях, в който има и сълзи, без съпротива, с примирение, но със страшна глума над всичко, със самоирония и ирония към всичко. Погребение, на което се пеят песни в очакване на възкръсването. Най-устойчивите, най-консервативните елементи на селското мировъзрение са неунищожими и в тоя гигантски процес, при който селото се преражда в нещо друго, те отново се проявяват с грамадна сила, за да изкажат своята присъда над собствения си свят и над всичко, което ги заобикаля.

По самата си същност творчеството на Радичков има обективен характер. В него ние повече долавяме общото, типологичното, родовото, отколкото психологическото. Както героите на Николай Хайтов, героите на Радичков имат фолклорно-митологично мислене. Те мислят с образите, представите, категориите на една цивилизация, която деперсонализира личността, която има съзнанието за вечната повторяемост на живота, за повторяемостта и на отделния човек, който на всяка крачка повтаря ситуации, душевни състояния, действия, осъществявани хиляди пъти преди него от други по същия начин. Радичков не само използува митовете и преданията на тая цивилизация. Той сам е митотворец. Разбира се, неговите митове за верблюда, козята брада и т. н. са взети от населението на оня земен, тъмен и силен и тайнствен свят, създаден от народното въображение. Но при Радичков те имат друго съдържание и друга функция. Ламята, змеят, тенецът и всички други опасни, грамадни, безоки, демонични чудовища някога са терзаели душата на народа със своята уродливост и подземна заплашителност, а сега у Радичков се раздвояват, иронично двусмислени, уродливо комични, картонени и карнавални, комедиантски безопасни, бутафорни, жалко усмихнати поради безсилието си. Там, където тия изобретения на народната фантазия се докоснат до съвременността, до модерното съзнание, те губят силата си и се превръщат в комедиен персонаж. Но у Радичков, и това е една от особеностите на неговото митотворчество, те с някакво ехидство напомнят за ужасите на бездната, от която са излезли.

Обективността на Радичковото творчество се състои в това, че неговите корени се подхранват от тая хилядолетно изграждана култура. Чрез Радичков

сякаш сега излизат наяве тия хилядолетия трупани форми на човешко познание. Независимо от елементите на гротескност, на карнавал и празнично представление, на игра и самоцелност в това творчество като в чисто огледало се отразяват такива глъбини на селския дух, каквито никой преди Радичков не е докосвал. Чрез Радичков говори самото село, което в моменти на опиянение и екстаз пред собствената си гибел изтръгва от душата си неподозирани от самото него звуци, думи и срички, знаци и заклинания, лежали в тия глъбини хилядолетия. Сякаш душата на селото излиза от мрачините на вековете и застава пред нас гола и непокрита, без съзнанието за своята голота, сгърчена в пароксизъм на смях и ужас и в тоя бяс на предсмъртно веселие ни се разкрива от всичките си страни, показвайки ни всички белези и татуировки, които вековете са слагали по кожата ѝ и които досега тя грижливо е криела. Самата тя сякаш не знае какво означават тия белезни знаци, но в тоя критичен, пределен исторически миг ги излага на всенароден показ, за да бъдат четени и разгадавани. Както един геологически мощен трус разтърсва дъното на океана и изпраща с вълните към повърхността всичко онова, което е лежало там в тишина и вековечен мрак, така катастрофичните обществени трусове извадиха от хилядолетните дълбини на селския дух напластявания, които в творчеството на Радичков се размесват странно и невероятно, за да му придадат тая чудна пъстрота и необикновена форма. Затова неговото творчество е един необикновено съдържателен и дълбоко художествен документ за психологическото състояние на нашето време.

Йордан Радичков създаде много главоболия на критиката между другото и затуй, че художник с подобно отношение към света, с подобно устройство ние не сме имали. Не сме имали подобен прецедент, аналог, по който можем да съдим, който да ни служи за мярка. Насмешката, иронично-глумливото отношение към всичко, до което той се докосва, ни обърква. Не можем да открием нравствено-философската мярка у него. У него липсват формите и порядъкът на нашето историческо мислене, на историческия ни опит, на традицията. Не можем да кажем, че неговата ирония се дължи на едно духовно преодоляване и превъзходство: чести случаи в историята, когато остарелите институции, учреждения, отношения и т. н. се разкриват откъм негодната си и жалка страна и преодолелият ги разум ги подлага на унищожителна саркастична преценка. Смехът у Радичков съвсем не е смехът на превъзходството, на аполоновската дистанция. И най-малко именно него можем да наречем Аполонов лебед. Тогава? Ние имаме нужда да го причислим към някаква линия в развитието на литературата, да открием обществената му позиция, състоянието на гражданското му мислене. Ако го сравним с кой да е от нашите съвременни писатели, например с Георги Мишев, ще видим, че Георги Мишев е по-социален, неговото творчество изглежда по-актуално, повече свързано с обществената проблематика, с нравствените и етичните проблеми на нашето обществено развитие. Дори хуманното начало у него е сякаш по-силно, сякаш съчувствието му към човешкото страдание е по-горещо, в душата му има повече милост и любов към човека. Докато у Радичков всичко е като че ли игра. Тия, които търсиха у него сатира, останаха разочаровани, защото просто не може да се разбере какво критикува, какво осмива, към какъв обществен проблем е насочил невероятното си остроумие, по кой обществен въпрос е взел отношение. Моцартовската лекота и сияещо безгрижие, с което той твори, ни карат да мислим, че у него няма страдание, че той живее в други, детски безметежни светове и с някакъв възмутителен егоизъм нехае за драмите, мъченията, досадата на нашите делници, на нашата съвременност. До ден днешен за много хора творчеството на Радичков е нещо съмнително, дори в известен смисъл непозволено, греховно, аморално. Как си позволява той да стои над всички тия тревоги и съмнения, които ни измъчват, да не взема страна, да не участвува, да се чувствува свободен от нашите терзания, да гледа на на-

шия живот като на смешно и любопитно представление? Тоя въпрос сигурно има основание. Но в олимпийски невъзмутимото остроумие на Радичков има нещо гьотевско, макар че на пръв поглед няма нищо общо между величествения и хармоничен олимпиец и нашия съчинител на смешни истории. Тая хармония не идва по пътя на разума и философията, тя не се придобива, тя се получава даром. Тя е следствие на радостта от познанието. Не рационалното познание, а художественото познание, с което природата дарява нищожно малко хора. Насладата от творчеството идва при тях от тая вътрешна сигурност, от усещането, че обективното познание на битието и неговите закони им е дадено непосредствено, че те са чистото, непомътено съзерцаващо око на мирозданието, както би казал Шопенхауер. За такива като Гьоте казват, че природата ги е създала, за да се огледа в тях.

Затова непрекъснато ни се струва, че не може да го уловим, да докоснем човешките му, психологически очертания, обществената му физиономия. Докато всички се занимават с това да разберат какво означават чудесните му измислици, магьоснические му фокуси, той остава ням, загадъчен, дискретен, една неподвижна маска, която изрича словеса на лудо веселие, тайнствен, недостъпен магьосник на смеха. Той остава аноним. Не си ли задавате въпроса: в същност кой е Радичков? Не е ли това едно измислено име, за да се скрие истинският автор на това необикновено театрално представление, на това пъстро шествие на комедийни маски? Смее ли се, плаче ли тоя Протей, къде е истинската му физиономия? Трудно можем да си представим нещо по-своеобразно, по-извънмерно, оригинално и субективно като явление в литературата и в същото време точно субектът, творецът на това творчество остава най-неясен и недостъпен, остава „нещо в себе си“. В цялото му творчество ще уловим по-лесно психологията на общото, типологичното, родовото. Сякаш не е напълно оформен. Сякаш тоя огромен, буен поток на комедийно-поетическо творчество извира от някакви безименни недра, от неизвестни анонимни дълбини. Тая грамадна производителност, неизтощима раждаемост ни го представят като някакъв инструмент на природните сили, на стихиите на езика, на рода, на великата първобитна поетическа сила, която се носи не от отделната личност, а от гения на племето. Сякаш чрез устата му глаголи древният весел дух на рода, който се забавлява безкрайно с хорската глупост и нищожество, безсмислено суетене и дребнавост, с човешката комедия на подвластните му жители. Чрез Радичков говори тоя древен дух на земята и затова думите му са дионисиевско лудуване.

За мнозина Радичков е едно регионално явление, лишено от общозначимост, общочовечност. Съди се по това, че основното у Радичков е заключено в мистерията на езика, в националния ритуал, в това, което се усеща чрез кръвта. Не почувствуваш ли тая неизразима музика и магия, не носиш ли в душата си шифъра на тия сакраментални знаци, нищо няма да разбереш от Радичков. Защото дори в неговата опасна игра с недосегаеми, високи ценности за нас се крие една тъмна наслада; в причудливите чупки, в незабележимите гънки и странни извивки на неговата мисъл за нас се крият цели светове на национални асоциации, на спомени и исторически преживени неща. Тук има само наша, българска тайна, запечатана със седем печата в езика и националния спомен. Не усетиш ли това, Радичков ще ти се стори един шут, който се криви и ни разсмива, който обръща всичко наопаки, за да се забавлява, лишава предметите от обикновените им размери, изважда ги от обичайния им контекст, съчетава това, което не може да се съчетае, превръща действителността в смешен куклен театър. Има ли смисъл във всичко това? Бихме могли да си намерим и по-интересна забава и отмора. Но за нас, българите, работата не е само до чудесните фокуси и абсурдни преживелици. Наистина всичко започва с необикновената атракция, ние се смеем на тоя хоровод на картонени чудовища, безопасни лами и духове.

Отначало ние не се замисляме точно какво означава това. Но по законите на една неотвратима диалектика именно чрез смеха и веселието на Радичков започваме да дочуваме нотите на националната ни история и трагика, започваме да усещаме, че се докосваме до нещо голямо, неизмеримо. Ние усещаме опасността тая подвижна маска на смеха да замръзне изведнъж в непоносимото изражение на трагедийната маска.

Лесно е да се подведеш, че това си е една чисто нашенска работа, че за един чужденец остава недостъпна тая дълбоко законспирирана в езика диалектика на преживяванията, тая магия на думите, която за нас притежава неотразима прелест. Явно, Радичков не е писател на идеите, на моралистичния патос, у него няма чувство за историята, което ни дава съзнанието, че цялата история на човечеството е преминала през нашето сърце и ум и което ни прави близки на целия човешки род. Лесно е да се допусне, че всичко у Радичков се свежда до една национална затвореност, дори до родово-езотеричния тотем, до онова, което намира контакт направо със същността ни, а не по опосредствувания път на идеите и мисленето. Но у него има много повече пластове, неговото творчество е много по-богато на смисъл независимо от целите и намеренията на твореца. И ние трябва да търсим тълкувание на онова, което в творчеството на Радичков е по-общо, многозначително, симптоматично в световноисторически смисъл.

Според мен то се състои в следното. По своеобразен, неповторим начин Радичков отрази един исторически преврат, който се извърши в нашата история през последните няколко десетилетия. Ако можем добре да четем книгите му, ще прочетем в тях за разпадането на един вековно установен бит и морал, за най-големия социален катаклизъм, който българското село е изживяло в хилядолетната си история, един катаклизъм, при който селото няма да оживее. Тук е изобразено съприкосновението на изостаналите, патриархални селски маси с модерния начин на живот и цивилизация, съприкосновение, при което те ще престанат да съществуват като такива. Ония селски маси, извикани на исторически живот и историческо творчество от социалистическата революция, заредени с енергията на хилядолетния си потенциал, който сега напира в бентовете на историята. Тоя процес Радичков изобрази като трагикомедия, отрази абсурдните му страни със средствата на смеха. Неговото творчество е един смях по обем десет тома in folio. В него има ирония и самоирония, той едновременно осъжда и оправдава, той е насочен едновременно на всички страни и единствено към себе си, той е преценка и самопреценка — преценка на историята и цивилизацията, с която влиза в съприкосновение, на нейните абсурди и смешни страни, и самопреценка на собствената си трагикомедия, на собствения си абсурд. Това е карнавалният смях на селото, което се прощава със своето минало.

И ако психологията, мисленето, реакциите и т. н. на обитателите на митологичното село Черказки могат да бъдат любопитни за един съвременен европеец, това означава, че Йордан Радичков като „хронист“ на своето село и неговите жители в същото време пише хрониката на един световноисторически процес. Това означава, че тук има нещо симптоматично от световен мащаб. Тъмнините на миналото, извънисторичното, примитивното, регионално-затвореното в една точка се допират болезнено до ултрамодерното, съвременното, историчното. При Радичков ние сякаш се движим по един невидим гребен и от едната му страна бушуват вълните на съвременните исторически движения, на нашето катастрофично време, а от другата ни гледа втренченото око на нашето безлично, първобитно-девствено, извънисторично, все още жилаво и живо минало.

И тук крайностите се допират. Тоя писател, който „хроникира“ събитията, живота и драмите, мисленето и философията на една затворена, но вече разпадаща се област в нашата страна, на един първобитен изостанал край, на една

тъмна маса, се оказа на върха на историческата проблематика на своето време. Това е „огражданяването“ на нашата планета, непознати в човешката история движения на народните маси, тяхното навлизане в историческия живот на човечеството. Това е проблем на съвременното човечество. Радичковото творчество е, тъй да се каже, принос в неговото осъзнаване и осмисляне. От тъмнините на предисторията излиза неговият Гоца Герасков, за да премине през мъчителни и смешни преобразования, за да заяви за себе си и своите човешки права, за да се превърне в гражданин на своето време, осъзнал своя исторически дълг и човешко достойнство.

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Атанас Свиленов

Като мнозина белетристи и Константин Константинов започва с поетични опити, но у него от съвсем рано съществува колебанието между лирика и проза. Това, от една страна, го прави творец с неопределена физиономия в тоя пръв период на творчество, а, от друга страна, това впечатление се усилва и от многото чужди влияния, под които изпада. Влияят му западни и руски автори, прогресивни и упадъчни идеи. И той се втурва по всички ветрове и посоки. Създава стихове, които свидетелстват за влияние на поети като Балмонт, Сологуб, Брюсов. Верлен; изпада и в мистична унесеност, с която се мъчи да прилича на Фр. Жам и А. Бели; в прозата е автор на социално заострени скици, но твърде силно е и влиянието на модните импресии и стихове в проза на Оскар Уайлд и К. Тетмайер.

Още преди Първата световна война Константин Константинов започва да се ориентира към реализма, това се чувствува в някои от разказите и статиите му в „Звено". Но като че ли и на него, както и на Дебелянов, войната най-широко разтвори очите, за да види истинския грозен образ на живота. Неговите скици „В провинцията", поместени в сп. „Отечество" (1915), се нареждат в числото на броещите се на пръсти творби, създадени през тоя период, които се отделят с хуманността и трезвостта си от общия тон на безразсъден шовинизъм и войнствена екзалтация. След войната той застава решително на прогресивни демократически позиции, а в метода си на изображение прави решителен завой към реализма — за всичко това като документ се явява излязлата през 1920 г. първа негова книга „Към близкия". Тук най-сетне поетът отстъпва на прозаика, макар че последният не скъсва напълно с лирико-романтичната склонност на първия.

*

Творбите, поместени в книгата „Към близкия", не могат да бъдат наречени разкази в общоприетия смисъл, понеже те често се доближават до художествената публицистика, от една страна, до стихотворенията в проза — от друга, а и до очерка — от трета. Авторът знае, че в литературата дефинициите и рамките са условни и затова смело прекрачва каноните на жанра. Всичко това той върши не за да маниерничи, а ръководен от съществени идейно-художествени и емоционални съображения. . .

Противно на една голяма група писатели, които изпаднаха в безпътица и песимизъм и които отново издигнаха лозунга за бягство на изкуството от действителността, Константин Константинов се ориентира към реалистичната литература. Той се стремеше да отрази тежкото положение на обеднелия народ, изобличаваше порочната и изгубила всякакъв нравствен облик буржоазия. Кни-

гата му е отражение колкото на покрусата след войната, толкова и на надигащите се обществено-революционни сили срещу буржоазния упадък и разложение. Простащината и пошлостта на новозабогателите парвенюта, натрупали имоти от народните страдания и кръв, пълната морална и умствена нищета, порокът и лъжекултурата на управляващите кръгове — всичко това е заклеймено с висока гражданска доблест и художествена сила. Писателят кипи от негодувание, той заявява, че тази оргия трябва да бъде ликвидирана — „всичко това трябва най-после да свърши. . .!“ Тонът е енергичен, патосът се издига до убийствен сарказъм и не е чудно, че на места публицистичността на повествованието е директно изявена. . .

И сред децата Константин Константинов вижда социалното неравенство. С каква любов и съчувствие рисува той осемгодишния „бурлак“, който от малък е лишен от простите човешки радости и се нагърбва срещу един лев да тегли тежката шейна! Как много напомня тоя негов герой за по-сетнешните „гаврошовци“ от произведенията на Христо Смирненски и рисунките на Александър Жендов.

Паралел може да се направи и между разказа „Разходка из София“ и „Зимни вечери“ на Смирненски. И Константин Константинов рисува картини от пролетарския Ючбунар. Колко гняв, негодувание и съчувствие, каква жизнена правда лъха от следните редове: „. . .Из порутените, замърсени домове зеят прозорци без стъкла и се мяркат струпани едно до друго — легла, посъдини и хора. Всяка стая гъмжи от дрипави дечурлига и разчорлени, мършави жени. Насред улицата, в куп смет, уродлива старица рови и събира огризки от хляб и зеленчук. Зад порутения стобор отсреща друга пече на няколко запалени хартии полуизгнили патладжани и готви обяд. Там, върху страхотно повиснал балкон лежи рахитично дете, а от съседния прозорец надничат две начервени и белосани жени, кикотят се цинично и злобно. . .“

Книгата започва с „Напътствие“, в което авторът се обръща към бедните и отрудените и заявява, че за тях, за страдащите, за хората от низините са предназначени произведенията му. А самото заглавие — „Към близкия“ — не е нищо друго освен обръщение към близкия, трудещия се човек. Писателят вярва, че прогнилият и порочен свят е осъден на гибел; подкрепа на това свое убеждение той вижда в новите активни жизнени идеали, носени от хората на труда. На тях, заявява писателят, „принадлежи идещия ден“, те са тия, които ще обновят света. Наистина тая вяра е изразена подчертано романтично, представата за бъдещето е идеалистична, неопределена. Но, както и да е изразена тя, в същността си се опира на вярна основа; с нея авторът се противопоставя на реакционната упадъчна, безперспективна литература, застава на позициите на прогресивните писатели-реалисти. Книгата „Към близкия“ е решителна, смела крачка на писателя по пътя на реализма и в много отношения е близка до произведенията на тогавашната наша пролетарска литература.

*

От 1920 г. започва да излиза сп. „Златорог“. Въпреки че на страниците му често намират място творби на значителни майстори-реалисти, въпреки че не са изключени и някои положителни оценки на прогресивни културни явления, „Златорог“ се оформя като орган на официалните буржоазни среди, издига лозунгите на „художествения естетизъм“ и „чистото, аполитично“ изкуство. Наистина то не беше единственото списание, което се противопоставяше на пролетарското изкуство и което разкриваше страниците си за безидейни, упадъчни произведения (излизаха и списания като Хиперион“, „Изток“, „Стрелец“, които даже бяха по-благосклонни към проявите на декадентщината), но единствено

„Златорог“ успя да се издигне като авторитетно издание и да просъществува почти 25 години благодарение на нелишения от художествен усет и своеобразна гъвкавост свой редактор, критика Владимир Василев.

Константин Константинов първоначално е един от ценените сътрудници на „Златорог“. Още в първата книжка — редом с работи на Йордан Йовков, Г. П. Стаматов, Николай Лилиев, Георги Райчев, Михаил Кремен, Николай Райнов, Боян Пенев, Дора Габе — е поместена и негова белетристична творба; виждаме го като сътрудник и в следващите книжки, където вече помества и някои рецензии за книги и портретни бележки за отделни автори. Но с постепенното разкриване на истинската същност на списанието се намалява и сътрудничеството му още през втората годишнина се прекъсва завинаги. Владимир Василев е недоволен и намира начин да изрази недоволството си. През 1925 г. излиза от печат втората книга на Константин Константинов — сборникът разкази „Любов“. В книжка 4 от год. VII (1926) на сп. „Златорог“ е поместена рецензия на Вл. Василев за книгата. Без ни най-малко да се смущава от обстоятелството, че преди време е ценял творчеството на Константин Константинов и сам му е отделял най-предните места в книжките на списанието си, редакторът на „Златорог“ отрича безапелационно новите му разкази, като заявява, че са написани на един безизразен език, че „стилът на автора е натруфен“, че у автора има колебание между белетристика и поезия и че това колебание най-пагубно се е отразило на съчиненията му и пр. все в тоя смисъл. Явно е, че мнението на Вл. Василев е подчертано субективно.

Разказите от сборника „Любов“ действително все още не са на онова художествено ниво, на което са по-късните, зрели работи на писателя, а и в идейно-гражданските позиции на писателя те не представят крачка напред. Дори смятам, че ще е вярно, ако отбележа, че с цялото си по-сетнешно творчество Константин Константинов никога не се издига на тая идейна висота, на която стои в „Към близкия“. Като художник, като психолог и майстор на българската реч той ще укрепва, ще става все по-зрял творец, но никъде вече не срещаме тая неприкрита младежка искреност, това бурно негодуване, тая ярко демонстрирана любов към най-широките слоеве от народа, която е изразена в неговата първа книга.

В сборника „Любов“ личи укрепващото майсторство на белетриста, личи овладяването на спецификата на разказовия жанр. „Поетът“ много по-силно се чувствува в „Към близкия“. И никак не е прав Владимир Василев, като иска такова рязко разграничаване между поета и прозаика. Съвсем не е слабост това, че даден прозаик има чувствително и нежно сърце на поет, че умее и в прозата да бъде тънък и фин лирик. Та нима не е лирик, и то от най-висока степен, Ангел Каралийчев, чието име години наред не слизаше от страниците на „Златорог“? И не е ли именно тая лиричност една от най-съществените, най-специфичните и най-големите достойнства на Каралийчевата проза?. . .

Има такива разкази като „Буря“ и отчасти „Целувка“, където писателят е платил данък на модни за времето теми. . . Там срещаме самотния и неразбран от обществото д-р Андрей Василев, надълго е разказан флиртът му с пианистката Марта и накрая настъпва нагласено мрачен финал. Налице са и сексуално-еротични увлечения, и стигащи до булевардна наглост описания (например „лиричното“ отстъпление за женските крака в разказа „Целувка“), но редом с това ни прави впечатление и дълбоката наблюдателност, сдържана емоционалност и психологическа плътност на характерите в реалистичните произведения „Заник“, „Вера“ и „Любов“.

„Заник“ силно напомня с героите и атмосферата си за Каравеловите „Българи от старо време“, за Вазовите „Чичовци“. В провлаченото и някак монотонно повествование авторът търси подходяща форма да предаде един живот, в който сякаш времето едва пълзи, в който няма особени събития и неочаквани

обрати. Вярно е предадена атмосферата на провинциалния еснафски градец. Целият разказ е изграден в духа на нашата класическа белетристика, запазен е от всякакви влияния на модерни автори. Образите са типично български, правдиви и близки. И такива разкази и днес са интересни за читателя; това най-добре е разбрал самият Константин Константинов и затова в сборника си „Избрани разкази“ (1957) помести от ранната си книга „Любов“ само „Заник“.

Ще спомена и големия разказ (или може би по-правилно би било даже повест) „Любов“, който отразява събития, станали по време на Първата световна война и след нея. Чувствуват се идейната безпътица и песимизмът у буржоазната интелигенция, нарисувана е убедителна картина на разорената страна, на покварата и содомовската развратност на „висшите“ кръгове. Чувствува се още от първите страници, че такъв човек като запасния подпоручик Боян Планински не ще издържи в такава душна, безнравствена и човекоубийствена обстановка. Постепенно затъващ в разврат и пиянство, изгубил едната си ръка на фронта, накрая той загива под влака. . . Има и една второстепенна линия: трагедията на Планински в любовта, но интимният живот не е нещо отделно от цялостната му съдба и тук нещастията се обуславят от обществените условия. Въпреки известната доза сантименталност произведението в много отношения вярно пресъздава една епоха, то звучи като обвинение срещу буржоазните нравствени взаимоотношения.

*

След „Към близкия“ и „Любов“ Константин Константинов работи и в областта на романа (в 1933 г. издава „Кръв“, същата година излиза от печат и романът-гротеска „Сърцето в картонената кутия“ — писан съвместно със Светослав Минков). Но, изглежда, сам писателят не е доволен от постигнатото и това е вероятно причината да не се опитва повече в този жанр. И в областта на разказа той също не е от особено плодовитите, в това отношение е от тези творци, които дълго носят творбите със себе си, а когато им дават словесен израз — продължително работят над тях. За период от двадесет години (1925—1945) той издава само три сборника с разкази („Трета класа“ — 1936, „Ден по ден“ — 1938, и „Седем часа заранта“ — 1940) и два сборника с пътеписи („По земята“ — 1938, и „Нашата земя хубава“ — 1940).

За разлика от повечето негови съвременници-разказвачи Константин Константинов се очертава като писател предимно на градския живот; и в книгите си след 1925 г. той остава верен в това отношение на линията, започната с „Към близкия“ и „Любов“. Само в няколко разказа — като „Незначителна история“, „Произшествие“, „Под сливите“, „Завещание“ и някои от творбите в книгата „Птици над пожарищата“ — действието се развива сред селска обстановка. В работите му е изобразен и малкият провинциален град с тишината и еднообразието си, и многохилядният град с блясъка, шума и бедността си. В отделни случаи действието се развива дори и в някои от големите европейски градове. Неколкократните дълги пътувания на писателя из Европа и престоят в Париж му дават възможност да си позволи такава свобода на изображението. Но навсякъде Константин Константинов си остава българин. Само в един-два разказа героите му са дотам „универсални“, че се губи националната специфика, българският колорит.

Между най-добрите творби на писателя са разказите, в които се рисува животът в нашите някогашни малки провинциални градчета. Константин Константинов умее да предаде и своеобразната им патриархална романтика („Градчето“), и еднообразието и скуката им („Една нощ“, „Ден по ден“, „През стената“). Като Йордан Йовков и той понякога обича да си спомня за „добрите стари вре-

мена“ и да ги сравнява с горчивина с грозното настояще. Има разкази, в които се чувствува, че всичко е разказано сякаш от стар жител на градчето, описанията са се враснали дълбоко в тъканта на повествованието („Ден по ден“, „Градчето“). Но пък една голяма част се отличават с характерна особеност на повествованието — авторът прибягва до импресионистично редуване на картини, сякаш всичко е видяно с очите на случайно минаващ човек, на пътник („Една нощ“, „През стената“). Едва ли има друг български писател от това поколение, когото така често да виждаме като пътник в произведенията му. Константин Константинов обича да води повествованието от първо лице, а за да предаде на разказа известна сдържаност и обективност, той се поставя в ролята на случаен човек, на пътник. Това е едното обяснение на тази особеност. А другото е в това, че сам авторът много е пътувал, бил е сред различни хора, в различни природни кътове. Затова и героите му толкова често са пътници. С влак пътуват героите от разказите „Трета класа“, „Във влака“, „Седем часà заранта“, „Неврастения“, с параход в „Пепел“ и „По реката“, с автомобил в „Една нощ“, с обикновена кола или файтон в „Произшествие“, „През стената“, „Из Странджа“. . .

Това е една интересна особеност. И затова не е чудно, че той обича импресионистичните описания. Но не някакъв маниерен импресионизъм, в който погледът се спира на незначителни подробности, а описание, в което не е пропуснато същественото въпреки привидната лекота на щрихите. Ще цитирам за илюстрация началото на разказа „През стената“, в което обектите се движат сякаш с бързината на филмова лента: „Един разглобен файтон ме понесе с трясък из дългата начупена улица. От двете страни се занизаха първите сгради на града: налбантници, дето подковаваха съборени като за клане волове, един моторен дарак с железен комин, дълбоки механи с разпрегнати пред тях селски коли. После улицата се стесни и закриви покрай дървени стобори с градинки и варосани къщи. Премина една фурна, една бозаджийница, магазин за галантерия, в който се продаваха и погребални ковчези. Деца се връщаха от училище, в ниското небе бавно се въртяха чифт гълъби, като че търсеха сушина да кацнат. На един ъгъл изникна неочаквано нова сграда с надпис: Българска народна банка.

Най-сетне спряхме на площада в центъра, пред хотела. Тук имаше още аптека с големи витрини, няколко магазина и в средата на площада — паметник от сив камък, който представляваше войник с шинел, с пушка при нозе. Една редица изкаляни гъски с крясък се точеха зад него. . .“

Авторът едва ни е въвел в разказа, а типичното, характерното за градеца вече е казано. Същевременно е подготвена и атмосферата за събитията, които тепърва ще се разиграват. . .

В разказите си Константин Константинов изобразява представители на всички слоеве на обществото, но предпочитание показва към дребните интелигенти и обикновените трудови хора. Когато рисува образите на господарите, на богаташите, на силните на деня — той ни ги представя в недвусмислено отрицателна светлина. Например търговецът на свине от разказа „Във влака“. Натъпкан третокласен вагон, в който всички места са заети. На края на една скамейка „се е сгушил някакъв безцветен човек, в полуселско-полуградско облекло, цялото в кръпки, изнищено по ръбовете, като че ей сега ще се разшие и смъкне от снагата му. Той не участвува в разговорите, но слуша, усмихва се, подсмърча и бърше с длан зачервения си хремав нос. . .“ И ето пълният, едър търговец на свине обикаля из вагона и търси място. Хрисимият беден човечец е привлякъл вниманието му и той решава да заеме неговото място. Ето как Константинов описва това: „. . . След няколко минути едрият мъж се връща и отново застава между скамейките, оглеждайки надълго и без стеснение всички, един по един.

Грамадната му фигура закрива прозореца. Между устните му стърчи кибритена клечка, под избръснатото меснато лице грее син галузник. Ръцете му са изумително, уродливо къси. Едната е пъхната в хоризонталния джеб на панталона, другата държи тънка, обелена пръчица, с която потупва единия си ботуш. Хората в купето го поглеждат нехайно и обръщат глави. Мъжът събира вежди, насочва погледа си към свития в края човек и съвсем неочаквано го потупва по гърба с пръчицата. Оня дига очи нагоре към изправената до него грамада и на лицето му е все тая смътна, пребита усмивка.

Другият бързо, господарски кима, посочва с пръчицата към прозореца и казва:

— Ставай!. . .

Човекът още не може да разбере. Някои от спътниците се извръщат.

Мъжът отново — и по-ясно — го потупва с пръчицата и вече нетърпеливо повтаря:

— Ставай, де!. . .

И онзи — става. Взима торбичката, отива до преградата и се изправя, облегнат. Другият веднага сяда на мястото му, побутва момиченцето към бабичката, разкрачва се, изплюва с шум кибритената клечка. Всички наоколо гледат изненадани тая бърза сцена. . .“

Случка незначителна наглед, но с каква изобличителна сила е разкрита психологията на господаря, наглостта и простащината му, байганьовското му самочувствие! В душата на читателя се заражда омраза към него, а и някакво негодуване срещу пасивността на хрисимия беден човечец, който иначе е обрисуван със симпатия от белетриста. . .

С майсторство разкрива Константин Константинов пошлостта, плиткоумието и моралното падение на столичния хайлайф в разказа „По булеварда“, където изображението достига до ярка сатиричност. Душевната пустота и липсата на всякакви нравствени устои у буржоазията е предмет на изображение в „Седем часа заранта“; стремежът към повече печалби е убил у нея всичко здраво, всякакви нормални човешки чувства („Хотел Ниагара“).

А докато „висшата“ класа се измъчва от незадоволен сексуален апетит, търси „тайните“ на любовта и пилее парите си в разкошни ресторанти — хората от народа мизерствуват и страдат. През време на Първата световна война, когато гладът взема невероятни размери, жените се разбунтуват, разбиват мандрите със стока и ги разграбват, за да нахранят децата си („Под сливите“). Четиринадесет-петнадесет годишни селянчета, „дрипави, с жълти като мешини лица“ идват в София, за да работят по постройките от „нощ до нощ“, от Петровден до Кръстовден, за някакви си нищожни 1500 лв. („Трета класа“). С любов рисува белетристът образите на двете сестри — млади учителки, дошли в затънтения балкански край („Из Странджа“). Със съчувствие е пропито отношението му към камериерката от провинциалния хотел „Централ“, която тежките материални условия и низостта на господарите са принудили да тръгне по пътя на проституцията („Ден по ден“). Не се забравя лесно учителката от разказа „Незначителна история“, която с риск за живота си се бори срещу беззаконието и своеволията на кмета и секретар-бирника; помнят се и пътуващите актьори от „През стената“, които не могат да прикрият немотията и тежката си житейска орис зад високопарни тиради и изкуствени усмивки.

И Константин Константинов вижда, че корените на злото, причината за омразата между хората е в социалните противоречия, в устройството на обществото. Но за жалост той не акцентува върху това, а в повечето случаи съществено и централно внимание е отделено на нравствените проблеми, на етичната страна на въпросите. За Константин Константинов е характерен психо-емоционалният рисунък; той е израз на дарбата му да вижда, да вниква в най-тежките

трепети на човешкото сърце и да ги възпроизвежда по начин, достъпен и близък за възприемане от читателя. Етичните проблеми са първостепенни за писателя, без обаче да се пренебрегват изобщо социалните. Последните винаги са основата, из която възникват първите. . .

Тънкото лирично изображение, което забелязахме в „Към близкия“ и „Любов“, не е чуждо и на някои от по-късните разкази на белетриста. Но тоя лиризъм сега се проявява много по-често в отношението към миналото и природата, докато в отношението към хората нерядко се забелязва скептичност. . .

Константин Константинов е създал много разкази, в които са предадени интимни отношения между хора — от лекия флирт до дълбоката и всеотдайна любов. В тях герои са обикновено хора от дребната буржоазия и интелигенцията — кръговете, които той най-добре познава. Писателят така рисува човешките нрави и постъпки, че с пестеливи средства разкрива цялостната проява на една личност. В проследяването на тия най-фини чувства той се проявява като майстор-психолог. Какво дълбоко проникване в същността на една душа, какво органическо сливане с преживяванията на младата жена забелязваме в разказа „Седем часа заранта“! А какво тънко проследяване на човешките настроения отличава „Една нощ“, „Пепел“, „Ден по ден“! Разказите са без особено сложно заплетена интрига, без причудлив сюжет, но са богати на психологически изображения, на най-тънки детайли от душевния живот на героите. Има тук-таме известни увлечения по блудкаво-еротични теми (това се обяснява с влиянието на някои нашумели тогава западни автори, с които той е добре запознат!), но като цяло писателят се придържа към реалистичен рисунък, към просто, но емоционално въздействуващо изложение. . . В разказите (особено пък в тези от сборника „Седем часа заранта“) преобладава атмосфера на потиснатост, често авторът е настроен скептично към всичко, а и у читателя прониква нещо безпросветно и мрачно. Героите са грешници, които нямат никакви надежди и чезнат в сиво делнично съществование (Владко и жената на пощенския началник от „На широкия път“, камериерката Тинка от „Ден по ден“ и др.), а и природата е нарисувана в тъмни краски: „. . . Постепенно зад прозорците се откри камениста сиво-бяла местност без селища и без зеленина. Разхвърлени тук и там скали стигаха чак до хоризонта. Небето беше ниско, безслънчево и студено и над този бездушен пейзаж бавно слизаше един мъртвороден ден. . .“

Понякога писателят проявява склонност да изобразява и герои-престъпници или самоубийци, но без да изпада — подобно на своя съвременник Г. Райчев — в „психиатрически“ анализи и кошмарно-демонични обобщения. Константин Константинов е успял да избегне влиянието на автори като Стриндберг, Лемоние, Еверест, Пшибишевски, Арцибашев, които дълго време бяха кумири на една не съвсем ограничена част от интелигентските среди. И в тези свои разкази той като хуманист търси подбудите на деянието, неговите сложни психически и социални мотиви, проявява високохудожествена взискателност и чувство за мярка. За писателя е ясно, че немотията и неописуемата мизерия овълчват хората, те са принудили Стоил да „намуши“ с нож в корема Къню („Завещание“); за парче гора алчният селски изедник кръчмарят отравя бедния селянин — баща на малолетни деца („Произшествие“); отвратителният живот на скитащите от град в град артистични трупи е причината за самоубийството на тъмнорусата, ухаеща на евтин одеколон актриса Нели Зорина („През стената“).

Едно от най-ярко изявените положителни качества на Константин Константинов като разказвач е майсторското му боравене с езика. Той познава живата българска разговорна реч до най-тънки подробности, всестранната му култура и системното проучване опита на класиците му позволяват да си служи с нея със свобода, с изяществото на виртуоз. В това отношение явно много му е помогнала и дългогодишната сериозна преводаческа дейност. Константин

Константинов е майстор на българската реч, той може да бъде нареден до творци като Вазов, П. П. Славейков, Яворов, Елин Пелин, Лилиев, Йовков, Смиренски. Той винаги е имал пред вид истината, изказана от М. Горки, че „литераторът е длъжен да разбере, че той не само пише с перо, но и рисува с думи — и рисува не като майстор живописец, който изобразява човека неподвижен, а се опитва да изобрази хората в непрекъснато движение. . .“ Описанието у Константин Константинов се отличава с рядка пластичност. Той умее да води неотлъчно със себе си читателя. Ние следим всеки ред с интерес, макар че в същност може да няма никаква сензационна случка, никакво изключително събитие, а само редуване на пейзажни картини (например „По реката“). Той е измежду тези български белетристи, които умеят особено колоритно и раздвижено, с богатство на багри и настроения да рисуват дадена картина. У него има творби, които сякаш не са слово, а прекрасен маслен пейзаж. Но и живописта дори е недостатъчна за сравнение, защото в картините на писателя освен цветове има и звукове, има и движения, както пише и Горки. Използувани са всички неограничени възможности на речта. Ще си позволя да цитирам някои пасажи от разказа-импресия „Панаирът“ — една творба, от която лъха настроение като от пъстрите платна на Лавренов и Дечев и в която на света е гледано сякаш с поетическото възприемане на дете:

„. . .Това е Празникът, първото шумно тържество на тоя свят след дългия сън през зимата. Една скромна, разлята и размърдана маса от градски и селски облекла, една лудешка и радостна какафония от звуци, един облак от златен прах, мирис на зюмбюл, на мента и бергамот. Големи алени чадъри на лимонададжии, с блеснали като едри топази и рубини стъкла шербет; върбови пищялки и хлопот на козарски звънци; пукот на капсули при опитвача на силите — снажен юнак с черен перчем и разпасан пояс мята презглава дървения чук; един орган, който хрипти и пъшка на естрадата при „Паноптикума“ с „Живата египетска царица Клеопатра“; пременени селски невести, хванати за ръце, с тежки нанизи от сребърни пари, с перушини на главите като американски индийци; барабан, който удря внезапно в палатката-стрелбище; купища шарена захар по масите за лотария; рев на загубени деца и мекият глас на кавали, опитвани при троянските сергии; гроздове пъстри балончета, вързани с конец и раздвижени; гръмките покани на атлета от „Български борец“, който обещава „пет хиляди лева на оня, който го победи“ — и на еквилибристката в синьо трико, която праща въздушни целувки; загадъчната усмивка на „жената-риба“, зелена — върху жълтото платно на бараката; ужасният рев на „морското чудовище тюлен“. . . и беззвучният, остър, сребърен смях на слънцето, спряно в чистото небе. . .

Гъстите вълни на тълпата се разливат и подплисват до хладната сянка на магазините в просторната чаршия. Железните кепенци са заключени, но вратите — отворени, и от полумрака извътре лъха мирис на солена риба, марсилски сапун, стафиди и мастика. До вратите са насядали старите, със зетьове и снахи, и се черпят с бяло сладко, потопено в студена кладенчова вода. Тук е тихият ъгъл на панаира. . .“

Константин Константинов е далече от това да се опива от шума и евтиния блясък на тия типични нашенски панаирни забавления, зад които прозира сивото и тежко ежедневие. За него истинското лице на живота е познато, а панаирната веселба е като лак, и то зле поставен. Погледът на писателя е обърнат и към засмените лица, но и към тия, които, гонени от немотията, създават панаирджийските радости. И как сполучливо спира погледа ни той на това „второ“ лице на живота — без разсъждение и философствуване, а с една обикновена житейска картина, от която обаче със символна яснота говори истината: „. . .Откъм воденицата пристигат двамина цигани, повели със синджири, единът — рошаво мече, другият — маймуна. Очевидно връщат се

от града. Без покана те спират насреща, изваждат по една гъдулка и командуват: „Але, хоп, Кара Кольо!“ — „Прави здрасти, Марко!“ През двете ноздри на мечката е прокарана халка, скачена с верига за крака и когато животното се изправя на два крака, веригата дърпа халката през ноздрите — и то мъчително пъшка при всяко движение. Маймуната скача под скърцащата песен на гъдулката, от време на време извръща глава и тогава се вижда — вкопчана за космите на гърдите ѝ — мъничка рожба, която тя е прикътала на най-безопасно място. И в очите на тия пленени зверове, доставяли цял ден радост на хората, блести тъмен пламък на човешко страдание. . .

В здрача на падналата нощ ти поемаш отново своя стръмен път: Ти бързаш да отминеш и забравиш. Ти търсиш в сърцето си ведрата утринна радост, но напразно. Животът показва своето второ лице и оставя в устата си тръпчивия вкус на пепел.“

Спрях се на тая творба с намерението да покажа майсторството на писателя в чисто пластично, в езиково отношение, но от формата стигнахме и до съдържанието на разказа, до неговата същност изобщо. Форма и съдържание — те не могат да бъдат разглеждани отделно у автора като Константин Константинов. Те и двете определят особеността на авторовия стил. А стилът — това не е някаква неуловима оригинална страна на творчеството, а е цялото сложно единство от жизнен материал, от мироглед, от личен творчески темперамент, от художествен метод. Това единство се изразява в подбора на темите, в идейната проблематика, в предпочитането на определени изразни средства, в работата с езика. Стилът не е някаква механична съвкупност от качества, а система, която расте и се развива от произведение в произведение. . . Така че всички ония характерни особености на творчеството на Константин Константинов, разглеждани дотук, цялостното му развитие на белетрист, определят и неповторимостта на авторския му стил.

Книгата „Птица над пожарищата“ е своеобразен „бележник на писателя“ за събитията през съдбоносната 1944 г. до Девети септември. Тя заема по-особено място в развитието на К. Константинов като творец, с нея той приобщи и своите усилия в усилията на демократичната културна общественост за осъждане на фашизма. Творбите имат циклов характер, свързани са помежду си от общия ход на събитията, от някои общи герои. Включени са произведения, които могат да се разглеждат като разкази, а има и есета, в които авторът директно и откровено споделя свои мисли. В книгата не са описани самите бомбардировки така, както ги преживяха множество софийски граждани, които имаха нещастието да останат в опожарения град. Обаче въпреки това трябва да се посочи, че писателят е успял да предаде тревогата, отчаянието и ужаса на тия жестоки дни. Но ясно се чувствува и вярата в настъпващия ден, в идещата от север Съветска армия, вярата в разгрома на фашизма. В тази своя книга Константин Константинов скъсва със скептичността и песимизма си и за пръв път след разказите от първата му книга „Към близкия“ отново осезателно се чувствува вярата му в бъдещето.

Трябва да се отбележи, че с тая своя книга писателят се проявява и като антифашист, неприкрита е омразата му към хитлеристките окупатори. Той е на страната на Съветската армия и вярва в нейната победа. За илюстрация ще цитираме един пасаж от книгата, който сам по себе си говори много: „. . .И в тоя миг пред очите ни изплуваха къс от някакъв отдавна видян германски „кинопреглед“, забил се като шип в паметта ни, но съвсем забравен до тоя ден. Бяха последни снимки от войната в Русия. Немците даваха сцена от отстъплението си, с разрушаването на селищата, които опразват. Някаква безименна гара — една от хилядите в огромната изранена страна — грамадни постройки, релси, покрай които бързо, с отсечени, тъкмо както във филм, движения вървят разпръснати немски

войници и офицери, слагат взрив и вдигат всичко във въздуха. Рухваха многоетажни здания, изкоренени дървета се струполяха подкосени и пушекът като внезапно поникнали баобаби стигаше до небето. Във въздуха хвърчаха греди, камъни, пръст, мъжете отново бързаха по линията, отново слагаха взрив, продължавайки стъпка по стъпка своята зловеща работа, а зад стъпките им също така бързо вървяха огънят и смъртта. Това беше оргия на садизъм. Когато последната сграда се сгромоляса и гъст дим покри половината от екрана, съвсем неочаквано над пушека изхвръкна птица, излязла иззад развалините. За миг тя политна като зашеметена, подвоуми се малко, после изведнъж се оправи, издигна се по-нагоре, изви в широка дъга и изчезна към чистата далечина.

В своята тъпа самоувереност те цинично излагаха на показ разрушението, което вършеха, като нещо съвсем обикновено, делнично и при това сръчно изпълнено. Те мислеха, че в света няма нищо, което не ще успеят да унищожат. И техният случаен кинорепортер, снемайки тая малка сцена на образцово унищожение, не бе и помислил, разбира се, какъв съвършен символ на безсмъртие той сам бе документирал!. . .“

*

Нека се спрем и на пътеписите на писателя. За това ни подсеща сам той, защото в своите „Избрани разкази“ помества и няколко пътни картини; сам той не тегли такава дълбока бразда между разказа и пътеписа, както това правят някои наши литературоведи. Вярно е, че автори като Иван Вазов и Алеко Константинов способствуваха за обособяването му като самостоен белетристичен жанр, но ако все пак трябва да определим до кои други жанрове той е най-близък, то без съмнение ще посочим очерка и разказа. Разказвачът винаги се проявява с характерните си качества и в пътеписа, понякога дори настъпва смесване между двата жанра, че мъчно може да се определи една творба като чист разказ или очерк. У Константин Константинов това се среща, защото той пристъпва към задачата си със сериозността на художник, а не с екскурзиантска нехайност.

Още в най-типичните му разкази видяхме склонността на писателя да изобразява героите си на път, умението му да предаде характерната атмосфера на третокласния вагон или оживлението по палубата на параходчето, способността му пестеливо и с чувство да нарисува даден пейзаж. И затова не ни изненадва фактът, че Константинов е един от майсторите на българския пътепис.

За материал му служат пътувания из страната, а също така и няколкото му излизания в чужбина. За автора разликата между пътеписа и разказа не е чак толкова голяма — това личи от пътеписи като „Из Странджа“, „Пирин“, „По реката“, където освен поетичните наблюдения над природата правят впечатление и някои майсторски обрисувани характери. А не е ли това една традиция, завещана от Вазов? Да си спомним неговите Рачо Чобана и бай Михал от „Един кът от Стара планина“ или Тодор Хайдутина от „Великата Рилска пустиня“. . .

В пътеписите си за българската природа К. Константинов се проявява като страстен поклонник на хубостите на родната земя като убеден патриот. По отношение на миналото е склонен да изпада в романтично преклонение, в ред негови творби, като например „Банско“, „Мелник“, „Сливен“, „Градчето“, се чувствува мъката по едно отживяло време; романтично е отношението му и към събитията на историята („Мадара“, „Оборище“, „Дряновски манастир“ „Шипка“).

Към своите пътеписи той пристъпва подготвен всестранно. Тук влизат не само преките наблюдения, личните впечатления (нещо основно, разбира се), но влизат и сведения от най-различен характер. Авторът се стреми да опознае местността във всяко отношение и да запознае и читателя цялостно с нея.

Наред с пътеписите си за България Константин Константинов е написал и немалко творби за пътуванията си из Европа и най-вече за Франция, където е бил няколко пъти. Още преди 1925 г. той публикува в сп. „Демократически преглед“ т. нар. „Писма от Франция“, където с вещината на зрял художник рисува образа на френската столица. Пътеписи за чужбина в нашата литература са писали мнозина, но все пак между тях се отделят няколко значителни произведения, като „До Чикаго и назад“ на Алеко Константинов, „Писма от Южна Америка“ на Борис Шивачев, книги на Светослав Минков, Матвей Вълев, Валери Петров и др. До тях се нареждат и работите на К. Константинов.

В пътеписите си той е далеч от опиянението на търсещия сувенири турист, защото дири реалното лице на нещата. За него Париж е град на Лувъра и поетите, но е град и на нищетата, проституцията и порока. Ударението пада даже на второто лице на френската столица. И не само в пътеписите си от Париж, а във всяка творба от чужбина писателят е верен на реализма, на истината за действителността. Изобличението в чуждестранните пътеписи на Константинов е много по-силно, отколкото в тези за родината (може би тоя факт ще си обясним с цензурни и други подобни причини!). Той ни описва екзотичната красота на Лазурния бряг, но същевременно насочва вниманието ни и към Монако и Монте Карло, „гнезда на лудост и злато“, и ни запознава със „заниманията“ на банкерите. „Там рулетката неспирно върти своята мелница и мели долари, франкове, лири и гулдени, надежди и тревоги, любов и съществования. И в тоя райски кът на земята, в тоя гаснещ и прекрасен ден тя изглежда абсурдна измислица, злокобен идол с човекояди челюсти. . .“

На Марсилия, прочутото южно пристанище на Франция, К. Константинов е посветил една от най-хубавите си творби. Той успява да ни разкрие нравствения образ на тоя град, световен бордей. Бедност и мизерия — ето ги характеризиращите го признаци. „По плочите се търкаляха остатъци от плодове, дрипави хора с торби през рамо ровеха сметта и изчезваха в мрака като черни нощни бубо-лечки. . .“ Но това, което е най-характерно за Марсилия, е развратът, порокът. И неслучайно К. Константинов слага за мото на произведението си стих от известно стихотворение на Д. Бояджиев: „Животът ми се струваше тогаз почти порок. . .“. Не, не почти — ни казва писателят, а порок отвратителен и разкапващ, разяждащ всичко чисто и здраво, порок, проникващ навсякъде. Излишъкът на пари подтиква богатите, а липсата им принуждава бедните . Порокът в Марсилия — е неин бит — „чудовищен, и все пак, общоприет, узаконен, истински бит“.

Пътеписи като „Марсилия“, „Две роси“, целият цикъл за Париж правят впечатление с високата си художественост, с острия си изобличителен характер, с гражданската и нравствената принципност на своя автор. Тези творби и днес звучат актуално, защото в тях са доловени основни отличителни черти на капиталистическата действителност: класовото и социалното разслоение, експлоатацията на човека, мизерията, порокът и нравствената опустошеност. . .

*

В развитието си Константин Константинов като творец не се подчинява на общоприетите схеми. Свикнали сме така най-общо да определяме творческия път на редица писатели: преодоляват модернистичните си увлечения и идейни заблуди — и после, по една възходяща линия, се приближават до истински народностната литература, а някои и окончателно се приобщават към пролетарско-социалистическото изкуство. Наистина такова е развитието на една голяма част от писателите в миналото, на ред връстници на самия К. Константинов. Но от това съвсем не следва, че от едно такова положение трябва да правим закон и да искаме всички да му се подчиняват. Общото развитие на литературата

не е тъждествено с индивидуалното развитие на отделните писатели, макар да са в тясна връзка помежду си. В развитието на твореца има колебания, зигзаги, има някои — външно погледнати — необясними неща. Людмил Стоянов написа остроизобличителния разказ „Милосърдието на Марса“ (1923), в печата публикува редица статии в защита на прогреса и реализма, а в същото време издаде и стихосбирките „Прамайка“ (1925) и „Светая светих“ (1925), които изобилствуват с подчертано символистико-мистични стихотворения. . . Не всякога литературните факти са просто обясними. Развитието на твореца е дълбоко индивидуален, сложен, далеч не еднолинеен процес. . .

И К. Константинов след Първата световна война като мнозинството от връстниците си скъсва с упадъчното изкуство, прави забележителен напредък в идейното си развитие, застава зад принципите на реализма. И, както вече изтъкнах, с книгата си „Към близкия“ той беше съвсем близко до пролетарската литература. След това се разиграха събития, известни на всички ни; бихме очаквали напълно логично К. Константинов да застане в редиците на писателите-борци срещу фашизма. Но не стана така, той не направи крачката, която направиха Хр. Ясенов, Гео Милев, Л. Стоянов и др. Подобно е положението и с творец като Г. Райчев, който също в ония години издава повестта „Мъничък свят“ и кара критиците да правят предположения, че в бъдеще той ще задълбочи изобличителната сила на своя реализъм. Но и неговото творчество по-нататък — като на Константинов — стои в идейно отношение по-ниско, отколкото в тази ранна книга, реализмът му не придобива по-голяма гражданска острота. Константин Константинов все пак издаде „Птица над пожарищата“, но Георги Райчев почина през 1946 г., без да може да даде, както желаеше, един достоен завършек на делото си.

К. Константинов, както беше посочено, работи и в областта на романа, но без да постигне някакви особени успехи. Подчертано несполучлив е романът „Кръв“ (1933), в който писателят прави опит да изобрази трагичните събития около Априлския атентат през 1925 г. Произведението е съвършено безпомощно в художествено отношение, тук противоречията на авторовия мироглед, интелигентската отчужденост, непознаването същността на събитията го довеждат до невярно отражение на действителността, до неправилни обобщения, до прокарване на някои реакционни в същността си тенденции. И все, като имаме пред вид всичко това, решително трябва да се отхвърлят и опитите да се характеризира романът като едно дълбоко порочно, фашистко произведение. Всеки, който по-внимателно и непредубедено е чел произведението, е забелязал неговата противоречивост. Тая противоречивост изхожда преди всичко от противоречията в самия мироглед на писателя, но трябва да се имат пред вид и някои други неща. К. Константинов рисува такъв момент в нашата история, за който правилна преценка може да даде само писател — убеден комунист. Писателят вижда неправилната тактика на терористите, но не може да разбере, че тя не е типична за комунистите, не може да види техния истински образ, тъй като е твърде далеч от тях. И затова в много страници в романа срещаме обективистично изображение: без да се вникне в същността на явленията, в техния дълбок вътрешен смисъл. . От друга страна, трябва да се има пред вид с колко любов писателят рисува образа на честния партиен функционер Чавдаров, който не е съгласен с ултралевичарските заповеди на военния комитет, но като дисциплиниран член изпълнява указанията; колко героизъм и авторско съчувствие има в описанието на престрелката на Кръстьо и Янко с полицията, в доблестната им смърт! А колко места има, в които се рисува с негодувание жестокият цанковистки терор и насилието на фашистката власт!. . . Всички тия неща трябва да се имат пред вид и тогава, струва ми се, трудно може да се даде вярна преценка за идейната страна на творбата. По-уместно е да се говори за неразбиране характера на събитията, за тър-

сенето на някакъв „обективизъм“, с който в същност се услужва на буржоазията. Романът е слаб и в художествено отношение, повечето образи са умозрителни, книжни, в обобщенията липсва проникновение. Той свидетелствува за откъснатостта на писателя от борбата на народа, за неспособността му да разбере смисъла на тази борба. Но романът не утвърждава терора, не славослови фашизма. К. Константинов не беше в редиците на писателите — активни борци срещу фашистката диктатура, но той никога и не отиде сред тия, които поддържаха монархията, експлоатацията, мракобесието. Творчеството на Константинов е противоречиво, противоречив е неговият мироглед, но за всеки, който е запознат с цялостното му творчество, е ясно, че за писателя крачката към страната на народните врагове е невъзможна.

*

С право във всяка национална литература най-високо ценят онези творци, които в своите произведения рисуват широка и разностранна картина на епохата, които загребват дълбоко от много пластове на народния живот, които създават цяла пъстра галерия от ярки образи-типове. Обикновено това са художници с първична пластическа мощ, с дарба, която се изявява с една заразяваща непосредственост, лекота и свежест. При тях всичко е в силни и неподправени земни тонове, всичко е витално-буйно и очароващо с девствената си простота. Това са художници, които ги привлича крупното, мащабното, чийто поглед обхваща едрите измерения на света.

Но всяка литература би се чувствувала бедна, ако притежаваше творци само с такава нагласа. В нея има място и за художници, чието ухо е чувствително не само за властно отекващите гръмливи звуци, но и за полутоновете, за едва доловимите тънки и нежни трептения. Има място и за ония, които разлагат основните багри и дирят отсенките, които се взират и в нюансите на нашия огромен свят, на бездънната човешка душа. Вярно е, че тези творци винаги остават малко или много в сянката на титаните, на онези, които с орлов поглед обгръщат широката панорама на епохата, но те са нужни на хората, тяхното присъствие в една литература е доказателство за израстването ѝ, за превръщането ѝ в съвършена и чувствителна система, способна да обхване най-сложни аспекти на духовния живот.

К. Константинов беше от този втори тип писатели. В литературата ни навлезе в началото на столетието с едно необикновено богато на таланти младо поколение (Дебелянов, Лилиев, Г. Райчев, Н. Райнов, Подвързвачов, Ясенов, Л. Стоянов и др.), което носеше у себе си нещо от здравата патриархална духовност на Възраждането, от нравствения максимализъм и екстатично родолюбие на бележитите бунтовни мъже, но заедно с това в него беше проникнала и идейната изтерзаност на по-нови художници, като Пенчо Славейков, Яворов и др., влияеше му тяхната болезнена свръхчувствителност. Представителите на това поколение бяха завладени от една вътрешна самоубеденост, че са призвани да допринесат „апаратурата“ на нашата литература да стане по-сложна, по-фина, да е в състояние да долавя с невидимите си рецептори повече трептения, повече нюанси, да прониква по-навътре в богатия и тайнствен свят на човешките изживявания. И затова никой от тези писатели не остана при безизкуствената, бликаща пластичност на един Елин Пелин например, почти всеки от тях изживя период на лабораторни търсения и експерименти, като някои достигнаха дори — например Николай Райнов — и до своеобразен словесен алхимизъм. Не е чужд на това увлечение и младият Константин Константинов, който в своите импресии, стихове в проза и пр. търси синтез между лирика и белетристика.

Несъмнено е, че тогавашните занимания изострят белетристичните му сетива, допринасят за създаването на онзи майстор на словото, който в многобройните си сетнешни книги ни смайва с умението си да изразява с такава точност най-сложни човешки състояния. И не друг, а Н. Лилиев, всепризнатият вълшебник на стиха, казва за него, че „рядко в българската литература е имало такъв стилист“ и добавя: „Във всяка дума се чувствува утвърденият писател, за когото тя е придобила своето истинско, дълбоко значение и не би могла да бъде заменена с никоя друга.“

Но освен средата, в която се извършва художническото формиране на писателя, и освен своеобразието на историческия момент, въздействието на общия духовен климат, от съществено значение е самото индивидуално устройство на Константин Константинов. Епическият размах на изображението и монументалното изследване на човешкия характер очевидно не са неговата стихия — неуспехът му в жанра на романа с „Кръв“ потвърждава тази истина. Но като насочва вниманието си към детайлите и към проумяването на отделни психически състояния, към изблика на отделни страсти, той е силен не само с това, че осъществява една удивителна дисекция, че долавя тънки, почти неуловими нюанси, но по-важно е, че винаги частният случай израства до степен на обобщение. В епизодичното той съумява да очертае същността на изследвания характер, в проявата на една страст вижда как се оглежда цялата личност. Тук не е трудно да бъдат открити някои добре усвоени „уроци“ от Чехов и Мопасан, които К. Константинов високо цени. Като тях и той в повечето от творбите си изгражда изображението на една нравствено-етична основа, но винаги се чувствува присъствието на класово-социалната обстановка. Дори когато в някои разкази, като например „Една нощ“, „На големия път“, „Седем часа заранта“ и др., всичко изглежда да е насочено в трактовката на дълбоко интимни проблеми, и там идва момент, в който рязко на преден план излизат обяснения от сферата на социалните взаимоотношения между хората. Неразбирателството между двамата съпрузи в „Една нощ“, отчуждението, появило се с такава сгъстена вътрешна сила в една ухаеща на люляци вечер в далечно провинциално градче, е с корени далеч в битието на двамата — в различния им произход, в принадлежността им към различни светове. И макар в разказите да не присъствуват онези идеи, които тогава властно обхващаха голяма част от народа ни и след победата на революцията се наложиха в нашето общество, неговата проза е близка и разбираема за нас, тя помага в сложния процес на изграждането на други, нови хора. Идеалът на писателя с чистотата и благородната си нравствена извисеност прави неговата проза съзвучна с обновителния дух на времето.

Но неговото недоволство от стария свят, който погубва толкова невинни човешки съществования, който погазва най-хубавите мечти, не се изчерпва само с благородната поривност и устремена към бъдещето мечтателност. Той написа и страници, в които с неприкрита неприязън обрисува противните образи на крепителите на буржоазното общество. С гневен изобличителен патос е пропита първата му книга „Към близкия“, а разкази като „Трета класа“, „Във влака“, „Незначителна история“, „Под сливите“ и др. се нареждат до най-силните страници на критическия реализъм в литературата ни през 30-те — 40-те години. В най-тежките дни на фашисткия терор той създаде есетата и разказите си от сборника „Птица над пожарищата“, в които изрази възмущението си на хуманист и демократ от всичко това, което развилнелите се управници вършеха в страната ни, и не скри вярата си в победата на Съветската армия, която ще донесе избавление.

*

През 1959 г. се появи първият том на мемоарната книга „Път през годините“, а две години по-късно излезе и нейната втора част. След едно продължително творческо мълчание (от 1946 г., когато е издадена „Птица над пожарищата“) К. Константинов отново предложи на читателите свое оригинално художествено произведение. В течение на 13—14 години той се беше занимавал предимно с преводи (на Гогол, Толстой, Тургенев, Чехов, Флобер, Доде, Сент-Егзюпери и т. н.), като беше поддържал, така да се каже, професионалното равнище на литературния си труд и си беше останал образец на блестящ стилист и тънък познавач на езика, но неговите спомени най-малко направиха впечатление с тези свои достойнства. Макар и да бяха публикувани в климата на духовното проясняване след Априлския пленум на ЦК на БКП (1956), когато вече се изживяваше сектантското отношение към литературното наследство и когато догматичните нормативи не спъваха изясняването на цялата сложност на процесите на развитието и на отделните творчески личности, книгата на Константинов беше посрещната отначало със смущение от някои кръгове, с недоразбиране на нейната реална стойност. В същност може да се каже, че тя бе една от „първите ластовици“ на такова литературно свидетелстване за миналото, в което отчетливо се налага дълбоко личният, подчертано субективен ъгъл на отношение и осмисляне на явленията. В нея — къде по-пряко, къде деликатно и внимателно — се влизаше в полемика с установени схващания и преценки, затвърдили се в последното десетилетие, а този критичен патос не можеше да не събуди и ответни реакции. Но полека-лека страстите се поуталожиха и книгата се наложи преди всичко с достойнствата си не на някаква обективна литературна история, а с това, че в нея нещата се възстановяват така, както ги е преживял той самият. Такава гледна точка, непретендираща за установяване на истини от „последна инстанция“, постепенно беше възприета от читателите и критиката, още повече, че очевидец и свидетел е автор с богата житейска и творческа биография, личен приятел на много първенци на националната ни култура, че той е писател, който винаги е стоял на честни и демократични позиции, че е отстоявал принципите на реалистичното изкуство. К. Константинов е принадлежал през целия си дълъг и плодотворен писателски живот към една определена част от българската интелигенция — към нейното демократично-хуманистично крило, което не отива към марксически разбирания за движещите сили на обществото и за необходимост от социална революция. И в книгата му честно е отразена тази принадлежност, без „гримирания“ с късна дата, без подозрителни корекции и приспособленчески ходове. Ние четем и оценяваме неговите спомени именно като представител на тази интелигенция. И ако в тях той се опитваше да застане на нечии други позиции, а не на своите, от това спомените му само биха загубили, би се заличил дъхът на автентичност, би изчезнало онова очарование, което сега ни приобщава към някогашния манталитет на сподвижниците на Константинов. Днес на всеки ученик са известни основните положения от политическата история на България, но далеч не така добре знае как са били възприемани и обяснявани някога, от различните социални и духовни прослойки историческите и културните събития.

В „Път през годините“ К. Константинов ни напомня и за неостаряващи уроци на литературното развитие, а също така възкресява и образите на творци, които бяхме повече или по-малко забравили в твърде стесненото си отношение към наследството. Той разкрива един богат, обаятелен далечен свят, за който в много отношения сме имали превратни представи. Може би не навсякъде е прав, но не може да не ни зарази благородството на неговата мисия, неговото желание да остане верен към духовните принципи на онези, с които е вървял в литерату-

рата през своя многогодишен живот. „Поколението, към което принадлежа — споделя Константин Константинов, — и онова, което го предхожда, минаха през три епохи едва ли не полюсно противоположни една на друга, като пренесоха в своя неравен път една установена концепция за света. Те вярваха безрезервно в първичните значения на думите — свобода, съвест, дълг, чест, човещина — и направиха от тях съдържание на живота си. Като че за тях се отнасят думите на Антоан дьо Сент-Егзюпери, писано десетилетия по-късно: „Да бъдеш човек — това е тъкмо да бъдеш отговорен. Това е да изпитваш срам от някоя беда, за която ти се струва, че не зависи от тебе. То е да бъдеш горд от някоя победа, спечелена от другарите, то е да чувствуваш, полагайки своя камък, че участвуваш в градежа на света."

*

„Какъв е тоя пулс в мене, който бие по-плътен и по-дълбок? Той иде от глъбините на земята, от глухите далечини на времето. Това е тръпка на прадедите и бащите, която прелива своя ток и в моите жили. . . И тоя зов като въпрос на вечерна проверка. Той пита и сърцето ми веднага отговаря: Тука! Тук съм! Сега и утре, и винаги; и когато ще бъда вече пръст от пръстта на тая земя, за която не ми стигат думи за благодарност! Озарен от вътрешен пламък, аз нямам друга съдба освен твоята, нямам друг смисъл освен щастието, с което ти ме благослови: да нося с радост твоето бреме — вчера и днес, и в утрешните дни!". . .

К. Константинов изрече тия клетвени думи на признателност и дълг пред родината в заника на своите дни и той имаше пълното морално право за това. Ако не за друго, то поне за двете си последни книги „Върхове" и „Празници", които ни поразиха с благоговейната си любов и с проумяването на ония висши духовни начала на нацията, в които е заключена нашата горда същност и нашата устояла на толкова изпитания през столетията вътрешна непреломимост. От техните страници ни облъхна чистият нравствен максимализъм на онова родолюбие, което познаваме от подвизите на храбрите войводи и будители от родния град на писателя — Сливен. Една невидима щафета през годините, която младите потомци не можеха да не приемат и разберат. . .

Ние толкова пъти, още от първите уроци в читанката, сме слушали и чели за солунските братя Кирил и Методий, за Паисий и Чинтулов, за Левски и Ботев, за Каблешков и Захари Стоянов, за апостолите и мъчениците на Априлската епопея, но големият писател с такова синовно вълнение и с такъв чист патриотичен възторг разкрива образите им, че имаме чувството като да махат пред очите ни тъмна патинена наслойка и скъпоценностите да блясват изведнъж в неподозирано великолепие.

В думите на автора, така подбрани, че на човек му се струва невъзможно някак другояче да се пише за тия герои, няма и помен от риторика. Няма нито една фраза, нито едно обобщение, в които писателят да не е вместил и себе си, да не ни е доверил дълбоко съкровено, дълбоко изстрадано преоткриване на националните добродетели, на племенните ценности.

Така неговите есета се превръщат в една подчертано лична творба, в изповед, макар че са по-различни по дух от мемоарното начало на „Път през годините". Но ако там той ни сродяваше с духа на забележителните творци, с които заедно е протекъл животът му, то във „Върхове" иска да ни убеди, че всички те не са тръгнали от празно място, че стремленията им напред са били вдъхновени от идеалите на българщината, от заветите на доблестните предходници, от кристално чистия патриотизъм и всеотдайността на Паисий и Левски, на въстаниците от кървавия и свят Април 1876.

Тази книга-завет на стария майстор не е изненада, защото и в цялото си творчество Константин Константинов е неизменно верен на темата за любовта към отечеството, към нацията. От всички негови творби, от разкази и пътеписи, от очерци и спомени у нас прониква едно трайно и свято чувство на особен пиетет към ценностите, разпилени по малката ни земя, скътани в древни манастири и в дълбоките изби на стари възрожденски къщи, в древни пергаментови писания и в оръфаните тефтерчета на жертвоготовни революционери. Всякога тая любов е за него компасът, който го спасява от лутаници, от кривания в грешна посока, тя е ориентирът, който го води към светлината, който му дава ключа за смисъла на онова, което сътворява. Всякога началото и краят се съединяват тук — в тая сладка и велика дума: България.

Именно обичта към родината и нацията насища с такава страст редовете на книгата му „Върхове“, тя е първопричината за онова заразяващо очарование, пред което и най-хладният не е в състояние да устои. Има нещо наистина възрожденско в патоса на преклонение, има такава девствено-непокътната чистота на чувствата, на която ние, по-новите потомци, можем само да завиждаме. . .

Есетата от „Върхове“ ни поставят пред съдбоносния, пред неотменния, пред вечния зов на родината, на който рано или късно, днес или в заника на дните си трябва да дадем отговор. И нашите думи би трябвало да бъдат почти същите, с които пред тоя невидим съд на прадедите отговаря К. Константинов.

„ — Тука! Да, тук съм! Сега и утре, и винаги, и тогава, когато не ще бъда вече и ще се върна отново при тебе, пръст от пръстта на тая земя, за която не ми стигат думи на благодарност!

В тоя задъхан път през годините аз нямам друга съдба освен твоята, нямам друг смисъл освен щастието, с което ти ме благослови: да нося с радост твоето бреме — вчера и днес, и в утрешния ден!“

*

В заника на дните си К. Константинов създаде своята мемоарна книга „Път през годините“ и двата сборника с великолепни есета „Върхове“ и „Празници“. Те имаха стойността на едно духовно завещание, в което той повече от всичко искаше да ни зарази с любов към нашата земя хубава и към нейните героични чада. Онзи чист възрожденски идеализъм и онова безгранично родолюбие, с което са заквасени още юношеските му дни в хайдушкия Сливен, той предаде на нас.

ПОЕТИТЕ НА ЧЕТИРИДЕСЕТТЕ ГОДИНИ И СЪВРЕМЕННАТА ПОЕЗИЯ

Михаил Василев

Гонена, преследвана, цензурирана, забранявана — революционната литература и през 40-те години продължава да живее и възпламенява своите читатели. Тъкмо в тия черни години излиза стихосбирката „Моторни песни“, която е истинска епоха в литературата. Нейният създател е прострелян, но песните му мобилизират хората да се борят за великата идея. Цял един отряд от съвсем млади тогава поети, като Веселин Андреев, Цветан Спасов, Христо Кърпачев, Кирил Маджаров, Атанас Манчев и др., в един или друг вариант въплътиха в поезия девиза на епохата: „Сигнал за бой, атаката започва!“ Повечето от тези певци паднаха в боя. Към това поколение принадлежат и поети, които от учебната скамейка попадат в професионалния литературен живот (Вутимски, Богомил Райнов, Александър Геров, Валери Петров, Веселин Ханчев, Иван Пейчев). По-голямата си част от споменатите поети са родени в големия град. Те дишат въздуха му и растат сред неговата атмосфера. В тревожното време на капиталистическия град, обзет от предчувствието за нов световен хаос от жестокости, преминава детството, юношеството и младостта на родените след Първата световна война поети. Те са лишени от контакта с природата. В замяна на това техен неразделен другар е книгата. Денем гледат филми, нощем четат големите книги на големите писатели.

С урбанистичния поглед върху света, с хуманистична култура, с определени антифашистки настроения навлизат в литературата тези сърдити, направо гневни млади хора. Жизненият опит е малък, липсва революционната закалка и войнишките навици на поетите от 30-те години. Уважавайки борбата и идеята, все пак тези поети поставят над всичко отделния човек. Пред техните очи е неизменната делнична действителност. И те като нейни поданици се мъчат да осмислят съществуването си. Затова техните стихове, превръщайки се в изповед на хора, освободени от догмите, изобилствуват от съмнения, противоречия и вътрешна сложност. В техните урбанистични стихове има лукава насмешка, понякога откровеност до грубост, мъка до отчаяние. И най-важното, постоянно присъствуват дълбоката човечност, животът без проповеди. Младостта, интелектуалната им същност, а и жестокото време не им позволяват да превърнат стиха си в бойна лира.

Но честната им непримиримост към фашизма и изстраданата вяра в изгряващия ден — светъл и трудов, никой не може да оспори. Те ежедневно с много мъки отстояват хуманизма. Младите поети на 40-те години ревностно се борят срещу всеки опит да се стесни и организира светът на емоциите. За дълго тяхната борба за отстояване неповторимостта и суверенитета на индивидуалността се определяше като индивидуализъм.

Разбира се, те бяха понякога повече болезнени и усложнени, отколкото се полагаше. Но далеч бяха от духовната анемия, от мисловната безпътица, от индивидуалистичното обожествяване на собственото аз, тъй характерни за декадентската поезия.

При всички случаи у тях имаше истинска тревога за съдбата на човека и планетата. По силата на тези обстоятелства те приеха Девети септември като свое истинско рождение. В новата обстановка те можаха без страх да утвърдят идеалите на младостта си. И сега те защищаваха мисълта, че новото общество е немислимо без всестранния и пълен разцвет на човека, с неговия сложен свят от най-тънки чувства.

Позволяваме си с портретните характеристики на особено активните и плодотворни поети да защитим мисълта си за активната роля, която те изиграха в процеса на обновлението на новата българска поезия.

ПОДКАНА ЗА НАДЕЖДА

(Александър Геров)

И досега в съзнанието ми лежи споменът, свързан със самообесилия се на едно дърво край родното си село войник през лятото на 1943 г. Пред възможността да се върне в окупационния корпус той бе предпочел смъртта. Доколкото знам, войникът беше мълчалив, работен селянин. Напразно го укоряваха в липса на мъжество. Явно, въпросът не се изчерпваше с традиционната представа за храброст и воля. Грозните изстъпления бяха извадили от равновесие коравия български селянин. Неговата здрава психика изведнъж заболя.

А какво бихме казали за родените между двете войни поети? Техните чувствителни души отдавна бяха смутени и травматизирани от една толкоз чужда и противна на изкуството действителност. Те още в гимназиалните си години бяха открили пълното разминаване на живота с хуманизма. У тези млади творци се кръстосваха различни вери. Едните укрепваха вярата в общественото преустройство (Ботев, Смирненски, съветските поети и т. н.). Другите внушаваха представа за непобедимостта на злото (френските прокълнати поети, многобройните филми и т. н.). Родени непосредствено след Първата световна война и расли в мрачните години преди Втората световна война, тези поети някак си влизат от литературата в литературата. Това обяснява липсата на жизнена закалка. Тяхната младост съвпада с годините на новия фашистки преврат от 1934 г. който ликвидира революционния печат. Младите поети нямаха щастието да преживеят оня революционен ренесанс, познат ни от времето на Смирненски, Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев. Даже на тях е чужда и оная повторна революционна пролет, която се роди след кървавата есен на 1923 г. Тази нова пролет укрепи таланта на поколението от 30-те години, което колективно продължаваше делото на Смирненски (Хр. Радевски, Мл. Исаев, Анг. Тодоров, Кр. Пенев, Ник. Лилиев). Едно поколение, появило се на бял свят след приключването на Първата световна война, след разгрома на Септемврийското въстание, след кървавия Април на 1925 г. живее под знака на кафявата чума, заплашваща целия свят. Зловещият ритъм на нейния поход отеква в сънищата на тази генерация творци, която познава изключително фабричните комини, сирени, високите здания, асфалтовите улици на модерния град (Александър Вутимски, Александър Геров, Валери Петров, Богомил Райнов, Божидар Божилов, Невена Стефанова, Блага Димитрова). Падат държави, хора загиват, откриват се лагери на смъртта — всичко това говори за фалита на хуманизма. Варварството

вземa връх. А когато и самите рицари на кафявата чума се настаняват на нашата земя, споменатите млади поети окончателно са депримирани. Свистенето на бомбите и куршумите, дрезгавият глас на пиянските хитлеристки песни усилват настъпилия в душите на младите поети ужас. В същност усвоеното по литературен път трагично усещане за човека, призван да носи в себе си като всекидневен живот трагичната заплаха, намира потвърждение в самата жизнена обстановка. Става ясно, че разглежданото поколение по начало не е имало въздух за дишане. Оттук и вроденото трагично възприемане на света. Но все пак към генерацията на младите поети принадлежат и Цветан Спасов, Атанас Манчев, Христо Козлев, Веселин Андреев и др. Ала всички тези творци идват от провинцията. Там все още дъхът на земята е много силен, докато тържеството на смъртта изцяло се усеща в големия град. Нейните деца не познават полето, дъха на билките и омаята на селския труд. Те са изключително крехки. Техните връстници от селата и малките градове отрано попадат в лагерите, затворите и партизанските отряди. Професионалните литературни занимания остават за синовете на големия град. Те влизат в литературата със своето подчертано трагично възприемане на живота. Тяхната позиция на наблюдатели и съзерцатели се оказва благоприятна за улавяне трагедията на милионите обикновени хора. Нищо чудно няма както във факта, че чрез смъртта един селянин ще се избави от кървавите видения, така и в дързостта на някои поети с помощта на стиха да се освободят от кошмарите на действителността:

Ала в нощта най-страшна и стихийна
над тебе, град — грамаден весел цирк,
от черното небе ще се извие
железен облак хищни скакалци.

Ще бъде вулканично разрушение,
ще тържествува ужасът, грехът,
ще зинат ями грозни и студени
и ще владее безгранична смърт.

(*„Видение“*)

Автор на тези стихове е Александър Геров. Критиката дълго време ще говори за неговия индивидуализъм. Но виновен ли е поетът, че детството и младостта му преминават в дългата фашистка нощ, която ражда ужас? Грозната и деформирана действителност ражда зловещото видение.

В мъглата на съборените здания,
сред трясъци и кръв и детски плач,
излязъл из недрата на вулканите
върви един грамаден, сив палач.

След Яворовите безсъници в българската поезия се явяват призраци, уловени от самия живот, който кара хората да полудеят. Това потопено във всекидневните кошмари (арести, викове, присъди, бомби, изтезания, смърт) съзнание заговорва в стиховете на Геров, който все повече се подчинява на внезапните и хаотично мерналите се видения (града, грозен весел цирк, небето — черно, облаци от скакалци, зданията съборени, ямите грозни). Но зад тия едва ли не алогични хрумвания се чува съсъкът на смъртта, разкъсал човешката душа. Ужасът е толкова голям, че не позволява да се роди викът. Чува се само истерично ридаене на изкривени и замръзнали от страх уста. Задавеният вик и изцъклените очи на обезумелия поет говорят за истинско страдалчество, за истинско мъченичество. Всички тогавашни поети, включително и Вапцаров, носят

усещането за известна трагична обреченост, дошла с времето, в което въздухът не достига. Разбира се, те ѝ се противопоставят с революционната си решимост. Но Геров е един от тези, у които трагизмът е стигнал до краен предел. Той, задъхвайки се сред тъмнотата на фашистката нощ, се чувствува безкрайно безпомощен и изтерзан. Навсякъде го преследват хора с кървави ръце. Тъкмо чудовищните образи пораждат мисълта за потребност от омраза и презрение. Повърхностният поглед би определил подобно настроение, извикано от безизходността, за декадентство. Но краят на известното стихотворение „Безизходност" сам обяснява това съмнително състояние единствено със свръхчувствителността:

Вземи ръката ми,
кажи, че аз се лъжа,
кажи, че ние с тебе
не сме тъпи животни.
Кажи, че хората все пак са си добри.

Безпределно искреният поет не крие нищо от своя тежък живот:

Ние чувствуваме: всеки ден крачи
с груби, шумни ботуши обут
и със него, във устрем светкавичен,
приближава и нашия бунт.

Мисълта днес така изнемогва!
Днес сърцето настръхнало бий.
Ще се каляме в мръсните локви,
ще ни блъскат с юмруци в гърди.

Поетът овладява себе си, за да изрази възмущението си. Болезнено чувствителната, лесно наранима душа копнее за човешка личност, поставена по-високо от всичко друго. Но всички временни помръквания на душата и погледа идват от свръххуманизма на поета, живеещ във време, което разкъсва душите и зазидва мислите в стоманени каски. Тези силни понижения на жизнения тонус донякъде се дължат на сливането на лирика със света на милионите пасивни жертви. Това самочувствие на затворник и пленник на жестокия XX в. определя антифашисткия патос.

О, аз знам: в тези дни потъмнели, студени, стихийни —
в най-далечните краища на земния глобус
греят бодри очи и сърцата на младите бият
без омраза, без корист и злоба.

В есента на живота поникнали, пламнали пъпки —
към тревожните дни ний отиваме буйни и свежи,
ний вървим и със нашите смели, размерени стъпки
пролетта на живота, новата пролет бележим.

(„*Есен*")

Цитираните стихове издават близостта на поета с Вапцаров. Младият Геров при цялата своя резигнация притежава ясна вяра в социалното бъдеще.

И със груба
настръхнала
радост
аз изпращам
привет

на Мадрид,
в който съскат
запалени
клади,
жарка кръв
се пролива
и ври.
И със груба
усмивка
на устните,
развълнуван,
тревожен,
пленен,
с нова вяра —
аз смело
се впускам
във пороя
на новия
ден.

(„*Грубост*“)

Облъханият от комунистическия идеал поглед се откроява и в темата за родината.

Но нека ние да стоим на входа!
Аз искам всеки миг да виждам Витоша,
гърмящия простор, под който спят селата
и стресната ослушва се родината.

(„*Въздушно нападение*“)

Но преди да изрече клетвата си, Геров е започнал като продължител на безсмъртния певец на огнените гриви Смирненски.

Прикован с електрически гвоздеи,
той лежи в равнината огромен
и приема далечните поздрави
на звездите, трептящи отгоре.

От вратите на нощните пивници
мръсни пари нахлуват и давят.
По ъглите разглезени хищници
дебнат жертви и дирят забрава.

Все в същия дух на цикъла „Децата на града“ са стихотворенията „Улицата“, „Празници“ „Светлини“, „Младост“, „Лумпен“.

О, разбирам аз твоята вечност —
денонощно напред да течеш
и работните хора сърдечни
да посрещаш с тревожен копнеж.

И застанал на твоето дуло
срещу облачния хоризонт,
виждам черния мрак, що затуля
на града устремения взор.

Оригиналната разработка на темите, познати от Смирненски, се проявява най-вече в силно контрастните образи, които са плод на един напълно урбанистичен поет.

Чрез верига от случки и предмети се изразява властното и сурово емоционално отношение на хората, обитатели на прикования с електрически гвоздеи огромен град. Но Геров, продължителят на Смирненски и съратник на Вапцаров, пише на едно място:

Мойте нерви се късат като някакви нишки.

Понякога се забелязват признаци на умора. Но бързо настъпва оздравяването и поетът се мъчи да премине в настъпление. Той се връща към своята поезия, създавана с грохот, трескави думи и рими, с изтерзан мозък, с покъртителни сълзи.

О, величествен град-вдъхновител,
тъмни шумове, глуми безчет!
Върху масата белите листове
с ласкав шепот ми пращат привет.

(*„Поезия“*)

Ето и самия истински извор на вдъхновението му. Въпреки че нервите му се късат, той никога не изневерява на революционната си вяра. За нея крехкият, нежен Геров лежи във военен затвор. Получил една революционна закалка, той през май на 1944 г. във фашисткия затвор написва прочутата си ода „Свободата“

Сега пред зиналата пропаст аз стоя,
замаян и наситен с чувство за борба и героизъм.
Тържествен блясък грее във очите ми
и устните ми шепнат:
— О, свобода, миличка свобода,
ти вече си тъй близо!

Това писано с кръв стихотворение ни задължава да се откажем от лесното тълкуване на поета. Ние сме длъжни да го разберем — пред нас е един сложен поет, превъзмогнал с много страдания войната на нерви и кошмарни ужаси и останал верен на светлата вяра, на голямата идея за доброто и красотата.

В тази ярка хуманистична светлина творецът се представя с лириката си след победата на революцията. Някак си възвръща способността да възприема простите чудеса на живота. Поетът, възвърнал си предметно-реалистичното виждане, се сдобива с една яснота, ведрина, сигурност. Самият живот вече му доставя удоволствие и радост. Новият възглед за действителността, новите чувства, намерената житейска опора спасяват Геров от страха му пред смъртта. Затуй може би хората вече не му изглеждат страшни, кървави и жестоки. Критиката неведнъж твърди, че поетът, отличаващ се с копнежност, трагичен оптимизъм и драматична напрегнатост, в творчеството си след Девети септември се ориентира към един по-оптимистичен, по-ясен, по-категоричен стих. В същност революционният поет Геров в страха си от жестоките хора изцяло се доверяваше на ударите на собственото си сърце. Обратно, при новите условия се вслуша и в стъпките на обективния живот. Спомнете си неговото стихотворение „Копнеж“:

В този миг тази малка, невидима нишка,
дето свързва моето с твойто сърце,
се превръща в могъща, в страшна сила войнишка,
става жилава като желязно въже.

Интимният човешки копнеж в друго едно стихотворение („Порив“) е получил едно изключително обогатяване. Категоричното утвърждаване на съвре-

менния свят като свят на радост и труд доказва усвоеното социалистическо-реалистично мислене на поета. Поетът намира своя пристан в ежедневието на обикновените хора, които с безшумен труд творят нов живот („Партиен инструктор“, „Усмивки“, „Армии“ „Всекидневие“, „Зъболекарката“, „Първомайски парад“). Но собственото му мислене в неговите философски измерения най-добре проличава в разработването на т. нар. вечни проблеми — любов, смърт, щастие, покой, миг. Любовта за Геров не е обикновен каприз на сърцето, нито мимолетна страст, а един извор на вяра и нежност. От тази любов се ражда и чудният образ на любимата. Тя върви с походка плавна, коси-камбани, с после вирнато, очи премрежени и т. н. („Улица „Шипка“). Тази романтична представа за любимата непрекъснато се усилва със стиховете:

Но случи ли се пак оттам да мина,
по тази улица — о, сякаш омагьосана —
отново оживяват старите години,
отново твоите коси лицето ми докосват.

И ти вървиш пак нежна и прекрасна
до осемнадесетгодишното момче,
което в бурите успя да си запази
наивното мечтателно сърце.

Тези стихове са създадени от едно нежно, мечтателно сърце, което непрекъснато търси топлината на ближния („Картина на Илия Бешков“, „Глас“, „Дъщеря“, „Гълъби“). Съвсем естествен е поетичният апотеоз на всекидневието. Поетът, открил прелестите на обикновения човешки живот, набира сили и побеждава в себе си смъртта („Вечност“, „Път“, „Свят“). Но новият опит, подхранен от социалистическата действителност, не изключва моралното страдание, моралната тревога („Мъка“, „Свинкс“). Поетът, усетил в мига сиянието на вечността, не може да скрие разочарованието си от ония, които проиграват човечността. Верен на своите убеждения, и в най-новите си стихове затаява една вътрешна, искрена тревога, извикана от най-висши хуманни подбуди. И тази заредена от вечно безпокойствие поезия се реализира в крайно предметен, близък на самите форми, в които протича животът, стих.

Тази поезия при всички случаи си остава един вик, една вечна подкана за надежда.

СВЕТЛАТА ПРИКАЗКА НА ДЕТСТВОТО

(Валери Петров)

В същото време, когато Геров се гърчи пред ужасните видения, откроряващи грозния лик на Херкулес от XX в., връстникът му Валери Петров обръща гръб на маршируващите клоуни с пречупени кръстове и като Малък Сечко със звънък, весел смях разказва светлата приказка на детството. В нея всичко е в сребро — дървета, птици, пътища, хора. Героите му живеят в красиви сънища, през призмата на които и простата селска действителност изглежда привлекателна. Поетът като магьосник придава на старите предмети привлекателни цветове. И когато имаме усещане за фееричния свят, поетът изведнъж по подобие на старите майстори на приказките се скрива зад одухотворените комини, за да ни приземи на земята, дето стражарите търсят поборниците на правдата (поемата „Палечко“). След този намек поемата отново ще следва капризите на творческата фантазия (опоетизирания труд на ковача и особено невероятно оцветените

картини, представящи зимните празници — снегът скрипти, снегът е бял, прасето алено, свинската душа пембяна и т. н.). Игривото и цветисто разказване се връща към загатнатия момент, търсенето на нелегалния. Уж между другото с разказа за малкия Палечко, за битовото ежедневие на селяните се съобщава и за успешно избягалия от властта младеж. Пред детските очи се сменят и бягат колкото измислените, толкова и шарените картини. До тяхното находчиво и изобретателно улавяне се свежда и самият поетичен разказ. Калейдоскопичният похват на скрепяване на образите и авторовата позиция на виждане на света през детския поглед е нещо ново за поезията ни.

Огромно впечатление прави цялото това съсредоточаване върху оцветените дреболии, които сами говорят за нещата. Звънките рими, детският игрив ритъм, присъствието на малките детайли, мигът на тяхното бързо появяване и изчезване, кинематографичната бързина и шеговитият безобиден начин на поднасяне на житейската истина — ето белезите на стилистично неповторимия и нов начин на организация на поетичния материал. От чисто детския начин на подбор на обстоятелства, жестове и реплики се ражда поетичната атмосфера и в поемата „Детство“. И тук въздухът е пълен с мисли, таласъмите ходят, бръмбарите шепнат спомени и т. н. Всичко е детски сън, който се прекъсва с вмъкването на действителността, наситена с атмосферата на антифашистката съпротива. Няма съмнение, че поетът се връща към едно детство, в което всичко има, и по този начин детските сънища се представят като реалност. Чувствува се носталгичната въздишка по природата и простия начин на живот. Липсата на тази близост се компенсира с измислицата. Така в своите поеми Валери Петров наред с представянето на реалността под формата на отделни картини ще отиграва и определен модел на реалност, проектирана през призмата на мечтите и поетичните унеси. Твърде рано той получава една интелектуална зрелост, като се има пред вид ученето му в Италианското училище и в Медицинския факултет. Поетът преждевременно ще опознае много неща, но ще се лиши от простите радости на живота, от спонтанните пориви. Всяко негово чувство, колкото и да е тънко, проницателно и деликатно, е контролирано от интелекта. Оттук всичко мимо волята ще се подлага на самопреценка, на самоанализ. Така че първите две поеми са рожба на самонаблюдаващия се поет. В тях детството е също филтрирано от рано развит и културен интелект. На автора ще липсва спонтанността, но не и удивлението от живота. В неговия стих има много звуци, много багри от самата действителност и когато тъгува за селската природа, и когато мечтае за красотата. Друг е въпросът, че предварителният интелектуален разрез на нещата предопределя неговите жестове и реакции. Даже когато и в шегата, и в умните му реплики има нещо детско и наивно, то обезателно сочи онази интелигентност, която го държи на известна дистанция. Разбира се, че поетът от ранни години е приучен на едно добре осмислено, вежливо, почтено отношение към хората, в което има приветливост, но липсва емоционалният захлас. Но това не изключва, при целия превес на интелектуалното възприемане на света, обичта към живота и невероятната изостреност на сетивата. Споменатата обич се изразява в жаждата по улавяне и запечатване на всички онези малки и големи неща, без които животът би се лишил от облик, аромат и видимост. Затуй поемата „Край синьото море“ започва с дъха на морето, със силуетите на босите и пеещи малчугани, с прелитането на чайките и т. н. Сред така филмово заснетата с трепет жизнена среда поетът при цялата своя дискретност си позволява да разкрие романтиката на детството, подхранена от приключенските романи. От въображаемото пътешествие лирическият герой се завръща, за да открие красотата на Варна, чиито делници се осмислят от труда на обикновените хора. Всичко е предадено в светлината на обилните златисти цветове. Целият разказ се изпълва от една конкретна мечта:

И със тях, и с рибаря аз пея
и гребем ний във жега и пот
към Страната, към Нея, към Нея,
де таз нова за мене идея
въплътява се в чуден живот. . .

Палавият Палечко е възмъжал. Той е разбрал, че единствено с борба хората могат да отворят вратата на щастието. Неуморимият пътешественик по морета и океани, вълшебник, искащ по законите на приказката да преобрази живота, е открил за себе си романтиката на революционната борба. Самият финал на поемата показва, че в условията на войната разтревоженият поет разгръща по един неореалистичен маниер пъстри колоритни случки. Смесицата от реалност и приказност, от истина и сън, от битови подробности и феерично осветление, от радост, тъга и печал изразява в същност надеждата в победоносния край на големия поход на смелите мъже.

Младият поет изгражда изцяло своите поеми като наниз от пъстри картини, взети от делничния свят и от делничните преживявания. Удивително точно и добросъвестно заснетите малки хора в тяхното ежедневие сами открояват характера и тенденциите на тогавашния живот. Авторът предварително се отказва от големите обобщения, за да даде думата на загребаните от живота случки. Така, дишайки въздуха на антифашистката съпротива, Валери Петров написва своите неореалистични поеми. По това време Вапцаров пряко откроява комунистическото си верую. По-рано изявилите се от него революционни поети, като Радевски и Младен Исаев, са принудени с езоповски език да пишат за своите мечти. А начеващите автори направо ще потърсят споменатия неореалистичен начин на отразяване на действителността. Това е характерно не само за Валери Петров, но и за белетристите Павел Вежинов, Арманд Барух и др.

Така че на наша почва възниква български неореализъм. В интерес на истината е да признаем, че Валери Петров има италианска закваска. Като далечно ехо се усеща влиянието на крепоскуларната школа, която в началото на века създава поезия на приглушения присмех, на здрача, на възпяване на малките грижи и тревоги. Ясно е, че Валери Петров ще вземе оттук най-общия модел на поетично творчество. Но той ще усвои и други поетични влияния. Късният Дебелянов с предметните си стихове и особено Далчев със стихосбирката „Прозорец“ ще му окажат въздействие. Така поетът ще се научи блестящо да разгадава езика на вещите в своите стихове. По това време ще се формира естетиката и поетиката на творчеството му, извличащо поезията от свръхнезабележимите неща, от всекидневния жизнен поток, в който редом с нищожното, със смешното живеят трагичното и възвишеното. Затова на тази предметна поезия е несвойствен гръмкият патос. Нейният чар е в тихия разказвателен тон, в интимното любуване на живота, в радостта от пъстротата на предметите, в одухотворяването на всичко съществуващо. Затуй и самият емоционален регистър е широк — от детската шеговитост и хапливата иронична критика, през радостта и оптимизма, до постоянно долитащата лека меланхолична тъга по нещо безвъзвратно отиващо си. У Валери Петров непрекъснато се среща тъгата, идеща от рано прекъсналото детство. Страхът от загубата на светлата детска радост го кара да бъде постоянно нащрек. И в същото време този прекалено умен, виждащ и опаката страна на нещата с рентгенов поглед поет, в годините на най-тъмното фашистко иго е обзет от мисли за човешката съдба, за човешкото предназначение. Обзема го понякога скептицизъм спрямо възможностите на хората и света в атмосферата на XX в. (неслучайно поетът казва, че на човек се позволява само амоняк да диша под земята). Това за миг обезверяване доминира в поемата „Ювенус дум сумус“. Крехкият интелектуалец-антифашист поради

липса на революционен опит лесно може да изпадне в оная зона, бележеща тънката водоразделна линия, деляща реализма от декадентството.

Но да не бързаме да го обвиняваме за капитулант пред модернистичната поезия. У Валери Петров интелектуалността носи скептичен заряд, който съжителствува с преклонението пред човешкия свят и възможността за общуване с хората.

Излез от тез мъртвешки зали
и влез на живите в света,
и виж в сърцата как се пали
неугасимата мечта!

Гласът на живота заглушава депримираността и отново лирикът заявява:

А Човеците тук са, но скрити,
смели, честни, за обич достойни,
един само от тях намери ти
и във миг ще изникнат безбройни!

Тръгни с тях и ще имаш за премия
вместо „Хардмут“ и вместо „писалка“
гордостта, че в двубоя големия,
даваш своята силица малка!

Самият факт, че поетът говори за спасението си от временната затвореност, от прекалената дистанцираност, от интелектуалния си скептицизъм, издава неговата искреност. Ранните му поеми са разказ не само за простите чудеса на богатия човешки свят, но и повествование за бавната промяна на един умен, любвеобилен, но вечно недоволен, много дистанциран в контактите си човек, който постепенно преминава от отбрана в настъпление. Валери Петров не обича ролята на учител и пророк, на барабанчик и сигналист на историческото движение. Предпочита да бъде един от хилядите малки хора, даващи силите си за двубоя.

Но животът го заставя да излезе от позицията си на честен наблюдател и симпатизант на борещите се сили, за да прояви по-голяма енергия и настойчивост. Принуден е да изостави детството, за да прекоси България, за да я изобрази в зафиксирани с два-три изключително запомнящи се образи на хора, събития и явления (пътуващ автобус, фабрикант с кучето и богатото облекло, накуцващото дете, съсухрената майка, младежите с пиринчови венчални пръстени, старци, пушещи лула, и т. н.). Чрез тия колоритни фигури веднага изплува една великолепна мозайка, възкресяваща тогавашна България. Отделните нахвърляни детайли и епизоди са споени от идеята за откриване истинските цветове на времето. Всеки елемент за разлика от друг път е подчинен на целта да се постигне обобщена реална представа за Царство България. Това обогатява поетиката с по-пряко изразена гледна точка върху живота. И все пак поетичното въздействие се получава не в резултат на поетичното самоизлияние, а от сполучливо намерените подробности, от които израства мозайката. Зад предметните характеристики пулсира стара България, както сполучливо поетът я нарича — „чужда и своя, тъмна и пъстра“. Пряката ангажираност с времето извиква необходимостта от по-категорично отношение. Но отново ние трябва да се съобразяваме с приумиците и с детския поглед на поета, в противен случай рискуваме да се разминем с творчеството му. Точно това стана, когато поетът публикува публицистичния цикъл „Стари неща — малко по новому“. Върху него се нахвърли догматичната критика, която определи неговия детски начин на отреагирване, неговия смях, неговата игра на хрумване, мозаичните картини за неизживяно декадентство. Слушайки нейните съвети, той написа цяла книга, в която изгони себе си, за да

остане един кух, декларативен стих (стихосбирката „Там, на Запад“). Валери Петров намери отново собствената си поетична личност в поемата „В меката есен“. След известна пауза той решава с детски светло чувство, с богат на впечатления многообразен стих да разкрие онова, което всекидневно преживява. Затова, обръщайки се към собствената си памет, той започва за първи път един открит диалог със себе си, съвременниците и времето.

Познатият досега майстор на шеговитите подхвърляния, на артистично хапливата ирония, на поетичните намеци, на говорещите детайли, на интелектуалната гимнастика на ума, служеща му за броня, на виртуозното поетично изпълнение се превръща в един изповеден поет, открито манифестиращ своята естетика, своето поведение. Това е съвършено нов момент в развитието на Валери Петров. Като запазва интимно доверителния тон на беседата, той доказва истината, че няма истинска поезия без обич, щедрост, доверие, взаимна търпимост и без мъдър поглед, откриващ в човека смес от хиляди неща. В същност тази проблематика и посоченото художествено решение се реализират в един асоциативен стих, блестящ с аромати, със зрителни впечатления и носещ характера на изстраданата духовна автобиография. Но това не пречи поемата да приеме характер на биография на цялото поколение съвременници, борещи се за духовно обогатяване на неизменните ценности на живота — любов, приятелство, другарство, саможертва, вярност, милост, всеопрощение и т. н. Цялата поема е блестящо потвърждаване на социалистическо-хуманистичната концепция за човека и живота. Опора на духовните пориви на твореца е обновена България. Никога досега Валери Петров не е чувствувал своето лично съществование така слято с обществения живот. За съжаление излязлата по-късно стихосбирка „Слънце грее, дъжд вали“, макар че има отделни великолепни работи, не прибавя нищо ново към познатия образ на поета.

Но неговите свръхоригинални по настроение и изпълнение поеми остават в литературата ни като светло предание на човешката душа, опазила детската свежест и полъх. И в зрелите си години Валери Петров запазва звънливия глас на сребърния Палечко, влязъл завинаги в поезията ни.

УРОКЪТ ПО БЕЗСМЪРТИЕ

(Веселин Ханчев)

Веселин Ханчев живя само четиридесет и седем години. Но поетът издържа урока по безсмъртие. Ханчев няколко години преди смъртта си написа знаменитата балада „Добрият ученик“. Самият поет носи много от душевния свят на своя герой от баладата. Ханчев е прекалено стеснителен и скромен човек. Той е чужд на словесната шумотевица и на сребролюбието. Винаги обичаше да крачи с крачките на обикновения редник. Мълчаливо трупаше своя жизнен опит и продължително търсеше истинската поезия. Близо три десетилетия работи в литературата и никога не спестяваше мъките на изкуството. Неговото лице е почти винаги съсредоточено, сериозно замислено и едновременно с това озарено от скрита, ласкава, приятна усмивка. И тя остана да живее в най-добрите му стихове. Непрекъснато заетият с размисли поет не се раздели със своята чаровна полуусмивка. Тя издава неговото неспокойствие, а то самото идеше от неспирното движение на чувствата му, които все по-пълнокръвно и богато се изявяват. Чувствата на поета водят началото си от пристрастието му към новите комунистически идеи. Ханчев като воин на тези идеи носи в себе си празнично осветения, сътворен по законите на хармонията и висшия обществен порядък нов социалистически свят.

Дълго този съвършено чист, светъл творец не можа да изрази себе си. За разлика от своите талантливи поетични връстници (Александър Геров, Валери Петров, Богомил Райнов) Ханчев не успя така лесно да разработи заложените у себе си значителни творчески възможности. Нещо му пречеше. Много време той беше само обещаваща надежда. Но дойде 1954 г. и с нея се появи стихосбирката му „Стихове в паласките". Войната е отминала. Много творби се написаха за нея от Младен Исаев, Радой Ралин, Иван Пейчев и др. Редникът Веселин Ханчев поднесе цял своеобразно написан дневник, в който фигурират отделни, обикновено къси, емоционално свързани помежду си стихове. Те естествено и непринудено разказват за източника на войнишкото мъжество. То блика от сърцето на засмения, на пронизания от слънцето човек. И на фронта поетът остава най-радостният човек. У него емоционалният изблик се съпровожда с лъчите на мисълта, дошла от съзнанието за оказана велика чест — да брани извоюваните дни, в които всеки човек може да излъчва трогателна нежност, доброта и човечност. Може би затуй лирическият герой на „Стихове в паласките" е толкова прост, обикновен и в същото време спокоен, мъдър и уравновесен.

На Страцин по скалистия рът
пропълзя, обкръжи ни врагът.
Той ни блъска с оръдия два дни,
той държа ни и жадни, и гладни,
той ни мами, руга и ласка,
та на всичко да махнем с ръка.

Но мълчахме, покрили земята,
без патрони в горещия вятър,
но мълчахме опрели в пръстта
упоритите наши уста.

. . . . . .

Не изтрая, побегна изплашен
от гласа ти, мълчание наше!

Невероятно, но факт е, че страшният вой на войната не заглушава патетично приповдигнатия човешки глас. Как красиво той нашепва своите слова на обич. Лирическият герой нито за миг не губи своето равновесие и самообладание. Истинско себераздаване, грижа за хората — ето кое вдъхновява поета и го прави твърд и непобедим.

Недолюбих те аз, недогалих те, моя любима.
Раздели ни дългът. Затова не плачи, не кори!
За да има любов, и мечти занапред за да има,
аз отивам на бой призори.
Ако падна убит сред степта, под звездите студени,
запомни ме с добро, но на гроба ми ти не ридай,
посрещни радостта, отвоювана с мъка от мене,
долюби вместо мен, домечтай!

Героят като истински войник на социалистическия свят спокойно чака смъртта. Героично той се сражава за щастието на близките хора. Градовете изчезват, земята се гърчи в рани, но героят не изгонва от себе си слънцето и безоблачното небе на своя роден край. Със стихосбирката си „Стихове в паласките" Ханчев направи първата си крачка на съвременен поет, намерил свой поетичен свят в областта на изкуството. В стихотворението „Посвещение" той сподели интимните си мечти,

О, трябва всяка вещ да се изстрада.
Повторно всяка вещ да се роди
и всеки образ, който в теб попада,
да свети с блясък, непознат преди,

и мислите да правят в тебе рани,
мъчително и дълго да тежат.
И всяка мисъл в тебе да остане
като зараснал белег в твойта плът.

Поетът постигна желаната от него творческа съдба. Той намери своя звук, откри своя цвят. Плод на тези търсения е стихосбирката „Лирика“. С нея В. Ханчев стигна брега на голямата поезия. И оттам излетя в небето, за да се превърне в голяма звезда, която за вечни времена ще свети на поетичния небосклон. Веселин Ханчев достигна върха на съвременната поезия. Той по великолепен начин усети ритъма на живота, цената на голямата днешна правда. Поетът чу гласа на земята, на хората и на времето. Сам Ханчев има пълноценно нравствено битие. Той взе нравствената политическа целеустременост на времето, неговата мъдрост, неговата дързост и способността да се изменя животът. У Ханчев се прояви нашият социалистически съвременник, който беше станал господар на себе си, на обществото и на цялата вселена. Жизненото опиянение и голямото самочувствие на днешния човек изцяло се проявяват в личността на Ханчев. Той изрази това ново светоусещане в стихове:

Върху земя човек роден е.
Но той роден на нея бе,
дори в пръстта, и на колене,
да има пак едно небе,
небе да има и тогава,
когато няма и очи.
Сам в себе си да го създава,
когато то се заличи.

(*„Земя и небе“*)

В същност тези стихове са ключът за разбиране красотата на Ханчевата поезия. Тя е цялата изповед на човека — творец и революционер в живота. Затуй звучи по новому. В самата ѝ мелодия и в оркестрацията на стиха се крие нещо ново. Една по-голяма свобода, гъвкавост, широта и артистичност характеризират тази поезия. Нейната основа е чисто интелектуална. Това не възпира приливите на емоционалните вълни. Напротив, те приждат по-сигурно и по-ривисто. Острите аналитични мисли се сливат в едно със свежите непосредни чувства. Така се получава нещо извънредно рядко — първичната лирична топлина се запазва, но се разкрива заедно с високата интелектуалност на поета. Ханчев сътвори свой собствен зрял стих на постигнати по интелектуален път значителни идейно-проблемни обобщения. Поезията му запечати духа на времето и в същото време тя запази лъчите на слънцето, медния блясък на чудните летни дни, топлината на човешката усмивка. Чертите на този действително богат стих се открояват най-вече в цикъла „Жив съм“.

Мога ли в стая с единствен креват,
докторе, да оживея?
Има ли стая за целия свят?
В нея сложете ме,
в нея!

Този сърдечен вик изпълва всяко едно стихотворение от цикъла. Тук поезията често приема формата ту на тревожен въпрос, ту на спор, ту на открит разговор с времето. При цялото си разнообразие цикълът успява с едно оригинално, мисловно емоционално изпълнение да разреши познатите проблеми за смъртта, за щастието, за смисъла на човешкия живот, за предназначението на отделната личност. Истински изповедното начало на стиха извира от неспокойната душа на обречения на вечно прераждане човек.

За да живея,
трябва непрестанно
по нещо да умира в мен самия.

Осъждам ви на смърт
чрез неприязън
приятелства,
в бедата уязвими,
познанства,
край душата ми събрани,
неканени на нейната трапеза.

С творчеството си Ханчев най-ярко изрази великото умение на нашия съвременник непрекъснато нравствено да се усъвършенствува. В това поетът видя величието на социалистическия строй, позволяващ на всеки човек непрекъснато да живее с мисълта да се изравни с най-хубавото от природата. Красотата на човека е в неговото постоянно усилие да намери истинското щастие, да установи реален контакт със заобикалящата го природа. Целият тоя порив към щастието е и красотата на човека, комуто е съдено да бъде вечен откривател в живота. Това философско разбиране на днешния човек се съдържа в подтекста на бележитото стихотворение „Лов на делфини“.

Защо си припомням
ловът на делфини сега?
Внезапно попаднахме ние
на много делфини.
Напълнихме трюма.
Водата достигна до борда,
но корабът пак не побра изобилния лов.
. . . . . .
Богатият лов ни задърпа назад
и страшно ни стана,
че няма да стигнем брега.
— Сечете въжата! — най-после извика един.
Той имаше право.
Но мразехме този човек.
Издигнахме брадви,
отсякохме пълните мрежи.
Болеше ни много.
Сечехме и плачехме диво.

Стихотворението е образец на осъществена простота, предметност и лаконичност. Всичко е много ясно и отчетливо. Но самата голяма идея за битката на човека с трудностите, които пречат на щастието му, се чете между поетичните редове. Това най-добре говори за изкуството на поета. Той е успял напълно да преодолее тематичната ограниченост и да се добере до глъбините на човешката душа. Не по-малки са постиженията на Ханчев и в цикъла „Париж“. Със

стиховете си за Париж Ханчев откри пътя на есеистично композираните поетични творби. По удивително свободен начин в тях се налага голямото идейно-художествено обобщение. Самите стихове никнат от естественото преплитане на чисто лиричните елементи с философско-публицистичните отстъпления.

Веселин Ханчев със стиховете си от последните години действително излезе на терена на голямата поезия:

Да бъдеш Колумб
всеки миг от живота си.
Да откриваш земи и звезди,
да откриваш пространства и хора.
В сърцето си малко да сложиш
големия свят
в далечните пътища.
. . . . . .
Колумб остани
до последния миг на живота си.
И смъртта си дори
открий като свят непознат,
като нова земя посрещни я.
Неоткрита от теб досега.

Веселин Ханчев по блестящ начин осъществи своите стремежи. С отличен взе урока по безсмъртие.

ДАЛЕЧНОТО ПЛАВАНЕ НА ПОЕТА

(Иван Пейчев)

Младостта на Иван Пейчев съвпада с хаоса от свирепости на Втората световна война. Макар и дълбоко в тила, той се задушава от пошлостта на семейния и граждански бит на хората от Шумен, където живее. От юноша намразва техния филистерски начин на мислене и чувствуване. Отхвърлил обществената уредба, той потъва в света на книгите. Особено му допадат поетите, възпяващи цветята на злото. Като тях и той е неразбран и самотен. Единствено добре се чувствува в разговор на чаша вино, която отприщва енергията и силата. И по-късно, в новите времена, отчасти запазва този начин на живот. Но ако в началото пише:

И ще увисне в прах портрета ми..
А на прозореца на стаята
ще виси дълги дни сърцето ми —
с надпис: „Дава се под наем!“,

то сравнително малко по-късно поетът променя настроенията си и възгледа си:

Мечтите, срещите в парка
и дните в самота погребани.
Какво са те пред байонетите,
пред гордостта да си човек.
Сега е синя нощ над Тракия
и ветрове сурови дебнат
неуловимата далечност
на проясненото небе.

(„*Мечти*“)

В това стихотворение отново срещаме небето, което слиза над лагуната с бакъреночервените облаци, и тебеширената луна с оранжевия плащ.

Но този път поетът на тишината, изпредена от сребърни нишки на фенерите, караулещи над пейките с влюбени двойки, забравя делничната и сива скръб и открива живота в простата човешка участ на милионите борци.

Впрочем поетът още в годините на своите изпълнени с оранжево-черен цвят стихове обръща поглед към червените знамена на пролетарския поврат.

В периода 1942—1944 г. той чете своята балада „Септември“:

И падне ли есен и есенно злато
септември полята пустинни покрий,
пак вий септемврийският яростен вятър,
пак пие земята кръв, дъжд и мъгли.

В ясните нощи, щом слязат звездите
и мрежи замрежат над Дунава тих,
провличат се сенки безкрайни редици,
излиза от гроба си всеки убит.

И хиляди пушки се дигат в закана,
и клетва изрича сковани уста:
„Със бунт не посрещаш ли всеки тиранин,
на пепел да станеш, о, робска земя!“

Съвсем определено Иван Пейчев обича революцията. Струва ни се, това е причината той да признае:

Не искам, вече никога не искам
да бъда сам, останал само с думите
за обич, за омраза и за истина,
и ако трябва — ще умра безшумно,
но с любовта, с надеждите на хората,
със нежността в квартирите затънтени,
очите си завинаги затворил
наистина от много, много слънце.

Правилно е да се смята, че зад индивидуалистичната маска на ранния Иван Пейчев се откроява лицето на поет със социални наклонности, с любов към хората, към общуването, към улицата, към колектива. Макар и да запази в себе си нещо от артистичната бохема, той прие като свой дълг Отечествената война. За нея написа сурови, мъжествено категорични стихове („Война“, „Спомен“, „Разговор с мама“, „Омраза“, „За да живееш“, „Последният марш“). Колкото и да са точни и предметни тези стихове, пронизани от страшния порив към победата, в тях се среща характерната му образност (храстите махат с есенни ръце, вятърът свири като тръбач, хълмовете се нишат; гори снишеното небе, нежна зеленина, пада ранен здрач като креп, ранените дървета тихо стенат, пътища оранжеви се стапят, луната в студеното плитко небе проблясва с оранжева перка; замислената звездна тишина слиза, падащи звезди, дърветата черни стърчат и т. н. Тази експресивна образност внася неповторим колорит.

Искрената му отзивчивост го заведе в града на младостта — Димитровград. Но въпреки желанията и намеренията той не създаде ярки творби, не можа да се пребори с шаблона.

В началото на 60-те години той отново се съсредоточи в себе си, навлизайки в спокойната златна есен. През тези есенни дни без болезненост, без преднамереност, без алегории започва своя последен мечтателен и умен диалог с морето (стихосбирката „Далечно плаване“).

Трепти денят на чайките с крилата
всред есенния безпощаден мрак
и ти, моряк, не ще се върнеш вече.
Последният попътен вятър вее
и в залива небето се издува
като огромно корабно платно,
над твоя камък стръмно се люлее
последната, най-тъмната вълна,
и ти ведно със нея ще отплуваш
в посоките на безпределността.

Отново има в стиха жълти тигри, самотен огромен кит, притихващи пасати, мрачни тропически реки, знойни палми и т. н. Но в подтекста се крие идеята за човешкото безсмъртие. Смъртта се представя като предпоставка за раждането на нов живот.

И ми става по-близък самият живот
с растежа, с вечното тление,
който тежките форми на зрелия плод
разрушава за ново раждане.

Естествено самото сливане с безкрая извиква много елегична жал.

И вече няма думи. С глас провлечен
говори необятното море
и падат върху дюните разсечени
безмълвните ни сенки. Знам — без ред
и без посока дълго ще намира
шумът на стъпки в пясъка златист,
но в мрака черен няма да прозират,
не ще личат обратните следи.

Стихосбирката „Далечно плаване“ със стихотворения като „Отплуване“, „Напътствие“, „Следи“, „На път“, „Изгнание“, „Простор“ е най-зрялата и най-мъдра проява на Иван Пейчев. Независимо от своя елегичен тон тази стихосбирка възпява задължението на човека, докато е жив, да преброди морета и далечни земи.

Иван Пейчев е поет на надеждата, която всеки един трябва да носи и притиска като знаме в своето честно сърце.

В тази стихосбирка той постигна онази лаконичност, онази чистота на словото и многозначност, тъй характерни за най-добрата му работа от книгата „В минути преди атака“.

В обратния път,
в обратния път
дърветата черни стърчат.
Край гибел и смърт
в колони вървят,
вървят,
хитлеристи,
вървят.
. . . . . .
Небето мълчи.
Земята мълчи
и птиците
спират

да пеят.
В обратния път,
в обратния път
дърветата черни стърчат.
Пленени вървят,
сразени вървят
хитлеристи,
вървят.

(*„Последният марш“*)

Смъртта като страшен капитан пое в себе си моряка-поет и той отплува в посоките на безпределността. Но след себе си остави стихове, подтикващи читателя непрекъснато да разширява хоризонтите на живота.

ПОЕТ НА ТЪГАТА И СВЕТЛАТА МЕЧТА

(Божидар Божилов)

Божидар Божилов пише стихотворения, чийто живот се среща с личния му живот или, както сам признава, стихът се връща като ромон на дните му, изживени с радост, мъка, любов, разочарование, болка. Стихотворенията на Б. Божилов са страници от лиричен роман, чиято фабула „започнала край Варненското море, преминала през възторга на революцията, през работата и дълга, през жаждата за любов и бодрост, през пейзажа на Полша, Москва, Гърция, Италия, Париж, далечен Китай и далечна Куба, през няколкото лични драми“ и т. н.

Появата на този роман говори, че неговият създател живее дните си като истински поет. Б. Божилов и в тънката си чувствителност, долавяща музиката на живота, и в страстното четене на поетите, и в обожаването на изкуството е типичен лирик. Но и в ежедневието неговата разсеяност, непостоянството му, крехката му душевност — всичко това отбелязано от знака на поетичния илюзионизъм. Загледайте се в походката му, в ръцете му, в жестовете, в мимиката и ще откриете у него трубадура, поетичния илюзионист. Макар и активен, енергичен общественик, той по рождение е актьор, склонен да играе някаква роля. Понякога толкова се вживява в спектакъла, че губи контурите си и се превръща в артистична вещ. Има случаи, когато безкрайно започва да си играе с живота. На това си превъплъщение той е верен и досега. Може би това трайно увлечение обяснява и наличието на голям брой стихотворения, които са изпреварили мига на голямото вдъхновение. Но идват дните, в които Б. Божилов с душевен ентусиазъм и лирически копнеж възприема живота през призмата на вечното изкуство. Така се раждат романтично обагрените, едновременно радостно утвърждаващи живота като красота и тъгуващи по бързо отлитащия миг творби.

Случайно днес се вмъкна в сърцето
минутата, с тъгата по предишното.

Като истински (по призвание) лирик Божидар Божилов е запленен от мина лото на своя живот. У него тъгата е по-скоро по краткотрайния живот, по невъзможността да се задържи красивият миг. Оттук и родството с непрежалимия търсач на звездния миг Димчо Дебелянов. На големия поет Б. Божилов посвещава едно от най-хубавите си стихотворения, изградено от мъжествена жал и тихи думи:

Нека в тая кръчма да поспрем
чашите ни с тишина са пълни

и шуми в листата стар рефрен,
мракът скита в улиците сънни.

Поетът, търсещ в тишината и безмълвието поезията, е автор на изключително задушевната балада „Гробище край морето“. На декора на буйните южни храсталаци, на радостния влюбен вятър, на трепетните вълни е отречена смъртта в името на всемогъщия живот.

Тази виталност, без да изгонва тъгата по предишното, позволява на поета емоционално и мисловно да се приобщи към великото настояще.

До своя бял прозорец пак седни,
ако вън вървят щастливи хора,
помогнал е затуй и твоят син.
Ще лъхне мрак. Ще те приспи умора.

А в мечти поетът изповядва дълбоко личното си удовлетворение от участието си в творчеството на новия живот.

Ще работя дълги дни
над масата, да бъдат сити хората.
И като най-обикновен войник,
сред стаята ще падна от умора.

Без всякакви звезди,
без песен и без взрив.
Ще ми пречи ли това
да съм щастлив!

Превръщайки се във войник от армията на социализма, като съхранява топлотата на тона и многогласието на чувствата, създава политически стихотворения, образец на спазена многоизмеримост на човешките прояви („Богатият“, „Димитровград“ „Димитров“, „Свобода“, „Мечти“, „Великото цъфтене“). Поетът в монументален план е изградил образа на великия българин, без да прибягва до декларативна показност, до декламаторска прослава. Като възпява простотата и човечността на Димитров, Божилов успява да направи така, че образът му наистина е вплетен в нашите мисли и мечти.

Ще тича вятърът в младите жита,
на люляк ще мирише край шосето
и няма да се стреля из нощта,
не ще убиват стария баща,
не ще тупти в ужасен миг сърцето. . .

Говори той, в звезди градът сияй.
Устата песента не сдържа вече.
Какво стоиш? Мечтай! Мечтай! Мечтай!
Върви с Димитров! Всичко свое дай!
и гледай надалече, надалече!

Израз на пролетарска гранитна воля и на пролетарско себеотрицание е издяланото сякаш от камък стихотворение „Свобода“.

Но той не проклина онези години,
не го е надвила умора,
при все че животът му целият мина
за теб, свобода, сред затвора.

Зрелият Б. Божилов разглежда любовта и природата в един широк философски аспект. На интимната привързаност и обич се гледа като на изходен пункт, водещ към осъзнаване отговорността на индивида към близки и далечни, към дом и родина (стихотворението „Площадът на нежността“).

Другаде любовта се осмисля от позицията на отлетялата младост и на вечността:

На младостта потъват дните
с копнеж и радост, злобен вик. . .
Аз гледам мъртвата, чертите ѝ
в последния им земен миг,

и сякаш не да ги запомня,
а себе си за да спася
от тая тъмнина огромна,
на пустотата от гласа.

А споменатото стихотворение „Великото цъфтене“ е сплав от чувството на преклонение пред близостта на човека, великата природа и на вярност пред родната земя.

Аз желая, Родино, в годините,
гдето идат, да бъда войник.
На великото майско цъфтене.
на горещия полъх от юг,
да ги браня и в стихотворение,
да ги браня с куршум и юмрук.
Няма нищо по-верно, по-правилно
от това. Пролетта е живот.
Всичко друго бих в страх изоставил, но
ще стоя под дълбокия свод,
ще стоя до последно дихание,
за цъфтежа, за майския ден
с поетичното гордо съзнание,
че за тях през април съм роден.

С най-хубавото от своята лирика Б. Божилов защищава своята първа обич към града и родните хора.

ПРЕДВЕСТНИКЪТ НА ИДВАЩАТА ПРОЛЕТ

Христо Бояджиев

Има творци, чийто могъщ талант сияе с непреходна слава през вековете, защото във вечно живите им творби са сплавени високият полет на идеите и художественото съвършенство. А има и по-скромни автори, на които обаче принадлежи гордостта на първооткривателя, славата на първите, открили нови хоризонти пред литературата, макар произведенията им да са с по-скромни художествени достойнства.

Такъв е Димитър Полянов — първият български пролетарски поет, с чието творчество „. . . в нашата поезия се слага едно ново начало, което води по-късно към завоеванията на Смирненски и на социалистическо-реалистическата ни поезия“[1].

Димитър Полянов твори в един широк жанров диапазон — поезия, белетристика, публицистика, и участвува в литературния живот повече от пет десетилетия. Ала историческото му място в българската литература е в поезията през 90-те години на миналия и началото на настоящия век, когато в стиховете му за пръв път у нас извисява глас пробуждащата се за борба работническа класа.

Литературната — както и идейната — панорама на тези години е пъстра и противоречива. Тя е добре изследвана в литературната ни история. Но ако трябва да очертаем основния вододел в развитието на нашата литература тогава, трябва да отбележим, че наред с критико-реалистичната насока — доминираща, особено в прозата, но постепенно губеща престижа си — все по-силно се чувствува повеят на индивидуализма и модернизма, който през първите две десетилетия на новия век ще изкристализира в самобитния и също нелишен от нюанс на социален критицизъм български символизъм. От друга страна, критиката на буржоазното общество се води от различни позиции — от гледище на рушащия се патриархален морал и забравените идеали на националноосвободителното движение, от позицията на класическия буржоазен демократизъм (при цялата си ограниченост и той е само розова мечта в сопаджийска, байганьовска България), и от народнически или сиромахомилски позиции. . . И в това време, когато социализмът е „детската болест“ на мнозина български писатели, в творчеството на Георги Кирков и Димитър Полянов зазвучава пролетарската правда.

Още първата му творба — разказът „Да не бях сиромах“, появила се през 1894 г. в сливенския вестник „Сиромашки защитник“, се оказва — макар и нелишена от народнически навеи — симптоматична за бъдещото творческо развитие на Димитър Полянов. Тогава той е само осемнадесетгодишен, но зад несръчните редове на ранните му опити стои една необичайна и богата духовна

---

[1] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. II, с. 447.

биография. Роден през 1876 г. в Карнобат в семейството на чиновници, той израства в една будна среда; от дете чете класическа — главно руска — и съвременна литература, като ученик в трети прогимназиален клас за пръв път усеща притегателната сила на социалистическите идеи, а от началото на 90-те години навлиза в организираното работническо движение. Неслучайно негови учители в Сливен са били социалистите Никола Габровски, Гаврил Баламезов и Никола Топалов. . . А какво му е било на душата, можем да разберем от многобройните тетрадки с юношески стихове, от двата наивни, но искрени с младежкия протест ръкописни „романа“ „Мечтател и художник“ и „Страданията на младия Поляков“. . .

Отрано Димитър Полянов усеща магията на голямото изкуство. Изучава италиански език, защото мечтата му е да учи в Италия и да стане художник, запознава се обстойно с литературата и живописта. По-късно заминава за Нанси, за да следва медицина, решил да слее благородството на лекарското призвание с вярната писателска служба на своя народ. Във Франция Полянов усеща благотворното влияние на прогресивната интелигенция, учи се от великите френски мислители и революционери. Смайваща е работоспособността му — той едновременно следва медицина и систематично изучава световната литература, живопис. А в същото време активно сътрудничи на в. „Работнически другар“, на „Социалист“, „Ден“, „Дело“, „Ново време“ и други издания с безброй стихове, сатири, приказки, фейлетони, статии. . .

Ранното творчество на Димитър Полянов все още не се разграничава напълно от народническите разбирания. Неслучайно най-често негов главен герой е капиталистът, а сюжет — злодействата му. Защото по този начин писателят се стреми да възбуди съчувствие към работника и гняв към буржоата. Но има и нещо друго, в което се отразява зрелият мироглед на социалиста Полянов — съзнанието за историческата преходност на капиталистическия строй, борческия оптимизъм и вяра в утрешния ден. За него е ясен ходът на историческия процес, краят на кървавото царство на Капитала е сигурен и писателят вижда своята задача в това да пробуди за борба работника.

Именно това съзнание за исторически неизбежната победа отличава най-добрите творби на Димитър Полянов от онова време — като стихотворението „Срутените кумири“, писано в Нанси и спечелило на автора си широка популярност. В многословесните строфи авторът патетично и не без нотки на известен наивен сантиментализъм, но с верен класов усет разобличава класическата „света троица“ на съществуващия ред — Бог, Цар и Капитал. Но какво ѝ противопоставя поетът, каква е целта на борбата, чийто патос уравновесява мрачното отрицание? Оказва се —

И над останките на този свят разнебитен
тогаз ний ще издигнем паметник гранитен,
гигантски паметник над нашата земя.
На Троицата: Равенство, Братство, Свобода.

В същност това е знаменитият лозунг на френската буржоазна революция — лозунг, който отразява прогресивната историческа роля на третото съсловие през XVIII в., и който, разбира се, буржоазията не бе в състояние да превърне в действителност. В случая обаче е подчертана приемствеността в революционните борби на човечеството, увереността, че единствено комунизмът е способен да ги превърне в живо настояще. Именно това чувство за историзъм и приемственост, това съзнание, че отделният борец е свързан както с примамливите очертания на бъдещето, така и с героиката на миналите борби, е важна отлика на творчеството на Димитър Полянов. И може би именно то е в основата на борче-

ския му оптимизъм, така различен от искреното, но безпомощно съчувствие на народническата литература.

Същевременно не можем да отречем, че и поезията, и прозата на Полянов страдат от липсата на конкретност — не само в творбите му от края на миналия и началото на настоящия век, но и по-късно. Особено ярко личи това в белетристиката — неслучайно писателят изпитва подчертан афинитет към фейлетона, алегорията, приказката, които по силата на жанровата си специфика по-лесно „понасят" абстрактността на предпоставената теза. И тук неговите персонажи са предимно обобщени, нерядко напомнящи за героите на писатели-критически реалисти като Михайловски, Вазов, Алеко Константинов и други. От тях го отличава обаче ясната класова насоченост. Един паралел с фейлетоните и разказите на Георги Кирков, въпреки че и той търси повече плътния контур на социално-психологическия тип, а не индивидуално-неповторимото ще покаже колко по-бедна е прозата на Полянов. На преден план при него — директно и натрапчиво — излиза агитационната насоченост. Но това е обяснимо и дори закономерно: в началото на съзнателното работническо движение социалистическите идеи още нямат плът, те са един примамлив блясък на неопределеното бъдеще, а създателите на пропагандно-агитационна литература трябва да се съобразяват и с още ниското културно ниво на своята публика.

По-друго отражение има тази абстрактност в поезията на Полянов. По начало неговите стихове са едно особено явление в нашата литература от края на века, което може би е причина да бъдат недооценени. Защото техните очевидни недостатъци — тромав и разлят стих, стилови грапавини, излишна повествователност — често закриват от погледа ни простата истина, че ние не можем да ги преценяваме с критериите, създадени от тогавашната поезия, щом те принадлежат към съвсем друг тип поезия — агитационно-пропагандистка, ораторско-декламативна. Широката им популярност на времето доказва, че с оглед спецификата именно на този тип поезия те са отговаряли на изискванията на времето. И съвсем основателно акад. П. Зарев сочи, че „. . .като че нещо сродява Полянов с чартистите, със създателите на френската революционна песен"[1].

Що се касае до абстрактността и умозрителността на поета, те безспорно в лириката винаги са слабост. Но у Полянов те са една особена „слабост", която до голяма степен определя спецификата на образното му виждане. Неговите романтично-мащабни образни построения винаги тежнеят към символно-алегоричното изразяване. Както сочи акад. П. Зарев, „Обикнат тип образност за Полянов става символът. (. . .) Всичко това става съвсем независимо от символизма, който поетът е могъл да опознае в Нанси или Париж." И още: „Символът става средство на поета, за да нарисува страшната картина на ужаса и бедността в капиталистическия свят. Често пъти този символ израства от могъщи хиперболи. Характерни са и антитезите. . ."[2]

Трябва да се подчертае, че символът у Полянов е твърде различен от символа в поетиката на символизма — твърде еднозначен, той гравитира към явната алегория, доближавайки се по мащабност до размаха на романтичния символ. Но тази иносказателна образност е в тон с цялостния облик на Поляновата поезия — и с нейната повествователност, и със склонността му да употребява библейски и митологически образи, и с обобщено-абстрактната ѝ мащабност, и дори с архаизмите и високопарните словесни обрати. . . И може определено да се каже, че при цялата качествена разлика в таланта Полянов и поетически (а не само идейно) подготвя идването на Смирненски, който творчески преосмисли застото от поетиката на символизма, обогати го с откритията на новото рево-

---

[1] П. Зарев. Цит. съч., с. 445.
[2] Пак там, с. 442.

люционно изкуство, за да достигне до „естетическото тържество на социалистическата литература“.

В такъв аспект трябва да се разглежда творчеството на Димитър Полянов през 90-те години на миналия и началото на настоящия век, за да се открои историческото му значение. Завърнал се от Франция през 1902 г., той се отдава изцяло на борбата на идейния фронт. През 1907 г. излиза първата му книга „Морски капки“, а през 1909 г. — „От Изток до Запад“, които го правят изключително популярен сред народните маси. Неговото име е известно на цялата прогресивна общественост, стиховете му се рецитират по социалистическите забави и събрания. Димитър Полянов е редовен сътрудник на списанията „Начало“ и „Дело“, където излизат множество негови стихотворения, фейлетони, разкази, статии. Показателно е и това, че се разширява неговата тематика — и в поезията си, и в прозата, и в публицистиката си писателят засяга широк кръг въпроси, свързани с духовността и морала на новия човек, преобразен от социалистическия идеал, за ролята на изкуството в тази област, за идейната и нравствена зараза, която сее буржоазният печат и литература, за приобщаването на все по-широки народни слоеве към повелите на революционната борба. . . Тази му дейност е затруднена и отчасти спряна през време на войните, но блясъкът на Октомврийската революция и общият народен подем след нея дават нов тласък за идейно-творческото израстване на писателя.

През 1920—1923 г. Димитър Полянов редактира сп. „Червен смях“ — боеви орган на партийната пропаганда. По същото време той пише стихотворения и поеми, в които изразява възторга си от крепнещата мощ на младата Съветска Русия, от революционния подем в Европа и у нас. Разбира се, не бива да забравяме, че по това време разцъфтява яркият талант на Христо Смирненски, че с неговото творчество пролетарската ни поезия се издига на качествено нови висоти, в сравнение с които стиховете на Димитър Полянов са изминат етап в развитието ѝ. Но наред с това писателят отдава много сили и на хумора — незаменимо оръжие за разобличаване на буржоазния строй и прокламиране на революционната борба. Вярно е, че и в тази област той отстъпва на Смирненски и Ясенов, че неговите хумористични и сатирични стихове и прозаични късове са все така описателни, тенденциозни и схематични. Ала въпреки това „червенушките“, „римуваните седмични прегледи“, „червените календари“ на Полянов са жизнерадостни и бойки, остро актуални и публицистични, което обуславя широката им популярност и обществен резонанс.

Деветоюнският преврат от 1923 г. бележи началото на един нов период в творчеството и обществената дейност на Димитър Полянов. В мрачните дни на фашистката реакция писателят вижда в борбата срещу нея главната цел на живота си. Белият терор през 1925 г. не може да го сломи. Точно тогава той застава начело на сп. „Наковалня“, което ръководи до окончателното му спиране от фашистката цензура през 1933 г. В един от най-тежките периоди в политическия живот на страната „Наковалня“ се превръща в главна трибуна на антифашистката борба, сплотявайки около себе си цяла плеяда млади талантливи пролетарски писатели: Христо Радевски, Ангел Тодоров, Никола Ланков и други.

Спирането на сп. „Наковалня“ бележи началото на един десетгодишен застой в литературната дейност на Димитър Полянов. Повече от десет години — до народната победа на 9. IX. 1944 г. — той се отдава само на преводаческа дейност, изоставяйки оригиналното творчество.

Историческата победа на народа съживи за нов творчески подем стария воин. Полянов има щастието да доживее сбъдването на мечтите си, което събуди отново поета у него. До смъртта си през 1953 г. той написва множество стихове, посветени на новия живот — все така публицистични, малко старомодни, но

искрени и живи. Елка Константинова ги нарича „обстоен дневник в мерена реч на живота в преобразена социалистическа България от 9-ти септември 1944 г. до края на 1952 година“.

*

Когато говорим за историческата роля на Димитър Полянов в нашата литература, винаги ще си спомняме неговото стихотворение „Кокичета“, където с проницателност, която е чужда на самонадценяването, но и без фалшива скромност той осмисля съдбата на своето поетично поколение:

В градината, в разкалената леха,
незабелязано кога и как,
две-три кокичета се забелеха,
по-бели от топящия се сняг.

Тъй скромни, тъй мънички, тъй студени,
без цвят, без форма, без мирис,
тез цветчета, под преспите родени,
те не приличат на цветя дори. . .

Но радостно сърцето в мен играе
кат гледам тез подобия на цветя —
какво е пищният букет на мая
пред тез предвестници на пролетта!

Не, всички на света градини с рози
с най-ярките бои и аромат
за мен не струват повече от този
нищожен, ала пръв поникнал цвят!

И вас, другари с огнени полети,
и вас, младежи, тъй ви аз ценя —
не давам ви за всичките поети
на волната — в грядущето — земя!

Това е истината за Димитър Полянов: той бе предвестник на идващата пролет, отдал целия си живот, за да разцъфтят цветята на новия живот.

ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЯТ СИНТЕЗ

Тереса Домбек-Виргова (Варшава)

Пред всеки изследовател, който прави опит за синтез на историята на българската литература, възникват редица проблеми. Като разглеждам някои от тях, далече съм от мисълта да разреша който и да било и само поставям въпроси.

Основният проблем, който изглежда и досега най-труден за решаване, е естествено този за избора на изследователския метод. Както е известно, до днес прилагаме успешно позитивистичния метод от XIX в., който разглежда творбата като продукт на външни, извънлитературни фактори и който с течение на времето бе допълнен със социологизма. Пак така несъмнено е, макар да не е толкова очевидно, че върху съвременната изследователска практика влияят резултатите от антипозитивистичния прелом и особено т. нар. героичен биографизъм. В нашата изследователска практика — съзнателно или несъзнателно — се включват и разнородните методологически подходи от XX в., като се почне от стилистическите изследвания и структуралистичните теории, в които се набляга на самото произведение и се мине през митографската критика, архитипната критика и психокритиката и се стигне до различните концепции за сравнителните изследвания.[1] През десетилетията, които ни делят от времето на появата на тези методи (достатъчно е да припомним, че дейността на Пражката структурална школа фактически се ограничава в годините 1926—1948), те не само са оказвали влияние върху нашето изследователско съзнание, но същевременно са проявили както своята пригодност, така и недостатъците си. Разпространените напоследък социологични проучвания на литературата, които разглеждат творбата като резултат от взаимодействието между предавател и приемател и се опитват да обяснят механизма на литературната комуникация, също поставят проблема, който отдавна занимава литературоведите (нека припомним теорията за т. нар. „места на недоопределеното“ на Роман Ингарден, „Das literarische Kunstwerk“, 1930). Изобилието на методологически подходи ни навежда нерядко на песимистични изводи. Всеки от тези методи крие различна опасност. Така например структуралистичните изследвания, провеждани както в синхронен, така и в диахронен план, заплашват с унифициране на богатото литературно наследство. На свой ред традиционните външни методи, опрени на опита на позитивизма и социологизма, водят до пренебрегване на вътрешната динамика на литературния процес.

Фактически в изследователската практика различните методологически принципи се прилагат едновременно и дори еклектично, но в синтетичните разработки преобладава несъмнено позитивистичното описание.[2] Несъвършен-

[1] Срв. Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia w trzech tomach. Opr. H. Markiewicz. T. I—III. Kraków, 1970—1973.

[2] Тука имам пред вид синтетични разработки, излезли напоследък на полски език, като например M. Szyrocki. Dzieje literatury niemieckiej. Podręcznik. T. I—II. Warszawa, 1969;

ството на тези синтези се крие главно в това, че те често не показват дадената национална литература в нейното развитие, а представляват сбор от монографии за отделни автори, понякога дори — сбор от енциклопедически заглавия.[1] Следователно те не отговарят на основното изискване към научния труд, който трябва да показва историята на националната литература като протичане на своеобразен литературно-исторически процес. Това е много трудна задача, изискваща от изследователя широта на погледа, който да обхваща както промените в сферата на културата и идеологията, така и тези в сферата на програмните и реално формиращите се поетики. От вниманието на литературния историк не може да избегне и връзката между литературното произведение и читателя, тоест, от една страна, социалната циркулация и обществено-културната функция на творбата, а, от друга — обусловеността на самото произведение от вкусовете и очакванията на т. нар. виртуален читател през дадената епоха. Нещо повече, литературният историк оценява произведението както от перспективата на тогавашната епоха, така и от историческа перспектива, което му позволява да определи мястото на произведението в литературно-историческия процес. Следователно неговата позиция е двойнствена: той като че ли се поставя едновременно в епохата и извън нея. Не само възсъздава картината на епохата въз основа на достъпните му литературни и извънлитературни факти, но прави опит да се идентифицира с литературното съзнание на изследваната епоха, за да я разбере колкото се може по-добре. Същевременно той се опира на своите познания, получени извън дадената епоха — такива, с които разполага неговата съвременност, за да направи оценка от историческа перспектива.[2] От това двойнствено поведение на литературния историк произтичат съществени трудности при опита за синтез на много национални литератури, между тях и на българската литература, които могат да се нарекат условно антиномия на историята и съвременността. Те се появяват в момента, когато оценката от гледна точка на съвременността надделява над реконструкцията. Ще посоча два различни примера: изследователите медиевисти, имайки пред вид синкретизма, характерен за епохата на Средновековието, се опират в реконструкциите си на съвкупността от обществените и културните факти. Но в някои синтетични изследвания картината на Средновековието се очертава малко по-иначе, защото на културното съзнание на епохата се приписват чужди нему елементи, идващи от понятието „нация", въпреки че това понятие се е формирало като опозиция на средновековния универсализъм (например говори се за демократизирането на църквата и за културните нужди на българския народ през IX в. и т. н.).[3] Аналогичен пример дава интерпретацията на понятието „декадентство", което е било дълбоко вкоренено в културното съзнание в края на XIX и началото на XX в. Независимо от това, дали съвременниците на онази епоха са приемали или отхвърляли декадентството, тази дума е служила като криптоним на известен тип индивидуалност, въплъщаващ настроения на песимизъм и пасивност, характерни за края на века. Тези настроения са много съществен елемент на модернистичната емоционалност и в тях — нещо, което става напълно очевидно от историческа пер-

---

G. Sampson. Historia literatury angielskiej w zarysie. Podręcznik. Warszawa, 1966; G. Lanson, P. Tuffrau. Historia literatury francuskiej w zarysie. Warszawa, 1971; M. Strzałkowska. Historia literatury hiszpańskiej. Zarys. Wrocław, 1966; T. Klaniczay, J.Szauder,M. Szabolcsi. Historia literatury węgierskiej. Zarys. Wrocław, 1966; S. Płaskowicka-Rymkiewicz, M. Borzęcka, M. Łabęcka-Koeche. Historia literatury tureckiej. Zarys. Wrocław, 1971; A. Barac. Literatura narodów Jugosławii. Wrocław, 1969, и др.

[1] Срв. Ив. Богданов. Кратка история на българската литература. Ч. I, II. С., 1969, 1970.

[2] Срв. E. Balcerzan. Problemy metodologiczne badacza literatury współczesnej,: O współczesnej kulturze literackiej. Pod red. S. Zółkiewskiego i M. Hopfinger. T. I. Wrocław, 1973, s. 67—96.

[3] Срв. Е. Георгиев. Разцветът на българската литература в IX—X в. С., 1962.

спектива — намира ясен израз отричането на буржоазния хуманизъм. Но в изследователската практика думата „декадентство“ се превърна в отрицателно определение, обезценяващо както писателя, така и творбата, а в една от най-новите студии за българския символизъм тя е елиминирана между другото поради „отрицателната ѝ стилистическа характеристика“[1]. Това означава, че над реконструкцията на литературното съзнание на епохата е взела надмощие полемиката със схващания, неприемливи за самия изследовател, изразил присъщото на нашата съвременност критично отношение към пасивността и нихилизма. Двата посочени примера илюстрират положението, при което изследователят излиза от своята роля на наблюдател, който се поставя вътре в отминалата епоха. Възниква въпросът, доколко това води до модернизиране или до обедняване на картината на изследваната епоха, и в резултат — до нейното деформиране. Разрешаването на антиномията история — съвременност в аналитичните изследвания би трябвало да предшествува историко-литературния синтез. Естествено не става дума да се елиминира оценъчният елемент. Но оценката на литературно-историческите явления в тяхното отношение към съвременността е отделен проблем, който изисква специално разглеждане.

С характеристиката на отделните епохи е свързан неразривно така съществения при всеки опит за синтез въпрос за периодизацията. Макар че всички гранични дати са условни и са свързани с преходни епохи, в които се кръстосват старите и новите тенденции, периодизацията винаги предизвиква най-големи дискусии, което вече само по себе си говори за спорния характер на проблема. Най-малко спорове предизвикват далечните епохи, които, разглеждани от перспективата на времето, винаги изглеждат най-цялостни. Различията в мненията се увеличават с навлизането на изследователя в новите времена. В новата българска литература от средата на XVIII в. до 1944 г. — с изключение на две дати: 1762 и 1824 г. — при периодизацията се използуват гранични дати, заимствувани от политическата история. В същност в това се крие убеждението, че литературно-историческото развитие се синхронизира напълно с обществено-политическата история на народа. В полза на това схващане говори фактът, че в новага българска литература от момента на нейното зараждане до ден днешен доминира инструментализмът. Ако се позовем на Стефан Жулкевски, който различава модели на канонична литература, на ангажирана литература и на забавна литература (в кръга на последната се включва цялата т. нар. популярна литература),[2] би следвало да се каже, че от самото зараждане на новата българска литература тя поема задължението да служи на обществото и народа, тоест утвърждава се нейният ангажиран модел. Тази характерна черта, обоснована от своеобразните условия в епохата на Възраждането, благоприятствува за синхронизацията на литературното развитие с извънлитературните процеси, при което това явление продължава като че ли и след датата на Освобождението до края на XIX в. Затова предизвикват безпокойство опитите (започнали по отношение на 80-те — 90-те години от Иван Радославов,[3] а сега правени по отношение на XVIII—XIX в.),[4] които целят да представят литературно-историческия процес през този период въз основата на последователността, на идейните и литературни течения (предренесанс, ренесанс, барок, класицизъм, просвещение и т. н.). Понятието „течение“ изглежда като че ли пригодно тук само за онези литератури, които имат

---

[1] С. Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 53.

[2] Срв. S. Zółkiewski. Modele polskiej literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju. — В: Problemy literatury polskiej lat 1890—1939, Seria I. Pod red. H. Kirchner i Z. Zabickiego przy współudziale M. R. Pragłowskiej. Wrocław, 1972, s. 7—75.

[3] Ив. Радославов. Българска литература (1880—1930). С., 1936.

[4] Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и европейското литературно развитие. С., 1973.

зад себе си ненарушен от исторически катаклизми цикъл на развитие. Нещо повече, моделите на отделните течения се изграждат въз основа на процесите, протичащи именно в тези национални литератури. Използуването на тези модели при изследване на епохата на Българското възраждане, в което такива течения не са кристализирали, нито са могли да кристализират въпреки добрите намерения на изследователите, води до заличаване на нейната национална специфика.

Нови проблеми поражда опитът за цялостно обхващане на литературата от 1878 г. до 1918 г. Политическата дата 1878 г., с която завършва епохата на Възраждането, в същност не сигнализира за нови явления в литературния живот, които ще станат доминиращи в литературата едва през следващото десетилетие. Но тя отбелязва промяна в мястото на литературата в националната култура. От 1878 г. българската култура става култура на независим народ, със собствена държава. Приключва периодът на културната изолация през турското робство и едновременно с изграждането на културните институции (театър, университет, академия на науките) започва процес на институционализиране на културата. Писателският труд, възприеман дотогава като гражданско призвание и патриотичен дълг, започва да се приближава до професионализма. И макар че още дълго само малцина писатели се опитват да се издържат от творчеството си, доказателство за този процес, който бавно си проправя път, е основаването на Съюза на писателите през 1913 г. Едновременно с развитието на печата и книгоиздаването в страната се променя и социалната циркулация на книгата, и характерът на читателя. Ако се вярва на оплакванията на тогавашните критици, на издателския пазар, т. нар. популярна литература, тоест булевардните романчета, изтласква чуждите класици и съвременните чуждестранни и български художествени творби. В културното и литературно съзнание от тези години е вкоренен дълбоко възрожденският инструментализъм, който се приспособява към новите идейни цели било на страната на прогресивното, било на страната на консервативното, а литературните програми, които се появяват в началото на XX в. в привидна или реална опозиция спрямо инструментализма, не намират пълно осъществяване. От момента на появата на първата литературна група „Мисъл“ до двадесетте години естетическите програми, формулирани както в манифести, така и в самите творби, като правило изпреварват художествената им реализация. В това разминаване на художествените реализации с формулираните сякаш преждевременно програми напълно се разкриват иманентните закони на литературното развитие. Ако приемем такава картина на литературнокултурната ситуация в навечерието на нашето столетие за убедителна, цялостното представяне на този период би следвало да разкрие два фактора: промените, извършващи се в културното съзнание, и вътрешната динамика на литературното развитие. В резултат това би довело до разпределяне на литературния материал с оглед на неговите видови и жанрови белези и на проблематиката, застъпена в текстовете.[1] Такова разделяне би било в противоречие с хронологичния принцип, съгласно с който се разглеждат като цяло отделни десетилетия и дори по-малки периоди от време, но това би предотвратило произтичащите от този принцип неудобства, главното от които е заличаването на вътрешната динамика на литературата.

На това място бих искала да отделя малко внимание само на някои последици от новата културна ситуация, която настъпва след 1878 г. Наред с преодоляване на изолираността България започва да участвува в европейската културна формация по начин, различен от досегашния. Това става в момент, когато в

---

[1] Такъв принцип при разпределянето на литературния материал от по-ново време се прилага в: Literatura polska 1918—1975. T. I. Warszawa, 1975.

много от европейските национални литератури натурализмът съжителствува с модернизма. Терминът „модернизъм“ с оглед на широкия му семантичен обсег изглежда по-пригоден от другите, понеже неоромантизмът в самото си название набляга главно на връзката с романтичната традиция; символизмът — на принципа на поетика, опираща се на символа, декадентството — на емоционалния тип, характерен за края на века, и т. н. Възниква въпросът, по какъв начин и в какъв период от време се развиват на българска почва тези общоевропейски литературни явления и дали се превръщат в литературни течения. При условие, че под литературно течение следва да се разбира съвкупност от определени идеологическо-философски тенденции и обусловената от тях формулирана и иманентна поетика, отговорът на този въпрос изисква не само да се определи философско-идейната им основа, но и да се съпоставят формулираните програми и иманентната поетика на самите текстове. Различията между тях могат да се илюстрират с много примери: Кирил Христов в края на века формулира провокационната концепция за освободения художник и освободената етика, като си служи с езика на реториката (Трепети, 1897). Пенчо Славейков, като изисква от изкуството „отзив на живота“ (Душата на художника, 1899), разбиран като върховна ценност и основа на битието, иска да проникне в метафизичните истини, но в своите философски поеми си служи с малко пригодени за такива цели логични разсъждения. Т. нар. символисти приемат за основа на собствената си поезия многозначния символ (И. Радославов. Бодлер или Тургенев? Писмо до П. Ю.Тодоров, 1912), а на практика по-охотно си служат с прозрачния романтичен символ, прибягват и към импресионистичен стил. Подобна ситуация се повтаря след Първата световна война, когато символистите правят равносметка на основните мирогледни принципи на собствената си школа, като си служат с нейния поетичен език (Христо Ясенов, Емануил Попдимитров, а също и Николай Лилиев[1]).

Една от причините за толкова пъти повтарящата се колизия би следвало да се търси в това, че младата традиция предлага на писателя само определен запас от изразни средства и в нея липсват елементи, които биха могли да се активизират и да улеснят художествените търсения. В резултат — казано много опростено — новите идеи срещат като че съпротива в самата форма на словото.

Посочените примери илюстрират факта, че иманентната поетика се разминава с програмната, а по-късно я надживява. Все пак явленията, известни в общоевропейската модернистична формация, се появяват още в края на XIX и началото на XX в. и продължават много след граничната дата 1918 г. Цялостното разглеждане на тези явления би позволило да се докаже, че тук нямаме работа само с литературна група, а по-късно с литературна школа, а с течение, което се е развивало и формирало своеобразно,получило е предимство и се задържа дълго. Нещо повече, въпреки че то доминира само в поезията, оказва влияние върху всички литературни жанрове. Цялостното разглеждане на повествователната проза от края на XIX и началото на XX в. също би показало, че например още в предвоенното творчество на Елин Пелин протичат процеси, които се стремят към модернистични и натуралистични похвати. Въпреки доминирането на реалистичната поетика, която води началото си от възрожденския реализъм, тези процеси стигат далече извън 1918 г. и съзряват (в писателското творчество на Г. Стаматов, Г. Райчев, Й. Йовков) едва след войната . За установяването на степента на тяхното засилване от решаващо значение би могло да бъде както проучването на комплекса от теми и идеи, преобладаващи в прозата, така и на промените в структурата на повествованието. И тук не би трябвало да се проя-

[1] Срв. Г. Цанев. Страници из историята на българската литература. Т. III. По нови пътища. С., 1973, с. 59—78, 84—85, 507—508; П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1971, с. 12, 33 и др.

вява прекалено доверие към декларациите на самите творци, тъй като например Стаматов, макар че се позовава на Зола, е бил напълно чужд на френските натуралисти, а Страшимиров, макар че претендира за анализ на „голата душа", в творческата си практика го замества с идеологическа полемика.

Фактът, че споменатите по-горе процеси продължават и след 1918 г., усложнява картината на литературата между двете световни войни. Изследователят се намира тук в особено трудно положение. От една страна, във все по-голяма степен се оказва зависим от изследванията в областта на социологията на културата.[1] Тази зависимост произтича от факта, че в момента, когато заедно с индустриализацията и урбанизацията започва да се формира масовият тип култура, бързо напредва масовизирането на читателското дело, окончателно се диференцира неговият обществен адрес, в литературния живот нараства участието на т. нар. популярна литература (криминален роман, кабаретна песен, най-сетне булевардната литература), която и до днес остава непроучена, макар че несъмнено оказва влияние върху съдбата на литературата, признавана за високохудожествена. От друга страна, липсват и достатъчно историко-литературни синтетични разработки, а онези, които съществуват, са най-често писани от съвременници, тоест те са по-скоро документ за участие в епохата и сами по себе си — източник за интерпретиране.

Измежду многото проблеми една изглежда сравнително лесна за разрешаване. Става въпрос за вътрешната граница в междувоенния период, която явно съвпада с началото на 30-те години. Тази дата намира потвърждение не само в извънлитературните факти (като например консолидиране на писателските среди, ангажирани както на страната на левите, така и на консервативните сили), но също така и в литературното развитие. Тя съвпада както с утвърждаването на пролетарското политическо изкуство, така и с тенденциите към автентизъм, които намират израз в настъплението на литературата на факта — пътеписа, репортажа и в елиминиране на фикцията (например Б. Шивачев. Писма от Южна Америка, 1932; Св. Минков. Другата Америка, 1938, и др.). Причина за тези нови тенденции би могло да се приеме отмирането на авангардния бунт. Терминът „авангард" не означава тук никакво определено литературно направление, като експресионизъм, футуризъм, имажинизъм, а съвкупност от новаторските художествени постулати на XX в., които в България намират главно израз в септемврийската литература. Макар че стимулите идват от много посоки (Германия, Русия), в авангардния бунт на писателите-септемврийци доминират тенденциите на експресионизма,[2] който е по-скоро известен тип емоционалност, отколкото уточнена поетика, философско-морална система, нова религия. Манифестите на Милев в „Пламък" не са художествени манифести, а по-скоро манифести на активизъм, на вяра в силата на човешките маси и в стихията на революцията. Поетите-септемврийци смятат художественото новаторство за интегрален компонент на социалния бунт и искат да направят художествена революция, дори формулират някои точни повели (повеля за поезия, изградена върху принципа на ритъма, за оварваряването на поетичния език). Но проблемите на формата минават на втори план под натиска на обществените задължения на литературата, която се обръща към читателя с протест и призив. За това говори фактът, че в подбора на изразните средства поемата „Септември" се оказва много по-традиционна от непечатаните или печатани само фрагментарно поеми „Ад" (1925) и „Ден на гнева" (1933), а Фурнаджиев (Пролетен вятър, 1924) въпреки динамиката на огрубените поетични образи не разкъсва тяхната логическа връзка.

---

[1] Тези проблеми относно полската литературна култура поставя С. Жулкевски, вж. Kultura literacka. Warunki modernizacji i początki umasowienia typu kultury literackiej w Polsce.— В: Literatura polska 1918—1975. T. I. Warszawa, 1975, s. 9—80.

[2] Срв. Г. Цанев. Страници. . . Т. III, с. 400—553.

Макар че след разбиването на авангарда още се чуват слабите му отгласи (например Ламар. Железните икони, 1927, поемата Мирни-размирни години, 1928), художественият бунт няма да бъде подет отново. И това именно като че ли дава ключа към съвременната българска поезия и позволява да се обясни нейното недоверие към формалния експеримент.

Тук възниква един от най-трудните проблеми при всеки опит за литературно-исторически синтез, а именно кои литературни явления принадлежат вече на историята и кои на съвременността. Изследователите не отбелязват ясно граничната дата — обикновено се противопоставят едно на друго понятията „затворено минало“ и „отворено настояще“, в което участвува самият изследовател. Както показва опитът на полския литературовед Е. Балцежан,[1] за уточняването на границата между история и съвременност допринася такова тълкуване на понятието „литературна традиция“, при което в литературното наследство се обособява неговата активна и пасивна част. Тогава за съвременност могат да се признаят всички ония тенденции, които не са се включили нито в активната, нито в пасивната литературна традиция, т. е. не са станали обект на избор на никоя от по-късните поетики, нито са били омаловажени от тях, а в резултат селекционирани като част от мъртвата и пасивна днес традиция. Заемайки такова гледище, ние бихме отнесли към историята литературния принос на 50-те години, който отчасти вече е омаловажен от литературата на следващите десетилетия, а отчасти се включи в нейния развоен процес. Естествено това не би означавало, че имаме право да се откажем напълно от разглеждане на най-новата ни съвременност. Нещо повече, всеки литературно-исторически синтез би бил непълен без картината на най-новата съвременност. Но навлизайки в тази територия, литературният историк би трябвало да съзнава, че ще играе ролята на наблюдател на литературната ситуация, в която сам участвува, а същевременно сам ще стане обект на въздействието на онези психологически механизми на културата, за които пише Лотман в студията „О семиотике понятий „стыд“ и „страх“ в механизме культури“.[2]

Накрая бих искала да поставя проблема за европейския контекст на българската национална литература. Опитите за моделиране на нейната история по образеца на чужди литератури, които имат друг развоен цикъл, води до заличаване на националната специфика, както доказа това посоченият вече пример за интерпретиране на Българското възраждане въз основа на последователността на теченията: ренесанс, барок, просвещение и т. н. Но не трябва да се забравя, че в литературно-историческия процес винаги се включват както преработките, така и преводите, които престават да бъдат „чуждо произведение“ и се превръщат в пълноправен факт в дадената национална литература.[3] Както е известно, в България това явление придобива широко разпространение през Възраждането, когато в съзнанието на епохата не съществува още понятието авторско право и плагиат, а преработката и преводът са напълно равноправни на оригиналните творби. В периода на формиране на съвременните литературни жанрове, които нямат подкрепата в родната традиция, както преработките, така и преводите, а също и чуждите произведения, усвоявани на чужд език, функционират като заместващи литературната традиция. Изглежда, че проучването в структурално-генетичен аспект на отношенията между тази „заместваща традиция“ и оригиналните текстове би показало по какъв начин вече банализирани в своите литератури чужди образци (например сензационният роман, романтичната драма

---

[1] Срв. бележка 2, с. 58.

[2] Вж. Тезисы докладов IV-летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 80—101 (цит. по Е. Балуежан).

[3] S. Skwarczyńska. Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. . . , вж. O współczesnej kulturze literackiej. . . T. I, s. 287—330.

и т. н.) се модифицират и „освежават“ и напълно би документирало спецификата и оригиналността на националното литературно-историческо развитие.

Разбира се, въвеждането на понятието „заместваща традиция“ не омаловажава тезата за своеобразния тип литературно развитие, при което художественото творчество изхожда от фолклора.[1] Но пълна картина ще се получи тогава, когато двете линии на развитието: изхождането на литературата от фолклора и трансформирането на т. нар. „заместваща традиция“ се разглеждат в тяхното взаимодействие, още повече, че те се пресичат и в творчеството на едни и същи писатели, дори такива като Христо Ботев.

При такава постановка на въпроса по-лесно би могло да се каже до каква степен естетическото фолклорно съзнание обуславя избора на чуждите образци; интересен тука е примерът с „Нещастна фамилия“, тъй като в структурата ѝ е документирано както влиянието на конвенционалните схеми на сензационния роман от типа на Е. Сю (с неговия приключенски елемент, с похвата на маска, на изненадването на читателя, натрупването на перипетиите и т. н.), така и очакванията на виртуалния читател, който дължи не само на фолклора, но и на средновековните „истории“ и апокрифи своя вкус към необикновеното, приключенското, фантастичното. Също така би могло да се каже и до каква степен „заместващата традиция“ допринася за включването на родната фолклорна поетика в литературния развой — тук би трябвало да се вземат пред вид особено чуждите сантиментални и романтични образци, в които фолклорът е съставен компонент на многото жанрови структури.

Въпросът за „чуждите произведения“, които се включват като равноправен факт в националната литература, ни най-малко не губи актуалност и в по-ново време, още повече, че за това благоприятствува общият за всички млади литератури стремеж към усвояване на общоевропейските ценности. Този стремеж напълно се разкрива след 1878 г. Но достатъчно е да припомним толкова различни примери като Горки и Тетмайер, за да си дадем сметка, че някои чужди произведения и по-късно се превръщат в пълноправен факт от националната литература. Традиционните контактологични изследвания не ни дават отговор по какъв начин тези творби участвуват в литературно-историческия процес. Известно е, че в кръжеца „Мисъл“ е имало култ към Гьоте, Хайне и руските реалисти, че символистите са противопоставяли Бодлер на Тургенев, че Райчев е бил изпълнен с възхищение към Достоевски и Пшибишевски и т. н. Известно е дори кои думи от лексиката на френския символизъм срещаме у Яворов.[2] Но нито посочването на т. нар. „влияние“, нито случайните сравнения на поетичната лексика изясняват проблема. Само сравнителните изследвания на структурата на жанровете биха позволили да дадем убедителен отговор на това, в какво се изразява спецификата и същевременно оригиналността на българската литература.

---

[1] Срв. Б. Ничев. Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX в. С., 1971.

[2] С. Хаджикосев. Българският символизъм. . . с. 62 и др.

БЕЛЕЖКИ ЗА ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА НА РОМАН ИНГАРДЕН

(Към критическия анализ на онтологията на художественото произведение)

Лазар Копринаров

Роман Ингарден (1893—1970) е един от най-видните представители на феноменологическата естетика, която заема централно място в пъстрата картина на съвременната буржоазна естетика. Това течение, както отбелязва немският изследовател Норберт Кренцлин, е „исторически представено в два варианта: контемплативен (формалистичен) и екзистенциалистко-програмен“[1]. И двата варианта не само не са загубили своето значение, но оказват все по-нарастващо влияние върху духовния живот на Запад. Докато първият от тях импулсира търсенията в методологическата област на съвременната буржоазна естетика и изкуствознание, вторият — екзистенциалистко-програмният — се опитва да им придаде мирогледна целенасоченост и цялостност. „Преди всичко по това — пише Н. Кренцлин — се отличават те един от друг.“[2]

Научното творчество на полския ученик на Е. Хусерл принадлежи към първия вариант на феноменологическото направление в естетиката. То е провъзвестено от излязлата през 1908 г. работа на Валдемар Конрад „Естетически предмет. Феноменологическа студия“.[3] Това съчинение е първият документ за опитите да се опише и обоснове основният принцип на феноменологическата естетика — да се разглежда художественото произведение само по себе си и за себе си, да се анализира то не като означаващо, а като съществуващо. В. Конрад, а след това и М. Гайгер[4] настойчиво защищават пригодността на феноменологическия метод към естетическите изследвания, екстраполират феноменологическото структурно описание в областта на естетиката, повдигат въпроса за специфическия „способ на съществуване“ на художественото произведение, въвеждат метода на съзерцание на същностите“ (Wesensschau) и превръщат феноменологическата интуиция и очевидност в основни критерии на истинността на феноменологическата естетика. Р. Ингарден в своето първо и капитално съчинение по естетика (Das literarische Kunstwerk, 1931) се опитва да изяви основополагащото значение на тези проблеми за естетиката, да синтезира постановките и решенията им. По такъв начин той определя основните граници в изследванията

---

[1] N. Krenzlin. Untersuchungen zur phänomenologischen Ästhetik. — Weimarer Beiträge, B. 1968, H. 6, S. 1236.

[2] Ibid, S. 1236.

[3] W. Conrad. Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. — Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft. Bd. 3, H. 1.

[4] M. Geiger. Zugänge zur Ästhetik. Berlin, 1928.

на представителите на формалистическия, структуралисткия вариант на феноменологическата естетика. Затова анализът на концепцията на Р. Ингарден е необходим и важен момент за марксистката критика относно това направление. Към тези съображения за актуалността на критическото изследване на творчеството му могат да се добавят и редица други: значителното влияние на концепцията му не само на естетиката в капиталистическите страни,[1] но и върху някои естетици от социалистическия свят, голямото значение на резултатите от този анализ за осмисляне еволюцията на феноменологическата философия, за проясняване потенциалните и реалните противоречия в системата на Хусерл и неговите съвременни последователи и т. н.

Изследването на творчеството на Р. Ингарден предполага конкретен анализ на общността и различието между неговата концепция и възгледите на Е. Хусерл. Своите произведения Р. Ингарден пише разкъсван от противоречивото желание да бъде верен на учителя си и заедно с това да не приеме идеализма на концепцията за битийната зависимост на действителността от чистото съзнание.[2] Анализът на отношенията между тези най-крупни представители на феноменологията ще позволи да се отхвърлят неправилните интерпретации на теоретичното наследство на Р. Ингарден, абсолютизиращи или отличието, или общността на неговите концепции с възгледите на учителя му. Значението на отговора на въпроса за взаимоотношението на възгледите им значително се повишава във връзка с опита на някои ревизионисти да ерозират марксистката естетика, като твърдят, че тя се взаимодопълва с естетиката на Р. Ингарден.[3]

С естетически проблеми Р. Ингарден се занимава в продължение на повече от 50 години. По различни поводи той е излагал своето разбиране за системата на естетическите проблеми. По негово мнение естетиката се подразделя на философска и емпирическа дисциплина. Първата снабдява емпирическите естетически изследвания с основните понятия и закони, до които е невъзможно да се стигне по индуктивен път и които служат като директиви за емпирическите изследвания. Към философската естетика полският феноменолог отнася: 1) онтология на произведенията на изкуството; 2) онтология на естетическия предмет (като естетическа конкретизация на произведенията на изкуството); 3) феноменология на творческия процес; 4) феноменология на стила на изкуството; 5) онтология и феноменология на естетическите ценности; 6) феноменология на естетическите преживявания и на функциите им при конституирането на естетическия предмет; 7) теория на познанието на произведенията на изкуството и естетическия предмет; 8) философска теория на смисъла и функциите на изкуството (и естетическите ценности) в човешкия живот.[4] Сред тях полският феноменолог най-подробно и основателно е разработил онтологията на художественото произ-

---

[1] За притегателната сила на Ингарденовата естетика свидетелствува изказването на видния английски естетик Харолд Осборн на Седмия международен конгрес по естетика в Букурещ. На въпроса, „Какви са основните направления в развитието на съвременната естетика?", той отговорил: „В света съществуват две основни школи: феноменологическа, представена от Р. Ингарден и Морис Мерло-Понти, и англосаксонската аналитическа. . ." — VII Международный конгресс эстетики. Информационный бюллетень, 2, 29, VIII. 1972 (Бухарест), с. 13.

[2] Голям интерес за изследване от гледна точка на възможностите и перспективите на феноменологическата философия и естетика представлява еволюцията на отношението на полския философ към Е. Хусерл. Обилен материал за това дават публикуваните писма на Е. Хусерл до Р. Ингарден. (Вж. E. Husserl. Briete an Roman Ingarden. . . Den Haag, 1967.) Но тези въпроси излизат вън от темата на нашата статия.

[3] Ян Шевчик например счита, че Р. Ингарден толкова се е отдалечил от идеализма на Е. Хусерл, че неговата теория на познанието и естетиката не само са приемливи, но и трябва да служат като основание на съответните марксистки теоретически дисциплини. (Вж. Я. Шевчик. Эстетика — нормативная или описательная? — Studia Estetyczne. Избранные статьи. 1966, № 3, с. 231—243.

[4] R. Ingarden. Ästhetik und Kunstphilosophie. — Akten des XIV. Internationaler Kongresses fur Philosophie. Wien 2. — 9. September 1968, Bd. IV, S. 216.

ведение (учение за структурата и способа на съществуване на произведението на изкуството), теорията на познанието на художественото произведение (теория, обосноваваща възможността на естетиката и изкуствознанието като науки) и аксиологическата проблематика в естетиката. Въпреки че тези проблеми са съставяли предметът на теоретическия интерес на полския феноменолог през цялата му творческа биография, все пак акцентът на вниманието му към тях се е изменял. Забележима е например концентрацията на интереса му през 30-те и 40-те години, в началния период на научната му биография, към проблемите на онтологията на художественото произведение и естетическия предмет, а в последните 10—15 години от живота му — към аксиологията. Би било интересно да се проанализират причините на тази еволюция в проблематиката, а може би и в концепцията на Р. Ингарден, но такова изследване би било твърде рисковано мероприятие за началните етапи в анализа на теоретическото му наследство. Затова нашият интерес е насочен преди всичко към идеите на неговата онтология на художественото произведение. Като основание за този избор служи не само хронологическият принцип в развитието на естетиката на Р. Ингарден, но и мястото и значението, което той придава в своята концепция на онтологията на художественото произведение. Нейните основни идеи са формулирани в студиите на Р. Ингарден, посветени на литературното, музикалното, архитектурното, живописното, филмовото и т. н. произведение. Този факт е свързан с принципа на феноменологическото описание, изискващ изясняване закономерностите в строежа на художественото произведение въобще само след щателен анализ на различните видове художествени произведения.

В известната ни марксистка литература, посветена на творчеството на Р. Ингарден, се отделя внимание преди всичко на „конкретните“ онтологии, т. е. на анализа на отделните видове изкуство. Но в студиите на Р. Ингарден се съдържат и някои идеи на онтологията на художественото произведение въобще. Ето защо при „глобален“ анализ на естетиката на Р. Ингарден опровержението само на основните положения на „конкретните“ онтологии е недостатъчно. Едно от необходимите условия за естетическия, а не „чисто“ философския или „чисто“ изкуствоведческия анализ на концепцията на Р. Ингарден по наше мнение се явява експликацията на неговите идеи за онтология на художественото произведение въобще.

Студиите на полския феноменолог представляват специфична сплав от философски, естетически и изкуствоведски подходи. Точна характеристика на това съотношение дава чехословашкият изследовател А. Мокрейш. Той пише: „След запознаване с естетическото наследство на Ингарден ние често оставаме с впечатлението, че Ингарден разглежда естетическата проблематика твърде абстрактно (т. е. дискутира я в контекста на толкова отдалечени въпроси, че по отношение на естетическите феномени не изказва нищо съдържателно), но едновременно с това толкова се приближава към нея и я разглежда в такива фрагментарни увеличения (т. е. разглежда толкова детайлни въпроси), че в този си вид те въобще престават да бъдат естетически релевантни.“[1] При такова специфическо съжителство в работите на Р. Ингарден на „микроскопическия“ подход (художественото произведение като предмет на изкуствоведски анализ) и „телескопически“ подход (произведението като предмет на философски анализ) е твърде трудно да се определят границите, уровенът на критическото им изследване от позициите на естетиката. По наше мнение анализът на експлицираните идеи на онтологията на художественото произведение въобще ще ни позволи да намерим този уровен от „средна“ общност, който няма да ни отведе в лабиринтите на изкуствоведската наука, но ще ни позволи да съдим от

---

[1] A. Mokrejs. Filozofia umenia R. Ingardena. . . Filozofia, Bratislava, 1973, 5, S. 559.

позициите на естетиката за принципиалната възможност на изводите на Р. Ингарден, отнасящи се до отделните видове изкуство.

Осъзнавайки трудностите на такова изследване и недостатъчната разработеност в марксистката естетика на някои от разглежданите от Р. Ингарден реални проблеми, ние си поставяме скромната задача — да осветим отделни аспекти на онтологията на художественото произведение и очертаем някои перспективи за бъдещия критически анализ на естетиката на Р. Ингарден.

I

Да се построи основателна естетическа теория — това означава според Р. Ингарден освобождаване от всекидневните представи и радикално преразглеждане на всички основни понятия на естетиката в техния философски контекст. Подложено на такова изпитание, понятието „художествено произведение" „показва колко неясно и нестабилно е нашето знание за тази основна категория на естетиката"[1]. Затова Р. Ингарден определя като първостепенна задача на философската естетика разобличаването на несъстоятелните концепции за същността на художественото произведение и изясняването с помощта на твърди философски основания на неговата структура и способ на съществуване (Seinsweise). Основен защитник и разпространител на неправилните възгледи по този въпрос, счита полският феноменолог, е психологизмът в естетиката. Затова Ингарден, както по-рано учителят му Е. Хусерл във философията, започва своята „кариера" в естетиката с борба против концепцията на психологизма. В тази остра теоретическа схватка аргументите на Р. Ингарден разкриват не само същността на психологистката концепция за художественото произведение, но сами са необходим код за разбиране на собствената му теория. Редица аргументи, с помощта на които Р. Ингарден се противопоставя на психологизма, са неверни, идеалистически в своята основа, но други пък представляват правилни, понякога блестящи разсъждения, от които биха могли да се възползуват естетиците-марксисти в борбата им против психологизма в буржоазната естетика и против неговите рецидиви сред някои наши критици, социолози и изкуствоведи. Изхождайки от тези съображения, ръководейки се от Лениновата мисъл, че „когато един идеалист критикува основите на идеализма на друг идеалист, от това винаги печели материализмът"[2], ние ще се спрем по-подробно на стълкновенията на Р. Ингарден с неговите противници.

Р. Ингарден, изхождайки от онтологическите принципи на своя вариант на феноменологическата философия, определя хипотетично три възможни способа на съществуване на художественото произведение — идеален, реален и интенционален. Първият феноменолог в естетиката В. Конрад защищава идеята за идеалност[3] на художественото произведение. Полският феноменолог не може да се съгласи с такова разбиране, тъй като неговото приемане води до абсурд — художественото произведение би трябвало да съществува до своето създаване. Концепцията за реалния способ на съществуване на художественото произведение се формулира в два варианта. В основата на тази класификация лежи положението на феноменологическата философия, че реални са и веществените елементи, и психическите преживявания. Тази концепция се защищава от пред-

---

[1] R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang. . . 2. Aufl. Tübingen, 1965, S. 17.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 29, с. 255.

[3] Идеално — в смисъл на феноменологическата философия, т. е. като извънвременна, нефактическа, нямаща никакво отношение към дейността на човека и човечеството реалност. Вж. по-подробно Н. В. Мотрошилова. Принципы и противоречия феноменологической философии. М., 1968.

ставителите на психологическата естетика. Р. Ингарден обобщава техните възгледи в три основни групи. Границите на първата група се определят от схващането, че художественото произведение е тъждествено на съвкупността от преживяванията на автора в процеса на творчеството. В реалните намерения на автора, в замисъла му е скрито обяснението на загадката „художествено произведение". Описанието на структурата на авторовите намерения и преживявания съгласно с тази концепция е описание и на структурата на художественото произведение. Адекватността на тези структури обосновава привилегиите на психобиографичния метод. Р. Ингарден счита, че произведението на изкуството не бива да се свежда към преживяванията на автора, тъй като естетическата му значимост превишава зависимите от намеренията на автора качества на произведението. Преживяванията на автора в процеса на творчеството имат начало и край. Те завършват в момента, когато произведението е окончателно създадено. „Не съществува абсолютно никакво средство — пише Ингарден, — което да направи така трайни тези по своята същност отмиращи преживявания, че те сами по себе си да продължат своето съществуване и след като са били изживени."[1] От психологическата концепция следва, счита Р. Ингарден, че ние никога не ще можем непосредствено да общуваме със самото произведение. Ако знаците са конвенционални образувания за предизвикване на определени представи и преживявания, то непосредствен обект на естетическото преживяване ще бъдат нашите представи, чувства, мисли и т. н. Но знаците би трябвало, както е според концепцията на психологистите, да ни предават непосредствено самото художествено произведение, т. е. авторовите преживявания. Ако би била вярна тази концепция, продължава своята критика Р. Ингарден, тогава в съдържанието на произведението трябва да се включва и зъбоболът на автора, от който е страдал по време на творческия процес, но да се „изключи" любовта на героинята от романа му, тъй като в действителност от тази любов той не е „страдал".

В основата на критическата аргументация на Р. Ингарден против психологистите лежи (по наше мнение) правилна мисъл: не бива да се отъждествява съдържанието на художественото произведение със замисъла, с намеренията на автора. Нейната обоснованост не се гради само на факта, че художникът, дори и гениалният, още повече гениалният, невинаги е способен да въплъти в произведението своя замисъл. По-скоро се среща обратният факт. Завършвайки своето произведение и предавайки обективирания замисъл на съда на публиката, художникът продължава да гледа на своето произведение като на една от избраните и реализирани от него възможности. Творецът съзнава, че повече не може да измени своето произведение, но той не може да не го сравнява с нереализираните възможности. Този факт отчасти е изразен теоретически още в принципа на ироническата дистанция на немските романтици. Но това е позицията на автора, на художника. Публиката гледа на произведението с други очи. Единствената реалност, която предизвиква нейното възхищение или негодуване, е смисълът на социализираното произведение. Тя е лишена или спасена от възможността да преживее „трагедията на избора", която измъчва автора. Как ли би завършила трагедията на Балзаковия Френхофер, ако той гледаше на своето произведение с очите на Порбус и Пусен, с очите на зрителите? Въпреки че естетиката трябва да се интересува от творческия процес, формиращ замисъла и реализацията му, за нея „най-интересен" обект е социализираното, обществено обективирано художествено произведение.

Полският феноменолог справедливо аргументира несводимостта на произведението към замисъла, посочвайки факта на съществуване в художественото

---

[1] R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 11.

произведение на независими от намеренията на автора качества. Действително художествените произведения получават допълнителен смисъл както в процеса на своето създидание, така и през „историческия си живот“. Често материалните средства, с помощта на които художникът реализира замисъла си, придават на произведението непрогнозирани ефекти. Друг способ за „напълване“ на художественото произведение с нов смисъл е „историческият му живот“. Най-важен източник за неговото преосмисляне се явява обобщаващият характер на художествените образи. Един от най-добрите изпълнители на ролята на крал Лир, С. Михоелс, пише: „За тези триста и повече години, през които живее този образ, е имало огромно количество разнообразни определения на същността на неговата трагедия. Считали са, че „Лир“ е трагедия за вероломството и дъщерната неблагодарност. . . Считали са, че трагедията на Лир е политическа. . . Лично на мене се струва, че трагедията на Лир е трагедия на банкрутиралата се неправилна идеология. . .“[1] Историческата обоснованост на тези интерпретации не може да се изведе само от верността към Шекспировия замисъл. Обяснението на пълното значение на художественото произведение изисква знание не само на замисъла и неговата реализация, но и на законите на общественото функциониране на творбите на изкуството. Различието между „образа“ на произведението в съзнанието на автора и неговия реално-функциониращ, изменящ се в „историческия му живот“ смисъл разкриват ограничеността на психобиографическия анализ в естетиката и изкуствознанието. Ако критическият патос на Р. Ингарден не се разпространява по-далече и завършва с отрицание на неоснователните претенции и привилегии на психобиографичния метод, бихме могли да се солидаризираме с него. Полският феноменолог обаче отрича всякакви права на съществуване на този способ на анализ. Но за успешното развитие на редица области на изкуствознанието „въоръжението“ на изследователя с психобиографичния метод е много важно условие. Въпреки че историята на изкуството не бива да се свежда към история на творците, нейното развитие изисква оптимално използуване на този метод съвместно с владеенето на последните достижения на източниковедението, евристиката и т. н. [2] Перспективността или безперспективността на психобиографическия метод зависят от това, доколко е действително научна методологическата му база. У Р. Ингарден отрицанието на този метод се основава по същество не на анализа на реалните му възможности и ограничения, а на абсолютизиране различието между замисъла и неговата реализация. По такъв начин от добрите намерения за критика на „тоталния психобиографизъм“ възникват погрешни следствия. Това не може да не се случи, тъй като е невъзможно да критикуваш докрай последователно и непротиворечиво позициите на една крайност от позициите на друга крайност.

Подобен възход и падение характеризира „маршрута“ на Ингарденовата критика и срещу втората група психологистки концепции, отъждествяващи същността на художественото произведение със съвкупността от преживяванията на възприемащия го. В основата на това схващане стои идеята, че предмет на естетиката и изкуствознанието са психическите състояния на реципиента, предизвикани от въздействието на художествените произведения върху него. По такъв начин естетиката се превръща в естетика без художествени произведения. Произведението на изкуството, счита Р. Ингарден, не е идентично по способа си на съ-

---

[1] С. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., 1965, с. 136.

[2] Редица науковеди (вж. Человек науки. М., 1974) подчертават евристичната ценност на изследванията на творческите личности, обосновават голямото не само теоретическо, но и практическо значение от изучаване биографиите на учените за пресъздаване историята на науката и за нейната съвременна организация. Но от личността на учения зависят преди всичко формата и процесът на откритието, а от личността на художника — и съдържанието на художественото произведение. Следователно за изкуствознанието и естетиката е значително по-необходимо използуването на биографичния метод.

ществуване на преживяванията на възприемащия го, тъй като естетическите чувства не са предизвикани от състоянията на съзнанието на реципиента, а са въздействия, резултат на качества, присъщи на самото произведение. Как иначе може да се обясни фактът, че в реципиента често се появяват чувства и състояния, които той никак не е очаквал или които никога не е преживявал. Произведението на изкуството, счита полският феноменолог, съществува вън от индивидуалните преживявания и възприемането му трябва да бъде съобразено с това, което съдържа то само по себе си. Отъждествяването на художественото произведение със съдържанието на възприятието му, продължава Ингарден, би довело до абсурдната ситуация да се твърди, че съществуват толкова „Хамлет", колкото пъти е била възприемана трагедията. Ако правото е на страната на психологистката концепция, тогава трябва да се признае равноправието и истинността на противоположни съждения за дадено художествено произведение, да се узакони релативизмът като компас на критиката. Заедно с това ще бъде необходимо да се признаят като безсмислени редица съждения, утвърждаващи например, че произведението е написано в хекзаметър. Едва ли някой счита, че психическите преживявания могат да бъдат хекзаметрични. Изхождайки от такава концепция, извежда други следствия Р. Ингарден, ние би трябвало да отречем идентичността на произведението, би трябвало да отхвърлим редица съждения, например, „че Соната R-moll се състои от толкова части, написани в такива тоналности, че например третата част е построена от такива мотиви, които именно по този, а не по друг начин са хармонизирани, а в развитието си именно така се видоизменят и т. н."[1]

Друг аргумент, представен от Р. Ингарден против психологистката естетика и доказващ според него трансцендентността (във феноменологически смисъл) на художественото произведение по отношение на естетическите преживявания, се основава на факта на неизчерпаемостта на художественото произведение. За това свидетелстват, счита полският феноменолог, т. нар. „перспективни съкращения" (perspektive Verkürzungen), които той изследва на примера на възприятието на литературното произведение. „Перспективните съкращения, пише той, са резултат на контраста между богатството и сложността (Kompliziertheit) на литературното произведение на изкуството, от една страна, и относителната ограниченост и теснота (Enge) на съзнанието и способностите на читателя, от друга страна."[2]

Разглеждайки тезиса, утвърждаващ тъждеството на произведението с неговото възприятие, Р. Ингарден разобличава същността на проекционистката концепция на Т. Липс и в известен смисъл на И. Фолкелт като една от разновидностите на този тезис. Тяхната концепция е неправилна, счита Р. Ингарден, въпреки че се срещат и факти на проектиране свойствата на реципиента върху съдържанието на художественото произведение. Основният аргумент на полския естетик против тази концепция е често срещаният конфликт между емоционалните качества на самото произведение и емоциите на възприемащия. Други проявления на психологистката концепция, критикувани от Р. Ингарден, се съдържат в твърдението, че условията за целостността на произведението се съдържат не в самото произведение, а във възможностите на реципиента да го възприеме като такова. Следствия на психологизма, с които не се съгласява полският философ и естетик, са релативизацията на ценностите и стремежът им да „редуцират всички ценности до субективното"[3].

---

[1] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., 1962.

[2] R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968. Max Niemeyer Verl. S. 94.

[3] R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 21.

Основната идея на Р. Ингарден в критиката му на тази психологистка концепция, идеята за несводимостта на художественото произведение към неговите отделни конкретизации е правилна. Художественото произведение не е форма, която всеки интерпретатор изпълва с ново съдържание. Полският естетик справедливо критикува психологистката концепция за абсолютизиране активността на възприемащия. Противопоставяйки се на идеята за неизменност на художественото произведение, те забравят, че реципиентът осъществява контакт със завършено произведение.[1] (Колко родствени са в този смисъл защитниците на концепцията non-finito и представителите на психологизма! Не са ли адептите на non-finito нови защитници на „стария" психологизъм?) Представителите на тази концепция не могат да обяснят обективността на художественото произведение, тъй като това е невъзможно, ако се изхожда от психологическите закони на възприемането му. Затова те, ако са достатъчно последователни, по необходимост стават защитници на релативистки позиции, за което Р. Ингарден справедливо ги критикува. Но, както ще се убедим по-нататък, не разбирайки обществения характер на обективното съществуване на художественото произведение (за Ингарден всичко обществено е субективно), но настоявайки за обективност на съществуването му, полският феноменолог „открива" нова битийна сфера. Произведението на изкуството се проявява в индивидуалните и изменящи се конкретизации, но само по себе си според Ингарден то е неизменен, независещ от обществото, имащ своя битийна сфера предмет. Не разбирайки диалектиката на тъждеството и различието на художественото произведение и неговите конкретизации, отричайки обществените основания на обективното му съществуване, от позициите на Р. Ингарден е невъзможно достатъчното и докрай убедително противопоставяне на концепцията за сводимост на художественото произведение до съдържанието на неговото възприятие.

Ако в първите две групи психологистки идеи художественото произведение се отъждествява с психически актове (било на автора, било на реципиента), в третата група произведението на изкуството се определя като специфическа конструкция от веществени елементи.[2] Р. Ингарден критикува тази концепция от позицията на идеята, че материално-веществената конструкция не само не е същност на произведението, но и въобще не принадлежи към неговата структура. Художественото произведение не е съвкупност от писмени елементи,[3] не се свежда до постройката,[4] не включва в себе си платното,[5] на чиято повърхност е разположена съвкупността от цветови „петна", не принадлежат на него нотните знаци и звуковите реализации при изпълнението[6]... Ако литературното произведение би се свеждало до определени писмени елементи, тогава би било невъзможно да се обоснове единствеността на определено художествено произведение. Концепцията на психологистите би ни довела, счита Ингарден, до необходимостта да признаем, че има толкова романи „Вълшебната планина" на Томас Ман, колкото екземпляри са напечатани до днес. „Елементите и разположението

---

[1] Според нас съветският изследовател О. Пиралишвили правомерно въвежда терминологическо отличие между тези понятия. Художественото произведение не е неизменно (закончено), тъй като неговият смисъл не остава завинаги един и същ. Но то е завършено (завершено), т. е. то не е чисто формално предизвикателство към импровизационните способности на публиката. Изменение на смисъла на произведението в „историческия му живот" не анулира самия факт на сравнително устойчивото му съществуване, основаващо се на неговата завършеност. Вж. О. Пиралишвили. Теоретические проблемы изобразительного искусства. Тбилиси, 1973.

[2] Тази концепция се включва от Ингарден в разряда на психологическата естетика, доколкото в нейната основа е заложен принципът, че всичко се свежда или към вещественото, или към психическото и се изключва интенционалната битийна сфера като самостоятелен способ на съществуване.

[3] R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk... S. 8.

[4, 5, 6] Р. Ингарден. Исследования по эстетике... с. 206, 274, 404.

на отделните множества, пише Ингарден, могат да си приличат много силно един на друг. Но ако нищо друго освен това подобие не обединява тези екземпляри на „едното и същото“ произведение (например на даден роман), тогава не биха съществували достатъчно причини да ги считаме за „екземпляри“ на този „един и същ роман.“[1] От тази концепция произтича и друго абсурдно следствие, продължава Р. Ингарден — различните произведения се различават помежду си преди всичко по своя химически състав. Полският естетик обосновава несъгласието си с психологическата концепция не само като извежда от нея абсурдни следствия, но и с помощта на доказателство за наличието на коренни различия между свойствата на художественото произведение и свойствата на неговата веществена конструкция. „Свойствата на платното-изображение, пише Р. Ингарден, не са присъщи на „картината“ като художествено произведение. Например това, че то се състои от платно, че има тази или онази температура, че при повишаване на температурата се увеличава неговият обем, че има плоска повърхност, върху която е нанесено определено количество пигмент, няма никакво отношение към картината.“[2] За несводимост на художественото произведение към веществената му конструкция говори и фактът, пише полският изследовател, че ако авторът направи няколко копия на една картина, продължава да съществува въпреки това само едно произведение на изкуството.

Можем да се солидиразираме само до известна степен с критическия патос на Р. Ингарден, тъй като произведението на изкуството действително не бива да се свежда до своята материално-веществена конструкция. Полският естетик справедливо критикува психологистката концепция за неразграничаване материалния носител и значението като елементи на знака, за отъждествяването му с материалния носител. Вярно е, че елиминацията на значението на знака води до унищожаването му като знак. Но отново ние се сблъскваме с двойнственост на Ингарденовия критически патос. Противопоставяйки се правилно на свеждането на произведението до неговата материално-веществена конструкция, той въобще анулира нейното значение. Р. Ингарден „обезвеществява“ произведението на изкуството и то (безплътно) е „принудено“ по волята му да витае в интенционална битийна сфера. „Художественият свят“, живеещ в художественото произведение, не само се разграничава, но и се противопоставя на своя носител. Но между материалната и духовната страна в изкуството съвсем няма такъв абсолютен разрив, наличието на който се опитва да докаже Р. Ингарден.

Както посочихме в началото, критиката на Ингарден срещу психологистите в естетиката е продиктувана не само и не толкова от желанието да се докаже безсилието и несъстоятелността на една чужда концепция. Нейната логика се разгръща не само според изискванията на полемичната тактика, а преди всичко по законите за доказателство на собствената концепция. Ако същността на художественото произведение не може да се изясни нито чрез отъждествяването му с определени психически актове на автора или реципиента, нито чрез свеждането му до специфично организирани материално-веществени елементи, тогава по логиката на полския феноменолог не остава друга възможност, освен да се определи като чисто интенционален предмет, отличаващ се по начина си на съществуване както от психическите, така и от веществените образувания.

II

За да обясним смисъла на понятието „чисто интенционален предмет“, това основно за естетиката на Ингарден понятие, е необходимо кратко изложение на някои положения на принципа за интенционалността във феноменологическата

[1] R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . .S. 9.
[2] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 348.

философия, по който минава граничната линия на единството и разногласията на полския феноменолог с „бащата“ на феноменологията.

Принципът за интенционалността има дълголетна биография в историята на философията,[1] но статусът на основополагащ принцип той добива във философията на Е. Хусерл. „Под интенционалност ние разбираме, пише той, свойството на преживяванията „да бъдат съзнание за нещо“[2]. Съзнанието е винаги предметно, а предметът — винаги предмет на съзнанието, тъй като притежава битие само доколкото е даден феноменологически на съзнанието, макар че не е част от психическия процес — в това се заключава основният смисъл на този „кит“, на който се крепи всяка феноменология. Според Е. Хусерл интенционалността е определящо свойство на всеки предмет. Той не отрича съществуването на реалния свят, но този свят е *мислим само при предположение* интенционалната му даденост за съзнанието. Затова интенционалното битие според основателя на феноменологическата философия е определящо, фундаментално битие. Р. Ингарден още в началото на своята философска „биография“ не се съгласява с трансценденталния идеализъм на Е. Хусерл, но заедно с това не приема и марксистката идея за обществено-историческия характер на човешката предметна дейност като източник на активността на съзнанието и запазва принципа на интенционалността, макар и в нова трактовка. Първото и основно съчинение на Ингарден по естетика — „Литературното произведение на изкуството“ (1931) — е и първият пробен камък на неговото разбиране на интенционалността. В търсенето на по-реалистична философска позиция от явния идеализъм на своя учител полският феноменолог стига до идеята за съществуване на независими от съзнанието битийни сфери — реална (пространствено-временната действителност, към която принадлежат и психическите актове) и идеална (математическите понятия и закони, редица идеи и т. н.), — които представляват, правят възможна интенционалната активност на съзнанието. По такъв начин опитът да се запази феноменологическата философия, след като се превъзмогне идеализмът ѝ, го отвежда в лабиринта на плурализма и в края на краищата „пропъденият“ идеализъм отново се завръща. Стремежът на Ингарден към философски реализъм и неговото „отсядане“ на територията на плурализма, концепцията му за наличието на множество битийни сфери и за техните взаимоотношения залагат философския фундамент на неговата онтология на художественото произведение.

На основата на критиката на психологистката естетика и несъгласието си с идеята на В. Конрад за съществуването на художественото произведение като идеален предмет Р. Ингарден счита, че е обосновал съществуването му като чисто интенционален предмет. Произведението на изкуството според него се конструира интенционално в творчеството на художника и също интенционално се конституира в съзнанието на възприемащия. То е битийно хетерономна предметност,[3] на която като битийни фундаменти служат творческите актове на художника, веществената конструкция и перцепциите на възприемащия. Битийните фундаменти не принадлежат към същността на определения от тях предмет. Затова

---

[1] Вж. статията на Ю. Й. Матьюс. К истории проблемы интенциональности в философии. — В: Ученые записки ТГУ, вып. 301. Труды по философии, XVI, Тарту, 1973.

На задълбочен критически анализ това основно положение на феноменологията е подложено в работите на Н. В. Мотрошилова, З. Какабадзе, П. Гайденко, К. Долгов, Е. Николов, Е. Лозински и др.

[2] E. Husserl. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie. — In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Bd. I. T. I, Halle a/S., 1922, S. 168.

[3] „Предметността, пише Ингарден, съществува автономно. . . , ако има свой битиен фундамент в самата себе си. И тя го има в самата себе си, ако е нещо иманентно определено. В противоположност на това предметността е хетерономна, ако битийният ѝ фундамент е извън нея — R. Ingarden. Der Streit um die Existenz der Welt. Bd. I. Tübingen, 1964, S. 79.

и материално-веществената конструкция (физическият битиен фундамент), определяна от полския феноменолог като „по особен начин организирани реални предмети, които служат в качеството на изходен пункт и в качеството на основа за построяване на определени естетически предмети при съответствуваща насоченост на възприемащия субект“[1], е необходимост за съществуването на художественото произведение, но не принадлежи към неговата структура. Произведението на изкуството и неговият физически битиен фундамент принадлежат към различни битийни сфери.

Към аргументите за съществуване на различие между свойствата на веществената конструкция и свойствата на „художествения свят“, които посочихме по-горе, Р. Ингарден прибавя и факта за наличието на неопределеност, „схематичност“ в художественото произведение, а това свойство според него е една от основните характеристики на интенционалния способ на съществуване. Ако физическият битиен фундамент се характеризира, разсъждава полският естетик, с пълнота на своите определения, произведението на изкуството винаги в определени граници е недоопределено. В основата на тази му аргументация лежат действителни, но неправилно изтълкувани факти. Свойствата на материалния носител на значението не са тъждествени на свойствата на значението. Знаковият носител на художественото произведение е определен напълно и еднозначно по отношение на своите физически свойства. „Художественият свят“, който „лежи зад него“, е многозначен, а следователно и недоопределен. Още И. Кант е отбелязал способността на естетическите идеи „да дават повод много да се мисли, при това обаче никаква определена мисъл. . .“[2] Но многозначността на семантиката има в своята основа и някои свойства на веществения носител на значението. Даже често недоопределеността се постига именно в резултат на невъзможността му да изрази еднозначно своето значение. Произведението на изкуството не се свежда до своята веществена конструкция, но то не е безтелесно образование. Художествената информация не е безразлична към материалното си въплъщение. Затова например е невъзможен пълният „превод“ на художественото произведение даже на „езика“ на друг вид изкуство. В тази връзка добива дълбок смисъл идеята на К. Маркс, че „физическите свойства на боите и мрамора не лежат извън областта на живописта и скулптурата“[3].

Сам Р. Ингарден в студиите си, където се срещат блестящи анализи на отделните видове изкуство, опитвайки се да определи функциите на физическия битиен фундамент, по същество се противопоставя на собствената си концепция. Нали колкото повече функции по отношение на художественото произведение изпълнява неговият физически битиен фундамент, толкова по-тясна би трябвало да бъде връзката им! Но колкото по-детайлно осъществява полският феноменолог анализа на видовете изкуство, толкова повече функции на физическия битиен фундамент той фиксира!

Произведенията на различните видове изкуства по различен начин се съотнасят със своите битийни фундаменти. „Съотношението между този фундамент и художественото произведение, както е известно, пише Р. Ингарден, е различно в различните изкуства; най-тясно е то може би в архитектурата, вече не така тясно е в скулптурата или в живописта и относително най-нестабилно, подвижно в литературата. . .“[4] Следствия на измененията във физическия битиен фундамент са изменения на художественото произведение. При това размерът на измененията не е произволен — прекрачването на определени граници води до уни-

---

[1] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 122.
[2] И. Кант. Соч. в шести томах. Т. 5. М., 1965, с. 330.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд. Т. 1, с. 67.
[4] R. Ingarden. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937—1967. Tübingen, 1969, S. 217.

щожаването на произведението или до превръщането му в друго произведение на изкуството. Физическият битиен фундамент е и един от факторите, определящи степента на недоопределеност, схематичност на художественото произведение. Сравнявайки живописното и литературното произведение, Р. Ингарден отбелязва присъствието на по-голямо количество „неопределени места" в живописта. Този факт се обяснява от полския естетик с необходимостта в живописта всичко да бъде „изразено с бои". Поради това изобразените предмети се изявяват само чрез един зрително даден вид. Той не може да изобрази пълно проявяващия се чрез него предмет. Това се отнася както за външния му облик, така и за вътрешните свойства на предмета, както за физическите предмети, така и за психическите състояния на персонажите на картината. Тези ограничения не съществуват за словесното изкуство. Но в него също съществуват основания за появата на схематичност, тъй като словото е ограничено в своята нагледност. За зависимостта на съдържанието на художественото произведение от свойствата на материала говорят и други наблюдения на Р. Ингарден: разнообразието на техниката за обработка на платното води до разнообразие в характеристиките на изобразените предмети. Едва ли непротиворечиво би могло да се изтълкува от гледна точка на концепцията, противопоставяща художественото произведение на материално-веществената конструкция, следното изказване на Р. Ингарден: „Тези обрисуващи се тук връзки между начина на изобразяване посредством така или иначе възпроизведените видове и някои свойства на света, изобразен от картината (разр. м., Л. К.) със средствата на живописта, показват, че картината като естетическо (художествено) образование е независимо от многослойността на своята структура вътрешно свързано цяло, при това вероятно в по-голяма степен, отколкото литературното произведение."[1] Не за разрив, а за единство на художественото произведение и неговия физически битиен фундамент говори и друго наблюдение на Р. Ингарден. Той различава в живописта композиция като способ за групиране на видовете и предметите на повърхността на платното и композиция като способ за групиране на видовете и предметите в изобразеното пространство. Художествената композиция, определяна от него като разположение в картината на естетически ценните качества, синтезира горните два типа композиции, т. е. към целостта на естетически ценностния образ на картината принадлежат не само качествата на произведението, но и свойствата на неговия физически битиен фундамент.

Разкритите от Р. Ингарден връзки между характеристиките на произведението и свойствата на физическия битиен фундамент не само не говорят в полза на неговата концепция, но по-скоро разобличават истинността ѝ. Те разкриват зависимостта между функциите на веществената конструкция и съдържанието на произведението, потвърждават по такъв начин принадлежността на физическия битиен фундамент към сложната структура на художественото произведение.

Противопоставянето на художественото произведение и неговия физически битиен фундамент се възпроизвежда в концепцията на полския феноменолог и на уровена на проблема за формирането на художествения замисъл и неговата реализация. Произведението на изкуството е според Р. Ингарден особена сфера на действителността, която не е свързана каузално с реалността. Каузална е само дейността на твореца, конструиращ физическия битиен фундамент. По такъв начин разривът между художественото произведение и неговата материално-веществена конструкция привежда в друга сфера на естетическия анализ към противопоставяне на два единни по своята същност процеси: формирането на

---

[1] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 326.

замисъла и неговата материализация. Разбира се, в процеса на реализацията творецът се съобразява с природните свойства на материала, с физическите закономерности, на които се подчинява изменението му. Но самият замисъл не възниква в главата на художника като чисто духовно образование. К. Маркс пише за спецификата на човешката дейност: „. . .Работата не е в това, че той (човекът като предметно същество — Л. К.) преминава в акта на полагането от своята „чиста дейност“ към творене на предмета, а в това, че неговият предметен продукт само потвърждава предметната му дейност, дейността му като дейност на предметно природно същество.“[1] Формирането на художествения замисъл е синтетичен процес, протичането на който се осъществява едновременно както съобразно със законите на художественообразното отражение на действителността, така също и съобразно със законите за физическата обработка на материала. Затова в съдържанието на замисъла влиза освен всичко друго и представата за неговата бъдеща реализация. На А. С. Пушкин принадлежат думите, че „мисълта от главата на поета излиза вече въоръжена с четири рими, размерена от стройните еднообразни стъпки“[2].

Идеалистическите философски основания на естетическата концепция на Р. Ингарден, противопоставянето на художественото произведение като чисто интенционален предмет на реалността не позволяват на анализа му да се „приближи“ до реалните факти на творческия процес и вярно да ги обясни. От погрешната концепция за интенционалния способ на съществуване на художественото произведение произтичат неверни следствия, проявяващи се във всички проблемни кръгове на Ингарденовата естетика.

III

Произведението на изкуството служи за формирането на естетическия предмет. Като носител на естетическите ценности естетическият предмет се конституира в процеса на естетическото преживяване. Анализирането на тези основни в естетиката на Р. Ингарден категории би ни извело далеч зад поставената задача, а е и невъзможно поради ограничените размери на статията. Затова ще се спрем на тях само дотолкова, доколкото това ще спомогне за по-нататъшното изясняване същността на художественото произведение и ще ни разкрие реалните проблеми, на които Р. Ингарден се опитва да предложи чрез съдържанието и взаимоотношенията на тези категории решение.

Теорията на естетическото преживяване на Р. Ингарден описва измененията в съзнанието, предизвикани от художественото произведение като източник на естетическия опит. В нейната основа е положен един от главните принципи на Хусерловата философия. Според него всеки акт на съзнанието се корелира напълно с предмета на този акт и затова на всеки акт съответствува предмет, който не може да бъде и предмет на друг акт. „Естетическото преживяване — пише полският феноменолог — води към конституирането на собствен, естетически предмет, който не бива да се идентифицира с реалния предмет, възприятието на който в дадения случай дава първия импулс за разгръщане на естетическото преживяване. . .“[3] На тази основа се обяснява според Ингарден различието между теоретическото или практическото „наблюдение“ и естетическото възприятие на „Венера Милоска“. В последния случай при възприятието на мраморния материал не се вземат под внимание всичките му свойства, например не се забелязва „някакво тъмно петно на носа на Венера, което пречи естетически

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения. М., 1956, с. 631.
[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. VI. М., 1964, с. 381.
[3] R. Ingarden. Erlebnis, Kunstwerk und Wert, S. 3.

да се възприеме нейната форма, или различните грапавини, вдлъбнатини на гърдите и т. н.“[1].

Като начало на естетическото преживяване служи чувственото възприятие. На неговия фон се появява особено, образно качество (Gestaltqualität) — мелодия, ритъм и т. н., което нарушава равнодушието на възприемащия. В резултат на това в реципиента се разгръща т. нар. естетическа предварителна емоция (ästhetische Ursprungsemotion). Тя се явява инструмент, чрез който се изменя насочеността на съзнанието, отделя се естетическият процес от познавателните и практическите действия. Под влияние на естетическата предварителна емоция се осъществява затормозяване на предшествуващия „нормален“ процес на преживяванията, приглушаване звука на преживяванията от „всекидневния живот“, които са се разигравали непосредствено преди „включването“ в действие на естетическия процес. В резултат на тази специфична емоция убеждението в съществуването на реалността, което съпровожда нашите познавателни и практически действия, макар че „не се изключва от сферата на нашия жизнен опит, но. . .се отмества като че ли на периферията на съзнанието и се притъпява“[2]. По такъв начин „от естествената насоченост към някои съществуващи или възможни за съществуване факти в областта на реалния свят ние се насочваме към нагледно дадено общуване с качествени образи“[3]. Следват етапи на съзерцание и интенционално чувствуване, в процеса на които се разкриват естетическите ценности. В този сложен процес (ние за целите на изложението значително опростихме неговата структура) се конституира естетическият предмет. Трябва да отбележим, че Р. Ингарден разглежда реални проблеми, свързани с разбирането на структурата на възприятието на художественото произведение като знаково образование. Процесът на възприемането на такива образования винаги предполага различие между пространствено-временните параметри на знаковите носители и „субстанционалността“ на обектите, явяващи се техни значения. Затова чувственото възприятие на знаковите носители е само начало на дълъг и сложен процес за намиране на съответствие между знака и предмета, който той обозначава. При това в чувственото възприятие се фиксират преди всичко тези негови свойства, които изясняват принадлежността на знака към определена художествена семиотическа система. Затова ние като че не възприемаме някакво тъмно петно на носа на „Венера Милоска“. Опознаването принадлежността на предмета към определена знакова художествена система се съпровожда от формирането на естетическа установка, т. е. настройка за определен род дейност. Тези положения по определен начин намират отражения в концепцията на Р. Ингарден за същността и структурата на художественото възприятие. Но полският естетик, доброволно приел диктата на феноменологическата дескриптивност, счита задачата си за изпълнена на уровена на констатацията. Съвременните достижения на марксистко-ленинската естетика не само фиксират процесите на разкриване значенията на художествените знакови образования, но на основата на материалистическата диалектика и данните на конкретните науки (семиотика, психология, физиология, езикознание и т. н.) обяснява операциите, чрез които се реализира този процес. Тя научно установява процеса на декодиране както на психо-физиологичен, така и на социален и индивидуален уровен, обяснява социално-историческите основания за неговата възможност.

В процеса на естетическото преживяване според Р. Ингарден се осъществява конкретизирането на художественото произведение, което изразява същността на превръщането му в естетически предмет. Взето само по себе си, произведението на изкуството „представлява нещо като скелет, който в редица отно-

[1] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 119.
[2] Пак там, с. 131.
[3] Пак там.

шения се допълва или запълва от читателя, а в някои случаи се подлага също така на изменения или изопачаване. . .“[1]. Източник на възможността и необходимостта от „допълване“ е непълната определеност, схематичността, както още я нарича Р. Ингарден, на художественото произведение. Тя се обуславя от положението, че изобразените в произведението на изкуството предмети, ситуации. и т. н. не могат да бъдат натуралистически копия на реално съществуващите. Това е недопустимо не само поради ограничените възможности (в случая ограничението не е недостатък, а положително качество, преимущество) на художествения материал, но е в съответствие с целите на художника и е съобразено с условията на художественото възприятие. Художественото произведение като схематическо образование, притежаващо неопределени места (Unbestimmtheitsstellen), се явява обективна (независима от своеволието на възприемащия, откриваема, а не съчиняема от него) и идентична основа за множество естетически предмети в резултат на множество конкретизации. Възприемащият субект по мнението на полския естетик, от една страна, възпроизвежда произведението, а, от друга — запълва неопределените места и актуализира потенциалните моменти в произведението. По такъв начин преобразуването на художественото произведение в естетически предмет се схваща от Р. Ингарден като единство от пасивни („възпроизвеждащи“) и активни („запълващи“) актове. В резултат на тяхното реализиране се конституира индивидуалната конкретизация на произведението. Тя може да бъде съвсем различна даже у двама едновременно възприемащи произведението реципиенти. Р. Ингарден счита, че числото на възможните конкретизации на едно и също художествено произведение е неограничено, при това — без да се навлиза в сферата на неправомерните конкретизации. Как е възможно многообразието в сферата на правомерните, „адекватните“, т. е. побиращите се в допустимите от произведението граници конкретизации?[2] Всяко неопределено място в художественото произведение предполага възможността за нееднозначно, нетъждествено запълване в процеса на конкретизацията, като самото то в релация с други моменти на произведението детерминира границите на вариациите (Variabilitätsgrenzen). По такъв начин конкретният характер на естетическия предмет се определя двустранно — произведението на изкуството очертава границите на възможната активност на реципиента, а той „индивидуализира“ тези граници, „извайва“ индивидуалната конкретизация. Следователно художественото произведение предопределя както възможността за многообразие, така и граничната линия между верните и неверните конкретизации.

Убеден в правотата на доказателството си за съществуване на различие между художественото произведение и неговия естетически предмет, Р. Ингарден счита оправдано подразделянето на ценностите на художествени и естетически ценности.[3] Първите принадлежат на художественото произведение и се проявяват като негови функции или функции на неговите компоненти. От една страна, те, художествените ценности, въздействуват на възприемащия произведението и предизвикват в него естетически преживявания, а, от друга — създават основа за конституиране в естетическия предмет на естетически ценности. Доколкото както самото произведение на изкуството, така и неговите (художе-

---

[1] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 72.

[2] Р. Ингарден отхвърля привилегията на конкретизацията, адекватна на авторските интенции. Тя е според него само една от многото, в равна степен възможни и адекватни конкретизации на произведението. Но съмнението в изключителната роля и място на такава конкретизация не означават за полския естетик отхвърляне на изискването за адекватност на конкретизациите.

[3] Вж. по-подробно за аксиологическата концепция на Р. Ингарден Ю. Й. Матьюс. Проблема бытия ценностей в эстетике Р. Ингардена. — Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 324. Труды по философии, т. XVII, Тарту, 1974.

ствените) ценности служат като средство за конституиране на естетическия предмет и естетическите ценности, дотолкова, по мнението на Р. Ингарден, те са относителни. По такъв начин относителността в горния аспект се разбира от полския естетик не като функционална променливост в зависимост от хода на възприятието или като невъзможност за съществуване на единен критерий на естетическата оценка. Относителността на художествените ценности е „относителност на ценността на средството за достигане на определена цел". Естетическата ценност в този план е безотносителна, „доколкото тя не е вече средство за някаква цел"[1,2].

Чрез противопоставяне художественото произведение на естетическия предмет, художествената ценност на естетическата като противопоставяне средствата на целта, Р. Ингарден превратно отразява, както ни се струва, реалната диалектика на художественото произведение. То може да съществува като ценност и без да бъде възприето. Художественото произведение не се лишава от естетическия си характер, ако към него не е насочен естетическият „взор" на реципиента. Но такова „монологично" съществуване не го „удовлетворява". Своето „пълно" битие художественото произведение осъществява, придобива, когато реализира своята „цел", т. е. когато бъде възприето. Мисълта на К. Маркс за вътрешната връзка на продукта на производството с потреблението е напълно справедливо и в нашия контекст: „Потреблението, унищожавайки продукта, по този начин го довежда до finishing stroke, тъй като продуктът е продукт не като овеществена дейност, а само като предмет за действуващия субект."[3] Художественото произведение и като продукт на творческия процес, и като потребление има обществен характер. За да може то да бъде възприето от реципиента като ценност, то трябва да бъде обществена ценност. Полският феноменолог правилно защищава идеята за обективност на художественото произведение, което означава според него, че произведението на изкуството съществува и когато не го възприемат, че то не се изменя по желанието на реципиента. Но Р. Ингарден противопоставя като несъвместими обективността и относителността, опасява се, че всичко, имащо обществен характер по произход и съществуване, води към позицията на субективизма и релативизма. Не разбирайки реалната диалектика на актуалните и потенциалните „параметри" на художественото произведение, Р. Ингарден абсолютизира различието между тях и търси за произведението на изкуството такова битие, което е независимо не само от отделния реципиент, но и от обществото въобще.

Чрез своето разбиране за художественото произведение и естетическия предмет Р. Ингарден се опитва да реши и друг реален и сложен проблем на естетиката. Той се изразява в необходимостта теоретически да се отрази диалектиката на функционирането на художественото произведение — диалектиката на устойчивостта и променливостта на смисъла на произведението в неговия „исторически живот".

---

[1] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 393, 394.

[2] „Цел" се трактува от Р. Ингарден в смисъла, с който се използува това понятие в кибернетиката. При такова разбиране, както отбелязва А. Рапопорт, „никакъв съзнателен стремеж към целите не бива да се приписва на системата. „Цел" в общ смисъл е просто някакво крайно състояние, към което се стреми системата по силата на структурната си организация." (Вж. Исследование по общей теории систем, М., 1969, с. 98.) По наше мнение този смисъл на понятието позволява да се въведе в естетическата теория евристически ценен подход към произведението, методологически-регулативното значение на който се състои в изискването да не се разчленява при анализ художественото произведение на равнодушни към целостността му елементи, да не се „отчуждават" отделните състояния в цялостния процес от създаването му до възприятието му.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2 изд. Т. 12, с. 717.

Полският феноменолог справедливо се противопоставя на концепциите, смятащи произведението на изкуството за форма, която всеки интерпретатор изпълва с ново съдържание. Той отхвърля субективизма и релативизма, характерни за такова разбиране на същността на художественото произведение. Не е способна според Ингарден да реши проблема и концепцията, отъждествяваща произведението на изкуството с авторския замисъл, обричащо го на преждевременна смърт. Основното или поне едно от основните съображения на Ингарден за въвеждането в концепцията му на съотносимите категории „художествено произведение“ и „естетически предмет“ по наше мнение е необходимостта концептуално да се отрази съотношението „променливост — инвариантност“ в процеса на функционирането на произведението. Художественото произведение (по Ингарден) след своето възникване не се изменя. То е „необщителна“, неизменяща се структура. Но доколкото то е непълно определено, „схематично“ образование, съществува възможността и необходимостта за неговата конкретизация, чрез която то не само се възпроизвежда, но и се допълва в съответствие с културната атмосфера, с естетическата възприемчивост на реципиента, съобразно с неговото образование и т. н. Резултат на конкретизацията е естетическият предмет. Той е своеобразно „второ издание“ на художественото произведение в съответствие с особеностите на възприемащия. Доколкото тези естетически конкретизации зависят преди всичко, но не само от „параметрите“ на художественото произведение, неизменността на което е гарантирана според полския феноменолог онтологически, дотолкова конкретизациите като естетически предмети се изменят в „историческия живот“ на произведението. По такъв начин съотношението „художествено произведение — естетически предмет“ трябва да отразява съотношението „идентичност — променливост“ в битието на продукта на творческата дейност на художника. Тази постановка и предложеното решение на проблема разкриват както корените на силата, така и източниците на слабостта в концепцията на Р. Ингарден. Вярно е, че художественото произведение съществува обективно и не бива теоретически същността му да се свежда до форма, която своеволно се запълва от реципиента или до неизменящия се авторов замисъл. Но опасността от субективизация на художественото произведение, т. е. от отъждествяването му с множество естетически конкретизации или от стагнация, т. е. от свеждането му до веднъж завинаги определения авторов замисъл, се „отстраняват“ от полския феноменолог чрез отрицание на социалната природа на художественото произведение и обществените основания за неговата специфична обективност с помощта на измислени битийни сфери.

IV

„Р. Ингарден е, пише съветският изследовател Е. Г. Гуренко, един от най-влиятелните представители на идеалистическото решение на проблема за целостността в естетиката.“[1] Бихме могли да се съгласим с такова определение на философската същност и значимост на концепцията за целостността на художественото произведение в естетиката на Р. Ингарден. Но е необходимо то да се конкретизира. Идеалистическото разбиране за целостността обикновено се свързва или с отъждествяването на сумата от частите с целостността, или с нейното противопоставяне на частите и разбирането ѝ като ефект на външни ирационални сили. Диалектикоматериалистическият възглед за целостността „снема обособяването и дуалистическото противопоставяне цялото на елементите“[2]. Диалектическата концепция изисква разбирането на частите „не само като

[1] Е. Г. Гуренко. К проблеме целостности художественного произведения. Автореферат на соискание ученой степени канд. филос. наук. МГУ, 1968, с. 4.

[2] Н. Т. Абрамова. Целостность и управление. М., 1974, с. 39.

предпоставка, но и като резултат на цялото“[1]. Както ние ще се постараем в следващите страници да покажем, Р. Ингарден не е далече от такова разбиране на целостността. Художественото произведение се представя от полския естетик като съвкупност от елементи („слоеве“ и техни части), от взаимодействието на които се раждат качества, неприсъщи на образуващите ги компоненти. При това всеки елемент в резултат на формиращата роля на цялото получава определен оттенък на целесъобразност. За разбиране целостността на художественото произведение е необходимо, счита Р. Ингарден, да се отчита не само важната роля на многобройните функции на техните елементи, но и „тяхното взаимно приспособяване и степента на подчинението им на основната функция, която осъществява литературния индивидиум чрез своята конкретизация“[2]. Тъй като това диалектическо разбиране на целостността е включено в методологическия апарат на Р. Ингарден, то конституира определено теоретическо виждане върху предмета за изучаване. Затова неговият анализ на целостността на художественото произведение дава редица интересни резултати и може би от всички положения на Ингарденовата концепция най-приемливо за марксистката естетика е схващането му за художествената цялостност.

Идеализмът в Ингарденовия анализ на целостността на обектите на естетическата теория е идеализъм на концепцията за природата на цялостните естетически обекти. Ингарденовото схващане за тях като чисто интенционални предмети му затваря пътя за разглеждането им като художествено отражение на действителността.

Р. Ингарден разглежда свойствата на целостността като един от аспектите на проблема за структурата на художественото произведение и преди всичко на концепцията за слоистия характер на произведението на изкуството.[3] Първоначално разделянето на слоеве като способ при описание на феномените се прилага от родоначалника на феноменологията Е. Хусерл. Р. Ингарден адмирира идеята, според която всеки слой има характера на самостоятелно единство, но тяхната съвкупност представлява цялостно образование. Изпробвал най-напред нейната работоспособност при анализа на структурата на литературното произведение, Ингарден го разпространява по-нататък и при анализа на другите видове изкуство. В резултат на тяхното изследване той стига до извода, че видовете изкуство се различават по минималното количество слоеве, необходими за конституирането на художествено произведение, принадлежащо към определен вид и род изкуство. Литературното произведение „съдържа най-малко четири слоя: 1) слой на словесните звучения и речевите съчетания от по-висок порядък; 2) слой на съчетанията, имащи определено значение (значения на думите и смисъла на изреченията); 3) слой на изобразените предмети (хора, вещи, събития); 4) слой на схематизираните видове“[4]. С помощта на тази концепция, която претендира за правдиво теоретическо отражение на единството на съдържателните и формалните елементи в произведението, Р. Ингарден се стреми да превъз-

---

[1] Н. Т. Абрамова. Целостност. . . с. 41.

[2] R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 78.

[3] За това, какво голямо значение придава Ингарден на идеята за целостността на художественото произведение и на нейната връзка с най-важните характеристики на слоистата структура на произведението, говори бележката му по повод отличията на своята концепция от възгледите на първия феноменолог в естетиката В. Конрад. Р. Ингарден счита, че между тях съществуват редица разногласия и между основните различия той откроява това, което се отнася до целостността на произведението. „Конрад не разбира, пише той, че полифонията на хетерогенните слоеве е много съществена за литературното произведение. Той съвсем не осъзнава наличието на тази полифония. Разграничението, което прави между различни „страни“ на произведението — въпреки че е правилно по принцип, — не е достатъчно задълбочено, за да може да разкрие основната структура. . . в нейния специфически строеж и единство.“ (R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. . . S. 27.)

[4] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 156.

могне още и едностранчивостта на полярните схващания във воденета още от Ренесанса дискусия за спецификата на литературата като вид изкуство, отъждествяващи литературното произведение с един от неговите слоеве — с езиковия или с предметно-образния елемент. „Понеже моите изследвания — пише Р. Ингарден — се опитват да изтъкнат като съществен белег на литературното произведение неговия многослоен строеж и свързаната с това полифония и по този начин да вземат под внимание всички налични елементи, затова моето становище заема срединна позиция между двете спорещи партии.“[1] Литературното произведение има според Ингарден и друго измерение — многофазовост. Ако многослойността е измерение, характеризиращо множеството съвместно проявяващи се разнородни компоненти, многофазовостта характеризира последователността на сменящите се една след друга фази, „особената структура на литературното произведение, която то притежава по направлението от своето „начало“ към своя „край“[2].

Архитектурното произведение се характеризира с два слоя — първо, слоя на възприеманите зрително видове и, второ, слоя на тримерната форма на строежа, проявяваща се чрез видовете. Произведенията на „чистата“, т. е. инструменталната непрограмна музика, са еднослойни. Такива са и живописните произведения, макар че тази характеристика се отнася само за „абстрактните картини“. Всички останали („изобразяващи“) живописни произведения съдържат най-малко два слоя, а в портрета се съдържа и слой „сходство“, в „историческата“ живопис — „литературен“ слой. По такъв начин в концепцията на Р. Ингарден слоевете се явяват своеобразен алфавит в състава на елементите на художественото цяло. Пълнотата на набора зависи не само от вида изкуство, но и от жанра, към който принадлежи произведението, а така също и от конкретното му съдържание.

Всеки от слоевете се състои от множество елементи, които в резултат на взаимодействието помежду си пораждат свойства от по-висок порядък. „Съсъществувайки в цялото, те (елементите — Л. К.) качествено се видоизменят — това прави възможно качественото единство, вътрешната компактност на произведението.“[3] Първият слой на литературното произведение например се състои от словесни звучения (Wortlaute). Тяхното съсъществуване се резултира в звукови образования от по-висок тип, които отделната дума не е в състояние да реализира — темп, ритъм, мелодия и т. н. Те са не само независими от възприемащия, но определят темпа, ритъма и т. н. на конкретизацията.

По мнението на полския феноменолог слоевете на художественото произведение се отличават един от друг по:

1) материала, характерен за всеки от тях, който определя специфическите им качества;

2) функциите им един към друг. Слоят на словесните звучения в литературното произведение например изпълнява ролята на битийна основа на втория слой. Първичната му функция се изразява в предизвикване интенционалните актове в реципиента и по такъв начин в определяне съответните значения на думите и техните образования. Някои от словесните звучения изпълняват и вторични функции. Те могат с помощта на т. нар. „манифестационна функция“ (Kundgabefunktion) да конституират свойства от психическия живот на изобразения герой, които не могат да бъдат редуцирани до мисли или нещо мислимо.

---

[1] R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk. . . S. IX.

[2] Ibid. Чрез анализа на многофазовостта Р. Ингарден поставя много интересни и сложни проблеми и изказва тънки наблюдения върху свойствата на художественото време, отличията между реалното и изобразеното време, между времето на конкретизацията и на художественото произведение и т. н. На изложението и критическия им анализ е необходимо да бъде посветена специална статия поради ограничените размери на настоящата.

[3] Р. Ингарден. Исследования по эстетике. . . с. 236.

По такъв начин „съществуването на слоя на звучението в литературното произведение привежда към важно усъвършенствуване на слоя на изобразените предметности“[1];

3) функциите им по отношение на цялото. Слоевете в тяхното отношение към цялото се различават по степента на значимостта им за цялото и по специфичния принос на всеки слой за естетикоценностната полифония на художественото произведение. В структурата на литературното произведение най-значителна роля Р. Ингарден придава на слоя на словесните значения и смисъла на изреченията. „Той образува — пише Ингарден — структурния скелет на цялото произведение, тъй като предизвиква появата на всички останали слоеве. . .“[2] Тази йерархия на слоевете е източник на йерархията на свойствата на целостността. Но тя (йерархията) не съответствува на разпределението на вниманието на реципиента.[3]

Друга, по-съществена функция на слоевете по отношение на целостността на произведението се реализира чрез ролята им за създаване полифонията на цялото. Всеки слой съдържа в себе си специфични ценностни качества (wertvolle Qualitäten). Тяхното множество конституира единен комплекс, който определя типа и степента на ценност на художественото произведение. Този комплекс има полифонен характер, т. е. ценностните качества на отделните слоеве, съобщавайки на произведението своеобразието си, остават „видими“, без да нарушават целостността. По такъв начин свързаността на цялото се гарантира от два фактора — от взаимовръзката на слоевете и от ансамбъла на ценностните качества.[4]

Взаимоотношенията на слоевете на художественото произведение се характеризират, както показват Ингарденовите анализи, чрез прави или обратни и чрез непосредствени или опосредовани връзки. Като пример на права връзка може да служи функцията на слоя на словесните звучения да предизвиква в реципиента конституирането на слоя на значенията на думите и смисъла на изреченията. От друга страна, този последният слой предизвиква някои нови свойства в първия, доопределя го. На основата на смисъла на изреченията възникват някои модификации в словесните звучения, нови ударения, тонални съвкупности и т. н. Тези взаимоотношения са пример на обратни връзки между два слоя на литературното произведение. Заедно с това описаните случаи могат да служат като модел на непосредствени връзки. За наличие пък на опосредовани отношения говори случаят, когато на основата на словесните звучения се появяват понякога образования в слоя на видовете, не- „обосновани“ от непосредствено свързаните с него слоеве.

Проблемът за целостността се разглежда от Р. Ингарден и във връзка с трактовката на понятието „идея“ на художественото произведение. Според мнението на полския естетик съществуват две основни разбирания за функциите на изкуството: 1) произведението на изкуството изразява духа, мислите, психическите структури на художника, неговото отношение към действителността, мирогледа му; 2) произведението на изкуството въплъщава определена идея. Р. Ингарден отрича правилността на първата концепция, тъй като според него установката на реципиента за „узнаване“ чрез произведението личността на автора не е естетическа установка. Ако някой смята, че произведението иманентно

---

[1] R. Ingarden. Das literarischke Kunstwerk. . . S. 60.

[2] Пак там. S. 25—26.

[3] В своите студии Р. Ингарден изказва редица интересни съображения по повод спецификата на естетическото възприятие на цялостните обекти, за отличието на свойствата на самата цялостност от тяхното отражение в реципиента. . . Но тези въпроси излизат извън сферата на онтологическата проблематика, която е обект на нашето внимание.

[4] Р. Ингарден се колебае да не прибави ли към структурата на произведението и нов слой— напречен слой на ценностните качества.

включва в себе си задължението да информира реципиента за нещо, то той „прави смехотворната грешка, както ако някой би твърдял, че предназначението на колесниците на древните гърци се състои в това, да информира класическите филолози за живота и психическите особености на античните гърци“[1]. Втората концепция според Ингарден е многозначна, но в нейната сфера се съдържа и правилният отговор. „Идеята “ на художественото произведение — това е, пише полският естетик, „проявяващата се в произведението синтетична връзка на съответствуващите едно на друго естетически валентни качества (ästhetisch valente Qualitäten), които привеждат към нагледно конституиране на определена естетическа ценност. Тя се намира във вътрешно единство с обуславящото я произведение и на тази основа, в случай на истинско произведение на изкуството, образува неповторима цялостност. . .“. „Само при появата на „идеята“, съдържаща се в произведението, по-точно в някоя от съответствуващите му конкретизации, даденото произведение се „открива“ пред читателя в неговия действително „органичен“ строеж. . .“[2] По такъв начин според Ингарден „идеята“ на художественото произведение е синтезиращ фактор, цялостен смисъл на произведението, своеобразно доминиращо качество на целостността. Произведението ще бъде възприето в своята цялостност, пише полският естетик, само тогава, когато бъде възприета неговата „идея“.

Редица положения в това схващане на Р. Ингарден са правилни. Вярно е, че художествената идея трябва да „произтича“ за възприемащия от самото произведение на изкуството, че тя е своеобразен системосъздаващ център в съдържанието на произведението, че „идеята“ на истинските художествени произведения е индивидуална и неповторима.[3] Но художествената идея е в края на краищата идея на автора.[4] Вярно е, че „перото на гения е винаги по-голямо от самия гений“ (Хайне), но обогатяването на произведението в „историческия му живот“ с нов смисъл не анулира устойчивата връзка между идеята на произведението и намеренията на автора, не дава достатъчно основания за метафизическо противопоставяне реализацията на замисъла.

Към основните недостатъци на Ингарденовата концепция за целостността на художественото произведение се отнася противопоставянето ѝ на идеите на историзма. Полският феноменолог абсолютизира свързаността на целостността. Тя (свързаността) действително се отнася към най-важните характеристики на цялото, но не бива на тази основа да се превръща в непреодолима преграда, метафизически да се противопоставя художественото произведение на външната среда. Ингарден погрешно счита, че приемането на концепцията за идентичността с логическа необходимост води до приемане на твърдението за неизменността на художественото произведение в „историческия му живот“. Появяващото се „от съзнанието и чрез средствата на съзнанието“ художествено произведение в своето съществуване като чисто интенционален предмет е вън от времето. В основата на това Ингарденово твърдение лежи абсолютното обособя-

---

[1] R. Ingarden. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. . . S. 81.

[2] Пак там, S. 86, 88.

[3] Не излиза ли извън „разрешаващите способности“ на Ингарденовата концепция идеята му за неповторимост на целостността на художественото произведение? Индивидуалността и неповторимостта характеризират не отношения между цялото и неговите части, а между цялото и други цели обекти. Но обект на Ингарденовите онтологически анализи е „произведението-само-по-себе-си“!

[4] За несправедливостта на противопоставяне идеята (като съзидаващ целостността на произведението фактор) на авторския замисъл пише например Л. Н. Толстой: „Хора, недостатъчно чувствуващи изкуството, често мислят, че художественото произведение е едно цяло, защото в него действуват едни и същи лица. . . Това е несправедливо. . . циментът, който свързва всяко художествено произведение в едно цяло. . . е не единството на лица и положения, а единството в самобитното нравствено отношение на автора към предмета (Русские писатели о литература. Т. 2. Л., 1939, с. 104).

ване на произведението на изкуството в системата „(общество), автор — произведение — възприемащ (общество)“, елиминацията на всички елементи, „обкръжаващи“ в тази система художественото произведение. Справедливият патос на Р. Ингарден против концепцията, съгласно с която художественото произведение е само форма, запълвана от всеки възприемащ с ново съдържание, преминава в метафизическо противопоставяне тъждеството на различието в изменящото се в резултат на „историческия живот“ на произведението съдържание. Връзката на миналото, сегашното и бъдещето, връзка на историческото, не на астрономическото време, обосновава тъждеството в различието на изменящото се съдържание на художественото произведение. Неговият „исторически живот“, диалектиката на тъждеството и различието се основават на принципа на допълнителността в съотношението на „външните“ и „вътрешните“ връзки на цялото. Преобладаването на „вътрешните“ връзки, обезпечаващо идентичност на произведението въз основа на инварианта в смисъла му, може да доведе до изолация на произведението в сферата на актуалната художествена култура, до унищожаването му като естетически феномен, до превръщането му в музеен експонат. Преобладаването на „външните“ връзки, обезпечаващо измененията, също „разрушава“ произведението на изкуството. В този случай то се унищожава под формата на модернизирането си.[1] Затова продължителността на „историческия живот“ на художественото произведение зависи от съществуването на оптимална зона в отношенията на „вътрешните“ и „външните“ връзки.

Идеята за слоистата, многомерната структура на художественото произведение, предпоставена от схващането за социалната му същност и синтезирана на тази основа с идеите на историзма, би спомогнала за решението на редица сложни проблеми на взаимния преход на „външните“ и „вътрешните“ връзки на художественото произведение.[2] Например едно от важните условия за продължителна съхраняемост на художественото произведение от „стара епоха“ в сферата на актуалната функционираща култура е неговата сложност, многомерност. В „историческия живот“ на произведението постепенно угасва неговият творчески потенциал, но поради своята многомерност „съвсем не всички компоненти престават да функционират едновременно“[3]. Сложността на цялостната структура на художественото произведение обяснява и нелинейната му детерминация от средата. На външните влияния противодействува реакция на единството от всички елементи на произведението. Затова на сцената се осъществява не осъвременяване, а „унищожаване“ на класическото драматическо произведение, когато героите се разхождат на сцената облечени по последна мода, но съхраняват съществени атрибути от старите постановки. Осъвременяването трябва да протича по всички „канали“, по всички слоеве на произведението. То се „съпротивява“ като цялостен организъм и само с разбирането на този факт произведението може да се „победи“, т. е. да се спаси за актуално функциониращата култура.

Изложените идеи позволяват, както ни се струва, да „видим“ перспективността на изкуствоведческия и естетическия анализ, основаващ се на синтетич-

---

[1] Една от формите на преобладаване „външните“ връзки над „вътрешните“ е теорията и практиката на авангардистката музика, абсолютизираща активността на реципиента, фетишизираща неговите импровизационни способности и разрушаваща на тази основа самия принцип на произведението на изкуството. Вж. Ю. Давидов. Вульгарно-потребительский гедонизм и кризис художественного восприятия. — В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Т. 2. М., 1973.

[2] Такова разбиране би ни насочило към някои от възможните пътища за синтез на социално-генетическия, историко-функционалния и структурния подход при анализа на произведенията на изкуството.

[3] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуалность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 228.

ното разбиране на социалната същност и функциониране и на сложната структурна цялостност на художественото произведение. Но Р. Ингарден унищожава тези перспективи за своята концепция, тъй като социалният контекст не съществува за неговия анализ, тъй като принципът на историзма по същество не може да съжителствува с разбирането му за способа на съществуване на художественото произведение. Ние не отричаме, че за определени цели на анализа е напълно допустимо редуцирането до нула на „обкръжението“ на целостността, на социалния контекст на функциониращото художествено произведение. То може да се разглежда и като самостоятелна идейно-художествена цялостност, и като елемент в системата произведения от даден жанр, род, вид изкуство, и през призмата на принадлежността му към определена национална култура и т. н. Във всеки от тези случаи границата между целостността и „средата“ се фиксират от тази „плоскост“ на произведението, която е актуална в дадения аспект. Но относителността на границите на анализа съобразно с различията в целите му не означава равноправие на различните същностни разбирания за природата на произведението. От възможността да се изследва произведението като относително затворена цялостност не следва възможността да се обяснява неговата същност като извънсоциално, извънисторическо явление.

Р. Ингарден не редуцира до „нула“ средата съобразно с целите на относително ограничен по теоретически претенции анализ. Онтологията на художественото произведение се определя от него като основополагаща дисциплина в системата на естетиката. Нейните резултати са призвани да служат като методологическа директива за всички естетически изследвания. Контекстът се редуцира от Р. Ингарден на основата на съществената предпоставка на неговата „безпредпоставъчна“ естетика — отрицанието на отразителната същност на изкуството, на неговата социална природа.

*

Завършвайки нашето изложение, ние бихме искали да подчертаем още веднъж, че новата интерпретация на феноменологическия принцип на интенционалността, с помощта на която Р. Ингарден се опитва да се промъкне между Сцила и Харибда на психологическите концепции за същността на художественото произведение, не разкри нови хоризонти пред немарксистката естетика. Реалните проблеми, които постави той — въпроса за специфичната обективност и цялостност на произведението на изкуството, за тъждеството и изменението на смисъла в „историческия живот“, за съотношението на структурния и историко-функционалния анализ на художественото произведение и др., — получиха предимно илюзорни решения.

ПРИНЦИПИ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТО РАЗВИТИЕ И ДИНАМИКА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ

Енчо Мутафов

I. ОБЩИ ПРИНЦИПИ

1

В една програмно-методологическа статия „Бъдещето на литературата като предмет на изучаване“ [Л 15] Д. Лихачов поставя въпроса за принципите на литературното развитие и тяхната зависимост от развитието на обществената мисъл, от историята на културата и от влиянието на другите изкуства: между впрочем една от обикновените теми на големия съветски литератор и културовед. Авторът е убеден, че ако съдим за бъдещето на литературата само по социалната предсказуемост, задачата се усложнява и резултатите ще бъдат равни почти на нула. Известна максима е, че литературното и общественото развитие са в комплицирана връзка. Затова нито историята на литературата, нито наблюденията над литературния процес могат да се базират върху пряка връзка със социалните явления. Рисковете на подобно начинание са неимоверно много. Затова пък опорните пунктове на усложнената връзка между обществената и литературната мисъл са също така много и не съвсем лесно определими. Ю. Лотман счита, че „законите на постройка на художествения текст са закони на постройка на културата като цяло“ [18, 241].[1] Това не е ефектна фраза на романтично предполагаемо единство на света, а теза на семиотик, който в целостта на художествения знак е склонен да види общите културни знаци на епохата.

Това е едната страна, от която може да се определят ред принципи на художественото и в частност на литературното развитие.

Да погледнем въпроса и от другата страна: откъм вътрешните опорни пунктове на художествения процес.

1. Повече от две опорни точки, които естествено не се разполагат в права линия.

2. Реципрочност: актуализиране на традиционни художествени типове или елементи на ново равнище.

3. Пародийност. Следващият етап на литературното развитие е пародия на предходния (най-често). Но с понятието пародия като иронично-напрегната трансформация на литературни теми и похвати не може да се обясни изцяло литературният процес. Усилията на ОПОЯЗ в това отношение дадоха интересни ре-

[1] Първата от двете цифри означава номера на ползуваната литература, втората — страницата.

зултати, но с тях не се решиха основни въпроси. Върховите (да ги наречем още крайъгълни) елементи на литературното развитие предлагат по-голямо богатство в процеса, отколкото ни информира пародията. Те често изхождат от пародията, но не се покриват с нея. Те са синтез в иманентния процес, а спрямо общата система на културата влизат в най-усложнени и опосредствувани връзки.

4. Автоматизация и актуализация на структурни елементи. Структурните елементи се намират в неизменно напрежение и никоя от тези две страни на напрежението не надделява. Един художествен текст не може да се състои само от автоматизирани или само от актуализирани елементи, това е равнозначно на смърт на текста.

5. Отношение на низова и върхова литература. В дадена епоха един литературен тип се счита за върхови, в друга епоха — обратно, същият принцип се счита за низов. Този принцип е основа на парадокси. Тъй като високата литература е област на максимална художествена организация, низовата се представя като сфера на понижена условност, свобода, природност и тя именно получава свойства на по-голяма притегателност. Дори понякога организиращ принцип на низовата литература са норми, които на предишния етап на литературното развитие били свойствени на върховата литература. Така през 1830—1840 г. низовата руска литература се представя от романтизма, т. е. от онази естетическа система, която бе настроена отрицателно към „низа“, когато бе върхова литература [17, 34].

Това са принципите на организация на литературния процес. Изхождайки от тях, ние може да определим мястото на дадено произведение или на художествено явление и тип в цялостната система на литературата. Той е основата на общото литературно и въобще художествено развитие. Въз основа на тази аналитично-теоретическа дейност, определяща принципите и пунктовете на процеса, ние можем едва тогава да определим общия контур на развитието, общото направление.[1]

Статията на Лихачов разработва странния за този учен проблем за бъдещото развитие на литературата. Лихачов е специалист по стара руска литература. Според него това е предимство в създаване на прогнозистичен модел. Авторът чувствува възраженията или недоумененията на читателя и темпераментно пише: „Читателят ще запита: защо авторът на тази статия, специалист по древна руска литература, се решава да съди за бъдещето на литературата? Ще отговоря веднага — именно защото той е специалист по древна, а не по нова литература! Нали най-трудно е да се предвиди онова, което ще стане в близко бъдеще, а по-леко е да се обобщят тенденциите на развитие, простиращи се в далечното бъдеще. А да се прокара дълга мислена линия в бъдещето, нужен ни е дълъг противовес в миналото — линия точно толкова опната в миналите столетия. Ако прокараме мислени линии от миналото към настоящето, някои от тях ще се окажат толкова устойчиви в своето направление, че може да се продължат и в бъдещето“ [15, 168].

Кои са тези линии, които авторът съзира и описва доста педантично? Ще се спра на две от тях, те представляват за нашата тема най-голям интерес, в същност на тях Лихачов се спира най-подробно.

А. Снижение на праволинейността на условност на изкуството. Ранното Средновековие, включително и Източното, е много условно, с праволинеен характер на тази условност. За разбирането му са необходими речници от символи,

---

[1] Тук е мястото да изтъкнем, че в нашата критическа практика понятието литературен (или художествен) процес и развитие се смесват, като — може да се каже грандомански — второто понятие иска да компенсира отсъствието на анализ на първото: най-общият контур на развитието се представя за процес, най-общото изброяване на „тенденции“, „линии“, „насоки“ и пр. се счита за художествен процес.

алегории, философски и богословски понятия. От символите и понятията писателят строи картина, в която само на втори план може да се забележат черти на изображение на действителността. Етапите на художествено развитие са етапи и на снижение на праволинейността на условност. В литературата езикът става литературен. Отпадат забранените теми, литературната тема се слива с действителността. Оживяват вкаменели епитети, метафори, образи, устойчиви символи и мотиви. Метафората, която в Средновековието и във фолклора е метафора-символ, по-късно става метафора по сходство или същинска метафора. Сравнението, което търсеше подобие в областта на „вечните“ свойства на обектите, търси обективно реалните сетивни сходства.

Б. Нарастване на индивидуалното начало в литературата.[1] В древната литература различията са предимно жанрови, не индивидуални. Индивидуалността нараства според Лихачов през XIV—XV в. Авторът предлага дори една споделена му от приятел схема на развитие на творческата личност: в началото писателят е собственик на ръкописа, после е собственик на литературното произведение (появява се автор), в XIX в. е собственик на нови литературни сюжети, в наше време е собственик на изобразителни средства (ахматовска строфа, есенински образ и пр.). След малко по тези въпроси ние ще се опитаме да внесем някои уточнения.

Тези и другите набелязани направления на литературното развитие навеждат автора на мисълта за „литературното произведение като процес“. Средновековното произведение е израз на вечни теми в незавършена външна форма. В ново време произведението е отражение на вечно променливи неща, на тяхната изменчивост и процесуалност във външно завършена „вечна“ форма. В Средновековието „вечна“ е темата, в ново време „вечна“ е формата.

На равнище на жанр например средновековната литература изпълнява и други, не само литературни функции: богослужебни, богословски, юридически, исторически, моралистични. В ново време жанрът е чисто литературен. (На изключенията ще се спрем после, тогава ще се натъкнем и на известно опростяване на литературното развитие, чрез тези, макар и предварително оправдани като схематични линии.) Жанровата система и всички останали елементи на формата на средновековното произведение са крайно неустойчиви, тя се нагажда към различни устойчиви тематични случаи и се тълкува различно от различните епохи. В ново време индивидуализираното произведение е нов жанр и нова форма — индивидуални, неповторими, независимо от типовите сходства с други произведения. Формата „изхожда“ от материала на произведението. Това предполага много по-голяма органичност и диалектичност на връзката „форма“ — „съдържание“, много по-висока степен на структурна организираност. В ново време формата е много по-гъвкава, но у отделния писател, в отделното произведение тя не подлежи на промяна, тя е „вечна“, не е зададена предварително, а възниква органично в творческия процес съобразно „капризите“ на съдържанието и от своя страна влияе на това съдържание. В средновековната литература формата е нещо твърдо, външно наложено (накладываемое) на произведението: като жанрът (неиндивидуалната форма) отговаря освен на това още на ред други произведения.

Една от основните промени на функциите на литературното произведение е от текущия текст с променлива незавършена външна форма и вечно съдържание към вечен текст с фиксирана непроменлива, без волята на автора, външна форма и текущо съдържание [15, 178].

---

[1] Както ще видим по-нататък, това са две от основните сфери, в които се развива романът и оказва толкова решително въздействие върху останалите литературни жанрове и върху своеродната връзка литература — останалите изкуства.

Друго изменение на художествените функции е смяната на външната обусловеност на литературата с вътрешна обусловеност. Видяхме това чрез жанра. В средновековната литература той е една от външните граници на произведението. Постепенно тя се смени с вътрешна граница на произведението — с устойчив у различните автори индивидуален жанр. Същото може да се каже за езика на литературата. В средновековната литература езикът на литературата се отделя от обикновения език: той е особен език — латински, старобългарски, арабски. Литературният език добива естетически функции не само заради своята вътрешна организация и естетическо съвършенство, но и заради това, че е условно отделен от делничния език. Външното отделяне от делничния език е стигнал за естетическо преживяване. Колкото повече в литературния език се развива неговата вътрешна организираност, толкова по-интензивно отмира необходимостта от външно отграничение на езика на литературата от битовия език [15, 181—2].

Тези наблюдения може да се проведат и върху други елементи на литературната форма — композиция, метафора, сравнение. Те са общи принципи на развитието на изкуството, но естествено с особености в различните изкуства. В това отношение има и някои много характерни разминавания, които после ще почувствуваме — например между средновековната литературна словесност и иконата: като изолиран художествен феномен и в общото художествено развитие на жанровете иконата е пак надиндивидуално явление, но като степен на вътрешна организираност тя е много по-усложнена от словесното художествено произведение. Причината е в словесния характер на литературата, която поради богословски, богослужебни и други функции на словото (неговия практичен характер) сравнително по-късно постига онази вътрешна степен на организираност, която в изобразителното изкуство характеризира още Средновековието.

Ще продължим с един извод, подсказван в работата на големия съветски учен, но неразвит докрай. Той е за отношението в различните епохи между изображение и изобразимо.

Разнотипни постановки, понякога и с обратен резултат, имат отношение към този въпрос. Да вземем две от тях. Едната е на Шилер в „За наивната и сантименталната поезия“. Другата е на Сергей Аверинцев — за отношението между близкоизточната и западната словесност. Вземам две от многобройните мнения, тъй като те дават по-общ модел на художественото изображение, всеки от които е съставен от два противоположни типа. Шилер разделя поезията на наивна и сантиментална. Той ги разделя и във времето: наивен е „древният поет“, сантиментален е модерният поет. „Поетът или сам е природа, или я търси. Първото прави поета наивен, второто сантиментален [29, 408]. Наивният поет е природа, изображението му е равно на предмета. Сантименталният е дух, изображението му се отделя от предмета. „Омир може да описва една благородна постъпка, но не се възхищава, не излиза от себе си; Ариосто, описвайки сходна постъпка, се отклонява и се възхищава“ (с. 405). Работата на Шилер е изпълнена с много корелации на двата типа. Да снемем главните: сливане с предмета — дистанция от предмета, крайност—безкрайност, чувствителност — духовност, реализъм — идеализъм, абсолютно изображение — изображение на абсолютното. Понятията идеализъм и реализъм нямат смисъла, който им придаваме днес. Реализмът на Шилер е изображение на предмета според неговата мяра, идеализмът е изображение на предмета от позицията на размисъла над него, на вълнение от предмета. „Сантименталният поет размишлява над впечатленията, които произвежда върху него предметът, и вълненията, които описва, се основават на това размишление. Предметът се постига във връзка с идеята и само на тази връзка почива поезията. Затова сантименталният поет винаги

има работа с две разнообразни представи и впечатления — с действителността като нещо крайно и със своята идея като нещо безкрайно“ (с. 413).

По-горе говорихме за нарастване на индивидуалното начало. За нас не е достатъчно да покажем това нарастване, не по-малко важно е — това ще проличи по-нататък — да установим възникването на личностното индивидуално начало в литературата. Този момент ознаменува не само един етап в литературното развитие, той е момент на прелом, на среща на два противоположни творчески принципа, които съвсем естествено се намират в две различни култури: близкоизточната (библейската) традиция и античната (древногръцката в частност). Известен е блестящият анализ на С. Аверинцев на противоположността и срещата на два творчески принципа — в статията с това подзаглавие и заглавие „Гръцката „литература“ и близкоизточната „словесност“. Да скицираме накратко различията в двата културни типа, които се снемат отчетливо и в словесното творчество.

Оста на противостоенето според терминологията на Аверинцев е „*мышление-в-мире*“ и „*мышление-о-мире*“ [2, 210]. Това са два принципа на мислене, които идват от различното ситуиране на субекта, на неговата мисъл спрямо обекта. При древните (нека сега с това разтегливо понятие да наречем съвременниците на Библията) човекът е вътре в ситуацията, неговата мисъл не е автономизирана. Автономизация на литературата настъпва в гръцката епоха и едва тогава в същност литературата става литература в частния смисъл на понятието. В древната словесност говори според Аверинцев внутрижизненость и внутриситуативность; в гръцката литература — обособяването на мисълта от ситуацията. „Мисълта на египтяните, вавилонците и юдеите в своите пределни достижения не е философия, защото предметът на тази мисъл не е „битието“, а животът, не „същността“, а съществуването; тя оперира не с категории, а с неразчленени символи на човешкото самоощущение-в-мире(. . .). За разлика от тях гърците, извличайки от жизнения поток на явленията неподвижно самоотъждествената „същност“ (била тя „вода“ на Талес или „число“ на Питагор, „атом“ на Демокрит или „идея“ на Платон), започнали да манипулират интелектуално с тази „същност“, полагайки с това началото на философията“ (с. 210). В литературата преди гърците може да се говори за поезия, писание, словесност, не за литература. Тя не е литература според съветския учен по същата причина, според която близкоизточната мисъл не е философия.[1] За първи път в древногръцката литература се появява личността в смисъл на индивидуалност, която се самоопределя, която се обособява от потока на жизнените явления и прокарва предел между себе си и не себе си. До този момент литературният текст живее изцяло вътре в жизнената ситуация, спрямо него тя е нещо цяло, а самият той не е длъжен да бъде цяло — по-скоро обратно: такава прекомерна гордост му е противопоказна. Струва си да видим само как започват отделните книги на Стария завет! Нещо повече, те са лишени от формално отделящо „встъпление“ — тяхната първа фраза често открива съюзът „и“. . . , за лишен път подчертавайки, че истинското начало лежи извън неговите предели. . . — такова начало (нулево начало, знак за пълно отсъствие на всякакво начало!) винаги квалифицира текста като още едно слово в продължаващия разговор, а неговата форма като открита“ (с. 222—223).

Друг елемент, отлично съзрян от Аверинцев, е въвеждането на описанието в древногръцката литература, на описание, което не произтича пряко и не е нужно на потока на битието. То е характерно вече за епоса на Омир, който е епос литературен, а не „словесен“. „Това свойство на поетиката на Омир е безполезно

[1] Между впрочем подобно интересно виждане за преломен момент в литературното развитие във връзка с преломен момент във философското развитие има и в „Произход на романа“ на Д. Уот, на което ще се спрем по-нататък.

да се обяснява със законите на епическия стил, макар и само заради това, че нито в поемата за Гилгамеш, нито в „Махабхарата“, нито в нордическия епос, нито в „Песента за Роланд“, нито в „Песен за Нибелунгите“ има нещо подобно. „Епическата свобода“ на Омир в същност не е епична, т. е. не е повествователна, защото ознаменува преодоляване на описанието чрез повествованието; разказът се спира, разказвачът и читателят временно излизат от неговия поток, за да преживеят своята внеситуативность в незаинтересовано съзерцание на статична картина“ (с. 226). В единия случай имаме хегемония на описанието (литературността), в другия на повествованието (словесността, древната епичност). Едната култура има за обичаен символ светлината, в която всичко може да бъде познато, другата — огъня, в който всичко може да се обнови. Това са различни схващания за универсума. „Гръцкият свят — това е „космос“. . . законосъобразна и симетрична пространствена структура. Древноеврейският свят — това е „олам“. . . поток на времето, носещ в себе си нещата: светът като история. . . бог Зевс е „олимпиец“, т. е. същество, характеризиращо се със своето място в световното пространство. Бог Йехова е „Сътворилият небето и земята“, т. е. господ на неотменно мигновение, от което започва историята и чрез което той е господ на историята, господ на времето“ (с. 229). Зевс е бог на настоящето, миналото не е негово, бъдещето не се знае дали принадлежи на него или на по-силен от него. Античната култура се самосъзнава в настоящето, гърците и римляните нямат усещане за историзъм.[1] Йехова е бог на миналото, настоящето, но и на бъдещето.

Изводите на Аверинцев са близки до Шилеровите в едно: те отразяват в словесно-литературното развитие два противоположни модела, които снемат два противоположни културни принципа. По време те се различават и дори си противоречат: наивният поет на Шилер съвпада контурно с поет-в-мире на Аверинцев, но това в случая не ни засяга. Двата типа еднакво бележат движение от един природен, тео-обектно-целесъобразен принцип към един субектно-целесъобразен принцип.

2

Започнахме с литературното развитие и стигнахме до извод, който считаме за валиден и за общото художествено развитие. Опростено той се формулира като индивидуализация или субективизация на изкуството. Началото на този процес в различните концепции се отнася към различни периоди на историческото развитие на изкуството. Шилер го отнася към Ренесанса, в няколко теории на романа той е отнесен: към античната епоха, към Ренесанса, към кризата на Ренесанса (т. е. към края на XVII и началото на XVIII в.). Известните опозиционни двойки на Хайнрих Вьолфлин Ренесанс — барок са все анализ на възлови моменти от историческото развитие на художествеността, моменти, в които симетрията в художествената хармония, обективността на погледа към света се децентрира с кризата на Ренесанса. Със стремителното нахлуване на бароковите форми се създава нова художествена норма. Но сега да видим по-общото: на какво се дължи субективизацията на изкуството?

Социално-исторически погледнато, тя се дължи на обособяване на човешката единица от колектива и в колектива. В основата на този процес е ренесансовото отношение към човешката личност. Това кара мнозина теоретици да търсят начало на процеса просто по инерция — винаги в Ренесанса. По-задълбоченият теоретически анализ дава други резултати и постепенно началото на субективизацията се премества било в края на Ренесанса (Кожинов в трактов-

---

[1] Вж. наблюденията по този въпрос на Шпенглер за наличие и отсъствие на историчност в различните култури и в частност за античната култура [Л 36].

ката на романа), било в оня велик век на Просвещението, когато Декарт и цялата фаланга просветители повярваха дълбоко и искрено във възможностите на човешкия разум, а преди тях Юм и Лок — във възможностите на сетивното познание (Д. Уот в неговата теория за произхода на романа).

Причина за теоретическите изненади е, че обособяването на човешката личност не е индивидуализация на изкуството или даже изобщо не го индивидуализира.

Причината за субективизацията е от друго естество. То е бавният продължителен процес, който даде резултати в изкуството на барока и съвсем очевидно в романтичното изкуство.[1]

Съвременникът на романтичното изкуство Хегел е схванал в дълбочина новите моменти в художествената функция. „Субективността на художника се извисява над своя материал и създание. Над нея не господствуват дадени условия на определен кръг от съдържание и форма. Художникът изцяло се разпорежда и избира както съдържанието, така и начина на неговото формиране“ [8, т. 2, 151].

Това извисяване на субекта над своето създание и материал, тази свобода от определен кръг съдържание и форма е анализирано великолепно от Клод Леви-Строс. По проблемите на измененията на художествените функции той е писал много, в почти всички свои книги и най-вече в „Митологичните“, „Дивата мисъл“, „Структурална антропология“, „Тъгата на тропиците“ и в ред интервюта. Оста на изменение Леви-Строс гради върху социално-историческото изменение с различията между древните, примитивните общества и съвременното общество.[2] Примитивното общество е колектив, който се самоизразява в изкуството чрез единен колективен език. Изкуството на примитивното общество (или на затвореното общество) притежава онова, което съвременното изкуство не притежава — свой език, силна комуникативна и означаваща функция. Колективът е, който налага своите норми и език на произведението, художникът не може да си позволи произволно отношение. Художникът не е субект в изкуството, той е само изразител на една тенденция на колектива с неговата йерархия от ценности и единство на цел и стремежи. Тъкмо това липсва — според видния антрополог — на съвременното изкуство. „Според мнението на Леви-Строс индивидуализацията не се отнася само към личността на художника, към творческия акт, но и към художествената продукция, при което превръщането на изобразителната функция в доминираща означава, че изкуството не си поставя задачи, които са били централни в условията, когато изкуството функционира като език, като система от знаци, т. е. изгубва означаващата и символизиращата функция“ [23, 115].

Това е същностната промяна в художествените функции. Модерното капиталистическо общество не е единно в целите и ценностите си, то е една дълбоко противоречива същност, която не може да „роди“ художествен език. То е общество с ярко изразен „морален вакуум“ (morality gap) — да употребим думите на Тойнби [Л 38]. „За да се създаде език, е необходим колектив, защото езикът е черта на колектива, негово създание, той съществува само чрез колектива и не може да бъде изменян от волята на някого“, добавя Леви-Строс [7, 115]. Капиталистическото общество е базата на онова изкуство, което наричаме „модерн“, на онази култура, която според Шпенглер и Тойнби е цивилизация като връхна точка, кулминация и падение на западноевропейската култура. По същество

---

[1] „Изкуство за изкуството“ според Д. Аврамов [Л 3] води началото от романтичното изкуство. Приблизително на това мнение е Х. Зедлмаир, който съзира началото на модерните форми след Френската революция. Но има и други мнения. Например на Арнолд Хаузер в неговата доста критикувана теория за маниеризма на XVI в. и модерното изкуство [Л 43].

[2] В духа на неговото мнение е тезата на К. Попер за затвореното и отвореното общество [Л 33].

това общество е един псевдоколектив, то не е способно да продуцира колективен език. То продуцира само безкрайно множество от индивидуални художествени форми. Кодът на значенията става произволен, не се подчинява на нормите на колективен език. Кодът става код само на един художник, само на едно произведение.[1] Това усложнява комуникацията на творбата и на изкуството в цялост. Общественият модел на произведението се превръща в субективен модел.

Унгарският изкуствовед Лайош Немет в интересната си статия „Изменение на функциите на изкуството“ твърди след Леви-Строс, че произведението става по същество „псевдоезик, имитация на език“, което вече е именно строго субективизираният модел на отражение. Този субективизиран модел отделя творбата от предмета на художествения акт, отделя изображението от изобразяемото. Останала насаме със себе си, с творческия акт, творбата изгубва възможността да комуникира, тя само изобразява. Продължителният процес на приближение на изображение и изобразяемо и на снижение на условността на изкуството се съпровожда видимо и постепенно се измества от обратната линия до степен, в която действителността изобщо не присъствува в изкуството, когато предметът на изображение (ако изобщо може да се говори за някакъв реален предмет на изображение в „модерна“ извън субективното съзнание) и средствата на изображение се разминават тотално [Л 3]. От създаване на символи на реални предмети от действителността изкуството се разви до създаване на крайно условни абстрактни знаци на субективизираното виждане.

Така че цялото онова направление, което Лихачов в т. А на своите тезиси нарича снижение на праволинейността на изкуството с извод за сближение на средствата на изображение и изобразяемо, е в същност за разлика от опростеното виждане на Лихачов „двойнствена спирала“. Или, за да бъдем по-прецизни, още тук може да направим известно разграничение между литературата и архитектурата, от една страна, и живописта и музиката, от друга страна. Живописта и музиката със своите крайни прояви в модерна (абстракционизъм, кинетизъм, поп-арт, додекафония), тъй като си служат по начало с по-условни средства, се отделиха от предмета на изображение. Литературата, макар и да има крайни прояви, все пак си служи с общо употребимо средство и не може така тотално да се отдели. Затова нейните жанрове се намират в по-особена динамика помежду си, затова и романът има така „странна“ средищна функция. Архитектурата — това се разбира от само себе си — не може да бъде непрактична, тоталното ѝ отделяне от обекта на изображение и от практическата функция би било безсмислица.

II. ПАРАТАКСИС И ХИПОТАКСИС В ИЗКУСТВОТО

3

В началото на тази студия направихме едно отграничение между понятията направление в историческото развитие на изкуството и художествен процес. Процесът е конструктивна същност на направлението и е много по-сложен за анализи от самото направление. Направлението изтъква общи тенденции на развитието, на някои от които се спряхме дотук. Сега ни предстоят някои на-

---

[1] На този извод ние ще съсредоточим после нашето внимание, но ще потърсим и други средства (теоретически) за неговото обяснение. Според мене не е достатъчно социологическото обяснение на Леви-Строс. Тези особености на кода на модерното произведение са резултат не само от индивидуализирането на художествената функция и превръщането на художествения език в псевдоезик. Те са резултат от срещата на този процес с един свързан с него нов модел на художественост.

блюдения над процеса, над конструктивната същност на направлението — те може би ще обогатят нашите схващания, не е изключено даже да се получат изненади.

Художественият процес не е само смяна на идеи, мотиви, форми и течения, а непрекъснато напрежение и синтез между противоположни или поне различни художествени типове. Тази формулировка, която в наше време се приема като аксиома, е дълбоко историческа по същество. Формулировката на направлението отменя предишния етап и на негово място поставя нов етап; формулировката на процеса държи винаги сметка за предишните и по-предишните етапи и за тяхното синтезиране в новия художествен тип. Редно е да допълним още едно — онова „биологическо“ схващане за развитието на изкуството, според което „дядовците“ се разбират по-добре с „внуците“, отколкото със „синовете“.

Ако установим условно регламентирана смяна на главни художествени типове в изкуството, ще видим интересни и неочаквани връзки на художествени явления. Една така огрубена схема, която предлагаме, установява: 1) връзка между античност — ренесанс — класицизъм (и някои жанрове на живопис, музика и скулптура от реализма на XIX в.); 2) връзка между средновековно изкуство (икона) — барок — модерн. В тази огрубена схема ще потърсим няколко механизма на художествения процес, които съответствуват на общите тенденции в развитието, на които се спряхме дотук. Наш ръководен принцип в установяването на тези връзки са два модела на художествено построение.

Единият модел е паратактичен.

Другия модел е хипотактичен.

Двата модела се обособяват според отношението между част и цяло в една структура. То се изменя съобразно с историческата епоха, съобразно с нейните общи нравствени, социални и философски начала.

Паратактичният модел разкрива равновесие, даже статична художествена структура. Художествената ѝ хармония е симетрия, чиито признаци са на една завършена, затворена структура. Цялото в паратактичната художествена творба като във всяко художествено произведение подчинява на себе си частите, но за разлика от хипотактичния модел в отношенията им има елемент на независимост. Частта в една антична скулптура може да съществува вън от цялото, ние можем да я възприемаме без съзнание за общия организиращ принцип на творбата. Тя е сама по себе си една завършена пластика. Елемент от пейзажно описание на Петрарка е също завършено цяло. Едно продължително описание на пейзажа, бит или психическо състояние от традиционно повествование е в кореспонденция със сюжета, с цялото, но те могат да бъдат съвършени малки етюди или миниатюри: описанието на щита на Ахил е една творба. (При това положение можем да схванем дълбочината на Аверинцевата теза за литературност в прекия смисъл на думата относно описанието — една литературност, която тепърва след откриването ѝ започва да функционира в процеса и после да се трансформира.)

В различните епохи частта функционира различно, даже противоположно. Средновековното изкуство се отличава от античното по ред показатели: множественост на гледните точки, вертикална композиция и пр. По ред показатели се отличава и бароковото изкуство от ренесансовото; модернът — от изкуството на XIX в. Двойките, които се очертават в изменението на художествените функции, съответствуват на двата модела, които ни интересуват сега. Те са в неизменно напрежение и борба помежду си, в постоянна динамика.

Преди да засегнем тази динамика, ще се спра на някои от особеностите на т. нар. обратна перспектива, която образува с правата перспектива конфликтна двойка на художественото развитие: двойка, която е във функционално съответствие с двата модела на отражение. Ренесансовото учение за пер-

спективата бе така мощно и покоряващо, че трябваше да минат векове, за да се актуализира и докаже силата на обратната перспектива. Не е случайно, че тъкмо XX в. „роди“ теоретически интерес към обратната перспектива в изкуството — по причина, за която вече загатнахме: неочакваното родство между изкуството на века със средновековното изкуство, с изкуството на египтяните и въобще с древните художествени форми. Така по-сериозно можем да си обясним „приумиците“ на много художници, колекционери и любители на изкуството в зората на модерна спрямо пластиката на древното изкуство, примитивната африканска скулптура, египетската статуетка и т. н. Те се раждат закономерно от дълбокото усещане за родство между художествено далечни епохи, основани на една или повече сходни художествени функции. Това родство, разбира се, е твърде условно, за да търсим негови подробни белези. Но то съществува и може да се определи с използването на обратната перспектива и множествеността на гледните точки.

Преди няколко десетилетия многостранно надареният руски и съветски учен П. Флоренски написа статия за обратната перспектива. Авторът смята „наивно самото съждение за наивност на иконата“ [26, 382]. Условността на иконата се поражда от „разноцентреность в изображениях“, от отсъствието на определен фокус към света (с. 383). Коренът на правата перспектива според Флоренски е гръко-римската архитектура и по-специално театралната сцена „не само по тази историко-техническа причина, че театърът за първи път потърсил перспективата (наречена от автора „обман“ — б. м.), но и поради една по-дълбока подбуда: театралността на перспективното изображение на света“ (с. 400).

Според друг голям авторитет в тази област, Борис Успенски, „в системата на обратната перспектива (. . .) е особено важно да се предаде онова впечатление от предмета, което получаваме реално, разглеждайки го от различни страни“. В системата на правата перспектива, напротив, важно е да се предаде онова впечатление, което получаваме в даден момент от дадена гледна точка; в същото време не е съществено, че реално зрителят се намира в движение и сумира впечатления от различни гледни точки. С известно огрубяване може да се каже, че в първия случай е съществено какво е (есть) изобразеният предмет, във втория — какъв той изглежда (кажется). Оттук авторът основателно прави извод, до който стигнахме по-горе: „ако в известен смисъл общите принципи на правата перспектива (една гледна точка и един момент) намериха последователен израз в изкуството на XIX в. и преди всичко в „класическия“ импресионизъм, то последвалото развитие на живописта (от Сезан) е до голяма степен връщане към системата на обратната перспектива (сумиране на зрителни впечатления)[1] [25, 15].

---

[1] Това твърдение се нуждае от уточняване. Правата перспектива не характеризира наймного изкуството на XIX в.; съвсем спорно е доколко импресионизмът въпреки ред белези за това е изкуство на права перспектива. Не е съвсем точно, че изкуството на XX в. се „връща“ към обратната перспектива. Това е и наша теза, но тук тя е изразена теоретически лошо. Абсурдно е да се твърди, че един етап в изкуството е връщане към по-ранен етап. Обратната перспектива на модерна се различава много от обратната перспектива на иконата (затова по-горе говорихме за условен паралел, основан само на един принцип): тя е синтез на нейната обратна перспектива и последвали принципи на правата перспектива. Ценностите на изкуството на XIX в. се „снемат“ имплицитно в изкуството на XX в. Лотман пише много основателно: „Изкуството в своето развитие отхвърля остарелите съобщения, но с поразителна настойчивост съхранява с паметта си художествените езици на минали епохи. Историята на изкуството изобилствува с „ренесанси“ — с възраждане на художествени езици на миналото, възприети като новаторски“ [16, 24]. От това е ясно, че за да се разбере един нов принцип, трябва да се познава старият — това е аксиома в изкуството. Да се разбере обратната перспектива, декоративността и чистотата на формите в модерна, нужно е да се познава добре онова, което бе деформирано. Обратно, за да се разбере една икона, не е нужно да се познава ренесансовото изкуство. Подобно неточно

В една изключително интересна и нашумяла работа — интересна не само в естетическо, но и в техническо отношение — за условността на древното изкуство Л. Жегин твърди, че колкото са предметите в една икона, толкова са и зрителите на изображението [10, 52]. Авторът затвърдява в нас убеждението, че една от отличителните черти на древното изкуство е неговата строга организираност, ясно и силно изградената композиция. Средновековното и бароковото изкуство (вж. интересния паралел, който прави Жегин на с. 68, бел. под линия) с тяхната висока степен на вътрешна организираност бележат във времето явен преход от обективен към субективен модел на отражение. Иконата и стенописът са още обективен модел — той е само сумиране на зрителни впечатления, а не субективно-лично и раздвижено изображение, каквото е по-късно при барока.

Пак така богати и в естетическо, и в технологическо отношение са наблюденията върху организацията на пространството в икона и стенопис в книгата на Б. Раушенбах [Л 22].

Споменахме, че двойките в развитието на художествената функция споделят, дори са производни на типовите двойки, които разгледахме. Ние обаче предложихме други два термина, с които смятаме, че може да се задълбочи радикалното отношение и смяна на типовете в развитието на изкуството, неговите основни акценти.

Потвърждение на тази двойка — хипотаксис и паратаксис — ни дава анализът на отношението ренесанс — барок в труда на Х. Вьолфлин с двойно заглавие „Основни понятия на историята на изкуството. Проблеми на стиловото развитие на новото изкуство.“ Наблюденията на бароковото изкуство по убеждението на автора и по наше убеждение са наблюдения над основополагащи принципи на съвременното изкуство. Двойките на Вьолфлин са няколко:

линеарен — живописен стил
повърхнинен (flächenhaft) — дълбочинен (tiefenhaft)
затворена — отворена форма
множественост (vielheitlich) — единственост (einheitlich)
абсолютна яснота — относителна яснота на предметното
тектоничност — атектоничност.

По какъвто и проблем на „стила“ да говори, Вьолфлин винаги засяга основни структурни отношения между част и цяло, противоположни принципи на организиране в две различни епохи — хармоничната епоха на Ренесанса и кризисната епоха на Барока.

„Когато Дюрер или Кранах поставят една гола фигура като нещо светло на черен фон (. . .), основата си е основа, фигурата си е фигура (. . .). Обратно, когато при Рембранд голата фигура лежи върху черен фон, бялото на тялото сякаш изниква (herausentwickelt) от тъмното на пространството“ [40, 22]. Вьолфлин употребява думата вибриране на картината като цяло. Предметът встъпва вече в една усложнена постройка, където реалните му очертания се позагубват, изображението прилича на залюляно от вятъра дърво, подробностите се разтварят в едно цяло, размиват се, добиват нови функции спрямо цялото на творбата, видоизменят и своя смисъл. Това за големия изкуствовед е „смайващо отчуждение“ на рисунъка от нещата, „отделяне на признаците на изображение от реалните форми“ (с. 22). До сходни наблюдения за първомайстора на бароковото изкуство Рембранд стига и Фромантен, на неговите наблюдения ще се спрем после, те имат принципно значение в друг пункт на нашата работа. Вьолфлин, както и Фромантен — единият със склонност към теоретически-схемни класификации, другият със силни вътрешни усещания на спецификата на една кар-

твърдение, както това на Успенски, но вярно като схващане на връзките, има в книгата на Зедлмаир „Революцията на модерното изкуство“, където авторът говори за връщане на алегоричността на днешното изкуство към алегоричността на древното изкуство [35, 35].

тина — правят открития, които имат съществено значение и за измененията на художествените функции, и за констатирането на нови конструктивни идеи в творбата.

След тези наблюдения върху някои корелативни двойки можем да съсредоточим вниманието си върху принципите на хипотаксиса.

Хипотаксисът е особена система на вътрешни сцепления, на отношение част и цяло. Тук не може да се говори изобщо за елемент на равностойност между частта и цялото. Първо, частта не може да съществува сама, вън от цялото тя губи своето значение или поне функцията си в него. Тя ни кара да гадаем не само част от какво е, но и в какво отношение се намира с него. Лице от портрет на Халс или ръка от фигура на Рембранд, взети само по себе си, са изпълнени с някаква енигматичност, с някакво „крещящо“ вътрешно несъответствие, с някакво предизвикателство в съзнанието на възприемащия, измъчват ни с неизвестните връзки с цялото. Ръка от картина на Рафаел няма такива функции.

Второ, частта от хипотактичната творба „повтаря“ композиционните елементи на цялото, тя е степен в йерархия от ценности, а не равностойна единица. Затова по парадоксален начин тя снема цялото в себе си. Частта е подвижна, вибрираща, нестабилна. В паратактичната творба това е невъзможно: частта там е неподвижна, стабилна, въздействува именно като част, без да снема цялостно организиращия принцип на творбата. „Отсъствието на динамика на зрителната позиция в системата на правата перспектива има за последствие, че фигурата се отнася по-малко към общата система на картината“ — пише много точно Б. Успенски [25, 16]. Точно е и мнението на Вьолфлин за бароковата творба, в която „отделните признаци не се схващат като отделни признаци в цялото“, те не може да се обособят и възприемат сами за себе си [40, 32].

На няколко места споменахме за йерархичност и подчинителност на подвижната, незавършената, незатворената в себе си част в хипотактичното произведение. Сега ще се спрем повече на този момент и ще потърсим първите му характерни изразители преди модерна.

За първи път този принцип е анализиран — и то по негативен начин! — от Й. Фромантен в известната му книга, незагубила актуалност и до днес, „Старите майстори“. Той подлага на остра критика „Нощна стража“ на Рембранд. Критиката му е основателна пред вид изходната позиция и естетически вкус на критика: едно определено разбиране за композиция, рисунък, полагане на цвят и мазка, отношение между светлина и сянка. В картината на Рембранд това разбиране не се потвърждава, тя е крушение на един вкус за художествена хармония. Съвременниците на критика не пропускат да отбележат огромното очарование на тази загадъчна творба, нейното хипнотично въздействие, въпреки че тя се е разминавала с техните разбирания за постройка.

В „Нощна стража“ хипотактичният принцип кристализира, но за разлика от иконата или египетското изображение това кристализиране е резултат от срещата с индивидуализираните функции на изкуството. Кристализира един принцип, който назрява с кризата на Ренесанса и с утвърждаване на бароковите форми. Неслучайно това е шедьовърът на преломния XVII в., най-ценната и най-превратно тълкуваната творба на Рембранд. Неслучайно няколко века тя е наричана странна, объркана, но хипнотично въздействуваща творба. Трябваше да се изясни нейната нова организация, за да се схване силата на Рембрандовия гений, новаторството на организиращия му принцип. И негативната, но изключителна съвестна и точна критика на Фромантен провежда именно такъв анализ! В подробната си интерпретация критикът стига до извода за лош рисунък, несръчно налагане на цвят, отсъствие на багрени съчетания в общовъзприетия тогава смисъл, разединяване на светлина и цвят, лошо, необикновено портретуване и пр. Причината е една и тя е доловена от Фромантен.

В „Нощна стража“ организиращ принцип е употребата на светлосянката. Останалите принципи на изображение се подчиняват на този принцип. При това светлината тук е изобразена в разрез с приетите норми (като люминарист според думите на Фромантен), „тя е свръхестествена, обезпокояваща, изкуствена, излъчва се отвътре навън, разлага предметите, които осветява. Добре виждам блестящи кътчета, а не виждам нито едно нещо осветено“ [28, 221]. Картината е идеализиране на едно видение, едно субективирано виждане, в което обектите претърпяват странни деформации.

Хипотактичният модел не може да бъде наречен резултат от нарастването на индивидуалното начало. Последното също не е резултат на хипотаксиса. Но тяхната среща поражда един съвършено новаторски принцип на художествена постройка, който става така плодоносен в по-нататъшното развитие на изкуството. Той стана ръководен принцип на изкуството на модерна и в наше време започна жестоко да се формализира, т. е. да изчерпва своите творчески възможности.

Тази организация е една усложнена йерархия, където един принцип от равностоен се превръща във водещ и диктатурно се налага над останалите. Подчинителната връзка се подчертава вече не условно, а директно: властвуващият принцип се очертава ясно в частите, деформациите не щадят и частите, принципът на деформация е видян и в тях. Отделната част става още по-зависима от цялото; само чрез нея, въпреки че „повтаря“ организиращите му принципи, ние трудно може да възпроизведем цялото. Това странно, непонятно петно в картината на Рембранд — момиченце ли е, наследствена принцеса ли е, някакво болно дете ли е?. . . Ако го отделим от картината, никога не можем да изясним функциите и смисъла му: то е нереално и като портрет, и като предмет, и като рисунък, и като цвят, и като светлина. То е реално само в системата на особената Рембрандова светлина, на онова особено излъчване на светлина отвътре и загадъчно озаряване на отделните елементи.

Хипотаксисът е среща на идващите от вековете множественост на гледните точки и атектоничност и нарастващото индивидуално начало в изкуството.

Той е деформация („смайващо отчуждение на рисунъка от предмета“) на реалния предмет, т. е. отделяне на изображаемото от изображението, засилване на изобразителната функция за сметка на означаващата и налагане на един властвуващ (диктатурен, както го нарекохме) принцип, който преди това е бил равностоен в една обща система. Светлосянката винаги е била равностоен елемент в системата на изображение: при Рембранд тя става водещ и деформира цвета, рисунъка, портрета, мазката и картината остава неразбрана от съвременниците, та дори от Фромантен (по-точно разбрана, но неприета, счетена за криза в развитието на твореца).

Смятам, че на тази основа може да си обясним научно защо XX в. е така щедър на -изми, на течения, школи, направления, защо през ден се въдят манифести и шумни декларации. Причините са две. Досега фактически ние тях анализирахме и търсехме срещата им в историята на изкуството. Първата е субективизирането на художествеността или — да се върнем към Леви-Строс — отсъствието на колективен език, което доведе до произвол на субективното виждане. В наше време всеки художник създава не само лична творба, но и различно направление твърде често, стига да е достатъчно талантлив и инициативен. В египетското изкуство, в арабската поезия, в античната скулптура това е невъзможно, в древните общества то би се счело за истинско кощунство. Библията е съставена от късове, писани по различно време, от различни автори, стилови различия се установяват само от прецизираната наука — за читателя те се забелязват много трудно.

Втората причина аз считам не по-малко основна. Защото между другото субективен произвол характеризира и изкуството на други епохи, особено онези, които бележат упадък на дадена култура — например паралелите между модерн и александрийската епоха на упадък на античната култура са многобройни — вж. блестящия анализ в статията на Богдан Богданов в сп. „Съвременник“ (1975, кн. 1). Тя е в хипотактизирането на изкуството, в нарушаването на онази относителна равностойност на елементите на произведението в неговото атектонизиране и извеждане на един властвуващ и деформиращ принцип. Рязко форсиран от индивидуалните и обществените особености на времето, в което живеем, този хипотактичен принцип стигна до кулминация. Невъзможно е да се създадат многобройни школи и направления, когато принципът е паратактичен. Това стана възможно, когато равновесието в творбата се наруши и един принцип авторитарно подчини на себе си останалите. Така стана безкрайно лесно да се издигнат различни елементи в култ и в съответствие с това да се основават школи, течения, -изми — веднъж култът е към конструкцията, друг път към цвета, трети път към кубистичната форма, четвърти път — към пространството, пети път — към времето, шести път — към геометрията, седми. . . , осми. . . , девети. . . — все едно, няма да ги изброим всички и не това е наша задача.

И още един проблем има по-пряко отношение към темата ни: за едно принципно крайно положение на хипотактичния модел, проявен днес в модерна. Ханс Зедлмаир, един от авторитетните изследователи на особеностите на съвременното изкуство и на неговите корени, го нарича „загуба на средата“ (Verlust der Mitte), което е и заглавие на основния му изкуствоведски труд. След като проследява различни ръководни принципи на изкуството в различни епохи, авторът стига до извода за „автономния човек“ на изкуството на модерна, за когото е характерно люшкането между рационализма и ирационализма. Според Зедлмаир това противоречие се отразява в два контрастни култа: към разума в модерната архитектура и към ирационалното в модерната живопис и музика [34, 169]. Съжителството на тези два култа авторът нарича загуба на средата (с. 230—231). В различните епохи човекът е бил цялостен и в изкуството винаги се е проявявал един култ — към разума в Ренесанса и Просвещението, към ирационалното — в барока и романтизма. Сега двата култа са две взаимоизключващи се сили в човешката духовност на западноевропейската култура. „Изгубеното си съвършено състояние човекът дири днес или в далечното минало, или в далечното бъдеще. Архитектурата се движи между футуризма и историята, живописта — между футуризма и наивизма“ (с. 170). Зедлмаир съзрял вярно една особеност на съвременния западен човек — люшкането между крайности, които го лишават от съвременност. Това е епохата на „мозаична култура“ — по настойчивото определение на А. Мол [Л 21], — когато човек натрупва своите знания и запаси от духовни ценности хаотично, чрез атакуващите го всекидневно средства за масова информация.

Изместването на човека от собствения му център и на изкуството от строго оформена йерархия от ценности (или, както видяхме, от липсващата йерархия от ценности в европейското отворено общество) води не само до крайните форми на субективизма, формализма и естетизма в модерна; то води в силните прояви на съвременното изкуство и до особена синтезност. Неслучайно в наше време са така актуални смешенията на различни временни и пространствени пластове, внезапни връщания към миналото и „пътешествия“ в бъдещето. Нашата епоха актуализира ранните форми на изкуството, изкуствознанието проявява неотслабващ интерес към тях; неотслабващ е и интересът към древните примитивни форми на човешко съществование, към мита, въпреки злоупотребите в това отношение. Никак не е случайно, че една от водещите фигури на съвременната западноевропейска хуманистика е антропологът и митологът Леви-Строс. Наи-

вистичното изкуство в живописта и скулптурата и сказът в литературата не са друго освен особена, многопластова среща на древно и модерно изкуство, техен синтез.

А сега да видим как разгледаните особености на хипотактичен художествен модел и на нараснало индивидуално начало се отразяват в динамиката на литературните жанрове.

III. ДИНАМИКА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЖАНРОВЕ

4

Литературознанието не може да се похвали с особени успехи в теоретически анализ на романа. Многобройните работи по проблемите на жанра обикновено улавят негови специфични особености, но по същество се разминават с него. По-успешни са онези изследвания, които съчетават теоретическия с историческия подход и по-точно с генезиса на жанра, с неговите функции в системата на останалите жанрове. Това е принципно методологическо изискване, но в теорията на романа то е особено належащо. Успехите на съветското литературознание не са случайни. Съветските литературоведи се стремят да видят романа винаги исторически, но и като особен жанр, който коренно се отличава от литературните си „събратя“ по начина на функциониране. Останалите литературни жанрове са завършени, имат канонични установени жанрови структури — при романа няма такова нещо. Той е непрекъснато изменящ се, вечно незавършен жанр. Това е именно същността му като жанр: да бъде незавършен и именно тук е трудността за изследване: обикновено изследванията го търсят като нещо завършено, цялостно в структурата си и същността му им се изплъзва; тези изследвания са предварително, методологически обречени на неуспех. М. Бахтин пише: „Това е единственият жанр, роден и откърмен от новата епоха на човешката история и затова дълбоко сроден с нея. В същото време другите големи жанрове са получени по наследство в готов вид и само се приспособяват — едни по-добре, други по-зле — към новите условия на съществование (. . .). Романът се съгласува лошо с останалите жанрове. Той се бори за господство в литературата и там, където побеждава, старите жанрове се разлагат. Неслучайно най-добрата книга по история на античния роман — книгата на Ервин Роде — не толкова разказва неговата история, колкото разкрива процеса на разлагане на високите жанрове на античния човек“ [4, 96].

Бахтин търси корена на романа във фолклорния смях. „Именно тук, в народния смях, трябва да се търсят истинските фолклорни корени на романа. Настоящето, съвременността като такава, „аз самият“ и „моите съвременници“, и „моето време“ са били първоначално предмет на амбивалентния смях — и весел, и унищожаващ едновременно. Именно тук се създава принципно ново отношение към езика, към словото. Наред с прякото изображение и осмиване на живата действителност тук процъфтява пародирането и травестирането на всички високи жанрове и високи образци на националния мит“ (с. 108). Кожинов е на друго мнение. Той поставя за изходно начало народната книга за „Тил Ойленшпигел“. В едно обаче двамата изследователи са единодушни: че романът не произхожда от друг жанр. „Романът изобщо не изхожда от предшествуващия го епос, не се надстройва над него като нов етаж, по-скоро романът израства изпод развалините на основните епически форми на днешната епоха, защото по време на възникване на романа става разложение на епоса — от средата на XVI в. в течение на столетие основна водеща и най-мощна форма на поезията е драмата, а не епосът “ [12, 128].

Подобна почва — разложение на старите епически форми — като основа за създаване на типичен нов жанр вижда не само Бахтин, но по много интересен начин и Клод Леви-Строс. Във Finale Mitologica, последната част на четиритомника „Митологичните“, той твърди, че всеки културен вид на изчезване пренася върху най-близкия вид в културата своя същност и функция. Функцията на загиващия мит се пренася, от една страна, върху музиката, главно върху Фрескобалди и Бах, от друга страна — върху литературата, и в частност върху романа при жанровото му утвърждаване през XVII—XVIII в. Романът и симфоничната композиция се обединяват върху онаследената митична функция и същност. Тези функции може да бъдат латентни, особено в романа, може и да се активизират, зависи вече не от волята на жанра, а от индивидуалния творец. Митичната функция най-силно се активизира, когато се „удвои“ в композиционно единство на двата художествени типа. Такъв е случаят с романите на Томас Ман, който неведнъж в своите есета говори за музикалността на своите произведения, за лайтмотивите, за новите функции на съвременния модерен роман, за пародията като единствена литературна възможност на романа [Л 19]. Мнението на Леви-Строс, особено след потвърждението му в творчеството на бележития романист на нашето време, очевидно не се противопоставя на останалите мнения за произхода на жанра: той не изниква непосредно от мита, а споделя в особени построения една негова пренесена функция в културната динамика.

Романът пръв от епическите жанрове отразява реално действителността. Дотолкова, доколкото тази действителност е гъвкава, изменчива, диалектически противоречива;

дотолкова романът е жанр незавършен, гъвкав и вместим. „Романът докосва стихията на незавършеното настояще, което не позволява на жанра да застине. Романистът тежнее към всичко, което е незавършено“ [4, 112];

дотолкова в романа не може да се говори за установени правила, той е непрекъснато самообновление, критичност и самокритичност;

дотолкова е едно непрекъснато смешение на различни пластове, пространствени и временни;

дотолкова е универсална дистанция от нещата. „Планът на комическото (смеховото) изображение е специфичен план както във временно, така и в пространствено отношение. Ролята на паметта тук е минимална; паметта и преданието нямат работа в комичното. Това е зона на максимално фамилиарен и груб контакт. . .“ [4, 110].

Бахтин говори за три основни особености на романа: 1. Стилистическа триизмерност, свързана с многоезично съзнание (по-подробно по този въпрос вж. в Л 5). 2. Коренно изменение на временните координати на литературния образ. 3. Нова зона на постройка на образа в романа, именно зоната на максимален контакт в настоящето (съвременността) в неговата незавършеност [4, 101].

Да разгледаме другата особеност на романа — отражението на частния човек в една социално изменяща се действителност в отличие от епоса, който отразява общия, колективния човек в едно предание. В. Кожинов гради своята теория на романа пряко върху тази постановка. Романът е отражение на частния, подвижния, неустойчивия човек. „Самото скитничество на отпадналите от обществото хора е конкретно историческо явление, определящо тематиката на романа през XVI—XVII в., но принципът на подвижност, неустойчивост на човека, изменящ своето местожителство, душевен облик и самия си светоглед, се развива в различни форми в цялата история на романа. Един от теоретиците на романа в XX в. не без основание говори за духа на неуютност като характерна черта на жанра“ (с. 115). Д. Уот определено свързва началото на романа, а оттук и неговата същност с новия тип познание за човека — познание дедуктивно и индуктивно, или, както той казва, с „модерния реализъм“ във философията [39, 9].

„Реализмът“, който в Средновековието означава вяра в съществуването на общности (категории), по-късно започва да означава вяра в индивидуално постигане на действителността с помощта на сетивата“ (с. 12). За първи път човешката фигура реално се вижда във времето и пространството — подвижна и изменчива. Вероятно затова Нортроп Фрай нарича романа връзка на човека с времето [41, 596].

Романът и епопеята са две противоположни тълкувания на отношението на човека към времето и към действителността, но те тълкуват различно и човешката съдба. В епопеята човек съвпада със себе си и със своята съдба. В романа той се разминава винаги със себе си, това е една от определящите черти на жанра, един от източниците на неизчерпаемите конфликти в романа. Това откритие на Хегел [8, т. III, с. 474—475] бе развито от Бахтин. „В образа на човека бе внесена чувствителна динамика, динамика на несъвпадение и разнобой между различните моменти на този образ; човекът престана да съвпада със самия себе си, а следователно и сюжетът престана да изчерпва човека докрай“ (с. 118). До подобни изводи за несъвпадение на човека със себе си говори и Г. Лукач [32, с. 59—65]. Човекът в романа е личност, чиято цялостност се е разпаднала. Това е герой, който подобно на жанра и на действителността е вечно в движение, вечно незавършен, нецялостен и конфликтен.

В статията на М. Бахтин има две мимоходом (за съжаление само мимоходом!) подхвърлени бележки, които пряко обслужват нашата тема. Теоретикът нарича епопеята пророчество, а романа — предсказание (с. 115). По отношение на епопеята авторът говори открито за паратактичен модел (без да употребява този термин). В средновековната форма на епопеята отсъствува вътрешна завършеност и изчерпаемост. Тя е „равнодушна към формалното начало (да си спомним думите на Аверинцев за Библията — б. Е. М.), може да бъде и непълна (т. е. да получи почти произволен край). Абсолютното минало е затворено и завършено както в цялото, така и във всяка своя част. Затова всяка част може да се оформи и предаде като цяло (разр. м., Е. М.). Целият свят на абсолютното минало (а той е сюжетно единен) не може да се обхване в една епопея (това би означавало да се разкаже цялото национално предание), трудно е да се обхване даже някакъв значителен негов отрязък. Но това не е беда, защото структурата на цялото се повтаря във всяка своя част и всяка част е завършена и кръгла като цяло“ (с. 115).

Това е наблюдение от изключително важен принципен характер. То важи изобщо за средновековната словесност, която е отражение на една идеална, метафизична красота — безкрайна като бога и като митичните предци. Формата на това повествование, което по теория на вероятностите може да бъде безкрайно, не може да снеме в себе си цялата красота, защото трябва да снеме именно това безкрайно повествование. Тя разказва само един отрязък, който се оформя като част от голямото цяло и самата тя е част. В същото отношение към единното цяло се намират и собствените ѝ части. Древната словесност е образец на паратактичен модел.

За романа от нов тип — т. е. отнесен към новата действителност, към следренесансовото време — това не може да се каже, той стои на другия полюс. Подобно на картина на Рембранд или партита на Бах частта не може да съществува самостоятелно. Тя се намира в онези усложнени подчинителни връзки, за които говорихме подробно.

Можем да направим извода си, който е важен както за динамиката на литературните жанрове, така и за „средищното място“ на романа между литературата и останалите изкуства: като жанр романът е един хипотактичен модел на художествено отражение. При нарасналото личностно индивидуално начало на художествено отражение той потвърждава не само общите

принципи на художественото развитие, но е също среща на индивидуалното начало с атектоничност в отражението. От литературните жанрове той първи осъществява тази среща и след нея в литературата настъпват резки брожения.

5

Романът е настроен приоритетно спрямо другите жанрове. Освен приоритетно е настроен и дълбоко трансформационно. Той „пародира другите жанрове (именно като жанрове), разобличава условността на техните форми и език, едни жанрове изтласква, други въвежда в собствената си конструкция, като ги преосмисля и преакцентува“ [4, 97]. Именно в епохата на подготовката на романа се проявяват така обилно пародии и травестии на високи жанрове, пародии, наречени от големия съветски литературовед предшественици, спътници и своего рода етюди към роман.

Един от първите признаци на преустройство на литературната жанрова система е т. нар. романизация на жанровете. При господството на романа постепенно се романизуват драмата (например драмите на Хауптман, Ибсен, натуралистичната драма), поемата (например „Чайлд Харолд“, „Дон Жуан“ на Байрон), даже лириката, като резкият пример е лириката на Хайне. Обратно, жанровете, които успяват да съхранят своя канон, добиват характера на стилизация: всяко придържане към канона се трансформира в стилизация и пародия [4, 97]. Романизацията Бахтин обяснява по следния начин: „Те (другите жанрове) стават по-свободни и по-пластични, техният език се обновява за сметка на извънлитературното разноречие и за сметка на „романни“ пластове на литературния език, диалогизират се, в тях широко прониква смехът, иронията, хуморът, елементи на самопародиране, и накрая — най-главното — романът внася в тях проблемност, специфична смислова незавършеност и жив контакт с незавършената, развиваща се съвременност“ (с. 98). Така в динамизираните литературни жанрове се потвърждават принципите на развитие на Лихачов.

В XIX в. романът стана водещ жанр на критико-реалистическата литература, даже критическият реализъм се идентифицира с изкуството на романа.[1] Именно в XIX в. се извършиха онези истински брожения в литературните жанрове, които доведоха до коренни промени в почти всички жанрове.

В епохата на класицизма, както основателно пише Ю. Стенник, „жанровете като елементи на система се групират не по принадлежност към рода, а по степен на приближение към някаква идеална норма на прекрасното (...). Жанровете тогава се делят на „високи“, „средни“, „ниски“ (...). Доколкото чистотата на издържаност на жанровия канон, спазването на принципа на несмесване на жанровете се признава теоретически за основен показател на художествено съвършенство, дотолкова достигането на някаква идеална норма на тази чистота се осъзнава като своеобразна цел на поетическо творчество. Функцията на жанра се слива с функцията на изкуството. Това определя универсалността на категорията жанр в системата на художественото мислене на класицизма“ [24, 191 — разр. м.].

В епохата на класицизма жанрът е надличностно явление, той е въплъщение на идеалната норма на изкуството, средоточие на принципа на системност.

В романтизма жанрът загубва своята универсалност. Той не изчезва, но показателите на жанровата принадлежност вече не обхващат всички страни на

---

[1] Съветският литературовед В. Днепров дори предложи твърде рисковано романният жанр да се разглежда като литературен род: една концепция, която очевидно изхожда от спецификата на романа, но не държи докрай сметка за неговите функции. Подобна концепция би придала на романа самостоятелност и завършеност, би го отчуждила от останалите жанрове и от тяхната динамика — нещо, което е противопоказно на жанра.

художествената структура на произведението, по-точно чистотата на жанра не играе решаваща роля при оценката на творбата. В епохата на яркия субективен фактор елемент на вътрешна завършена система е вече не отвлеченият, идеално съществуващ жанров модел, а конкретното произведение на поета, разкриващо индивидуалността на твореца [24, 196].

В романтизма жанрът става личностно явление, той е въплъщение на индивидуалните качества на твореца.

Стара истина е, че класицизмът и романтизмът със своите противоположни системи на художественост се снемат синтезно, на нов етап в системата на реализма. Реализмът не е вече нито надличностно, нито личностно отражение. Реализмът е, така да се каже, равноценност на субекта и обекта. Романът като висш изразител на реалистическото изкуство сега се проявява с пълна сила. „Нерегламентираността на жанровата му структура е причина, която налага своя печат върху цялата система на реалистическите жанрове. Реализмът напълно снема проблема на всяка стилистическа или жанрова йерархия и с това открива възможности за невиждано по мащабите си кръстосване на всички известни по-рано традиционни жанрове и тяхната взаимна дифузия“ [24, 198].

Тази дифузия, това размиване на границите между жанровете, това деструктуриране под влияние на романа е същността на реалистическото словесно изкуство. В XIX и особено в XX в. се появяват многобройни по количество произведения, на които е трудно да се определи жанрът. В 1845 г. Белински прави анализ на една повест на Сологуб и заключава, че това произведение „не е роман, не е повест, не е очерк, не е трактат, не е изследване, то е и едното, и другото, и третото“ [6, т. 9, с. 78]. Много литературни произведения на XIX и XX в. не са отбелязани жанрово от своя автор.

От друга страна, романът още не е показал всичките си пластични възможности. В това отношение той крие неподозирани възможности в себе си. Втората половина на XX в. е силно потвърждение на тези думи на Бахтин, изказани още през тридесетте години, когато той пише цитираната студия. В наше време романът показва необичайни структурни признаци.[1] На тези признаци ние няма да се спираме, това не влиза в задачата ни. Като резултат на наблюденията ни дотук по-интересен е въпросът:

Случайно ли в наше време са изключително активни неканоничните жанрове? С оглед на казаното то е закономерност. Но с това ние не може да изчерпим проблема за модификацията на жанровете и набелязването на бъдещи модификации. Има и нещо друго, което според мене характеризира жанровете в тази преломна епоха от развитието на литературата. То е в промените на психологизма, на разкриването на дълбочините на човешката същност, което винаги е било цел на художествеността. Смятам, че тези промени са основен резултат от динамиката на жанровете под влияние на романа, а в цялост под влияние на общите процеси и взаимно напрегнати модели на художествено отражение в изкуството.

Психологизмът в литературата по същество идва с нарастването на индивидуалното начало, с ренесансовата епоха. Един от първите образци на психологическо отражение се счита „Фиамета“ на Бокачио, а преломен момент в развитието на психологизма или първи образец на психологически роман според Кожинов е „Принцеса Клевска“ на Мадам Лафайет. Психологизмът е едно от големите достижения на романа на XIX в., на реалистическото изкуство. Той разработи сложна система от сюжетни, композиционни, стилови форми за изразяване на най-тънки душевни състояния. Романът на XX в. естествено не може да повтаря една вече кулминирала литературна форма. Той търси нови струк-

---

[1] Вж. по този въпрос конкретните анализи в книгата на Д. Затонский „Изкуството на романа и двадесети век“ [Л 11].

турни средства за изразяване на човешките състояния в една обществена ситуация. Безкрайно сложен е въпросът, какви пътища избира той днес, как трансформира традиционните форми на повествование, още повече, че тези пътища са много противоречиви.

Според мен литературното развитие, видяно в огрубена схема, има три етапа: надличностно повествование без активна функция на повествователя, т. е. на субективното начало; личностно повествование с много активни функции на повествователя, динамично вплетени във функциите на фабулата (пространни субективни описания, обстоятелственост); синтезен етап — максимално сгъстяване на фабулата при отказ от пространната намеса на повествователя, което е определен резултат от хипотактизирането на повествувателното словесно изкуство. Тогава романът доказва и новите си пластични възможности, тогава бе възможна появата на теорията на Хемингуей за айсберга.

Романът не е стигнал онази степен на формализация и дехуманизация, която изживяват в наше време живописта и музиката. Елементи на формализация на жанра има и едва ли е нужно да споменаваме за тях, но все пак като младо изкуство романът още далеч не е изчерпал своя хипотактичен модел. Това се утвърждава и от новите психологически открития на жанра, и от подчертаната неканоничност на литературните жанрове днес. Става въпрос за голямата актуалност на документа, есето, очерка, свободния размисъл като форми на художествени търсения в повествувателното изкуство.

А литературният процес показва, че появата на неканонични жанрове с голяма актуалност е сигнал за предстоящи открития в психологическото отражение. Появата на психологически роман през XVII—XVIII в. се предшествува от активни функции на неканонични литературни форми — дневник, пътепис, преписка, събрание на афоризми, мемоар и т. н. Литературното развитие после мина през епистоларния роман на Ричардсон и Русо, през дневниковия роман на Гьоте, мемоарно-афористичния пародиен роман на Стърн и Мадам Лафайет. „Дейността на група писатели, твърди Кожинов, към която принадлежи и Ларошфуко (за него Толстой казва, че е направил дълбоки открития в психологизма — б. Е. М.), е била сякаш лаборатория на психологическия роман“ [12, 274].

Аналогична ситуация наблюдаваме и в нашия век. До такава степен неканоничният жанр е актуален в наше време, че се заговори масово и с прибързан рецензентски и дилетантски патос за отмиране на фикшъна, на романа в частност. Това са псевдопрогнози. Те не се съобразяват с функциите на романа като ново художествено построение и динамиката между литературата и останалите изкуства (киното и музиката например и средствата за масова комуникация) — един проблем, благодатен за изследване в специална студия.

След анализите дотук ние може да направим извода, че актуалността на неканоничните жанрове е показател на преломно време в литературното развитие и в частност — предшественик на нови пластични възможности на епичните форми и на психологическото отражение. То се съпровожда и от едно бурно преобразуване на лирическите и драматическите жанрове, за което тук само бе споменато. Всички тези брожения са вътрешно търсене на литературните жанрове, очертаване на нови „русла“ в развитието.

6

Да обобщим изводите на тази статия.

1. Основен принцип в развитието на изкуството и в частност на литературата е нарастването на индивидуалното начало и специфицирането на вътрешната организация.

2. В динамиката на художественото развитие в по-ново време два модела се намират в постоянно напрежение и борба помежду си — хипотактичен и паратактичен.

3. Срещата на нарасналото индивидуално начало с атектонизма и множественост на гледните точки е вид преломен момент в развитието на изкуството: той поражда хипотаксиса — обособяването на един властвуващ принцип в творбата, което после става определящ принцип на модерна и на неговите пъстри и шумни прояви.

4. Тази среща в литературата се осъществи чрез изкуството на новото време и на вечно изменящата се действителност — романа. По тази причина той застана в особено средищно положение между литературата и другите изкуства и с приоритетни функции спрямо останалите литературни жанрове.

5. Динамизацията на литературните жанрове преустрои цялата система на литературност. Неизчерпал далеч хипотактичните възможности на постройка, романът е в особено подвижно състояние. Резултираните от него неканонични жанрове и промени на останалите канонични жанрове свидетелстват прогнозистично за предстоящи пластични открития на неговия модел и за нова динамика на литературните жанрове.

ПОЛЗУВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. К. Маркс, Ф. Енгелс. Събрани съчинения. Т. I.
2. С. Аверинцев. Греческая литература и ближневосточная „словесность“ (противостояние и встреча двух творческих принципов). — В: Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971.
3. Д. Аврамов. Естетика на модерното изкуство. С., 1969.
4. М. Бахтин. Эпос и роман. — Вопросы литературы, бр. I, 1970.
5. М. Бахтин. Слово в романе. — Вопросы литературы, бр. 8, 1965.
6. В. Белинский. Полное собрание сочинений. М.—Л., 1955.
7. Борьба идей в эстетике. — В: Сборник статей. М., 1974.
8. Г. Фр. Гегель. Эстетика. Т. I—IV. М., 1973.
9. В. Днепров. Проблемы реализма. М., Советский писатель. 1971.
10. Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970.
11. Д. Затонский. Искусство романа и XX век. М., 1973.
12. В. Кожинов. Происхождение романа. М., 1963.
13. Д. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
14. Н. М. Конрад. О всемирной литературе в Средние века. — В: Запад и Восток.
15. Д. Лихачев. Будущее литературы как предмет изучения. — Новый мир, бр. 9, 1969.
16. Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
17. Ю. Лотман. О содержании и структуре понятия „художественная литература“. — В: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина. Саранск, 1973.
18. Ю. Лотман. О двух моделях коммуникации в системе культуры. Труды по знаковым системам. Тарту. Бр. 6, 1973.
19. Т. Манн. Собрание сочинений. Т. IX—X. М., 1961.
20. М. Матье. Искусство Древнего Египта. М., 1970.
21. А. Моль. Социодинамика культуры. Перевод с французского. М., 1973.
22. Б. В. Раушенбах. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1976.
23. Л. Немет. Изменение функций в искусстве. Л 6.
24. Ю. Стенник. Системы жанров в историко-литературном процессе. — В: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. М., 1974.
25. В. Успенский. К исследованию языка древней живописи. (Предговор към книгата на Л. Жегин.)
26. П. Флоренский. Обратная перспектива. Труды по знаковым системам. Тарту. Бр. 3, 1967.
27. Г. Фридлендер. Поэтика русского реализма. М., 1971.
28. Й. Фромантен. Старите майстори. Белгия—Холандия. Превод от френски. С., Български художник. 1973.
29. Фр. Шилер. О наивной и сентиментальной поэзии. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957.
30. Georges Charbonnier. Entretiens avec Levi-Strauss. Paris.
31. Vera Graaf. Homo futurus. Eine Analyse der modernen Science Fiction. Classen. 1971.

32. G. Lucasc. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920.
33. K. Popper. The Open Society and the Enemies. Vol. I. II. London. 1962.
34. Hans Sedlmayer. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhundert als Symptom der Zeit. 6 Aufl. Otto Müller Verlag. Salzburg, 1953.
35. Hans Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlt, 1955.
36. O. Spengler. Der Untergang der Abendlandes. Beck. München, 1924.
37. A. Toynbee. Der Gang der Weltgeschichte. Aufstieg und Verfall der Kulturen. IV erw. und verb. Auflage. Kohlhammer CMBH. Stuttgart, 1954.
38. A. Toynbee. Surviving the Future. London. Oxford University Press. New York — Toronto.
39. Jan Watt. The Rise of the Novel. Studies to Defoe, Richardson and Fielding. По: Narodzini powieści. PIW. Warszawa.
40. H. Wölflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst. 5 Aufl. Hugo Bruckmann. München, 1921.
41. N. Frey. The Forn Forms of Fiction. Hudson Rewiew II, 1950.
42. C. Levi-Strauss. Finale mitologica. По: „Delo", Beograd, 12/1973, 1442 str.
43. A. Hauser. Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. London, 1965.

ОСНОВНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ НАСОКИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ

Розалия Ликова

Годините непосредствено след Октомврийската революция означават бурен революционен подем. Събитията се втурнаха в сферите на литературния живот, придавайки политическа заостреност и горещина на литературните явления. През този период се слагат трайни основи в развитието на една нова литературна епоха, началото на процеси, които се развиваха и видоизменяха през няколко десетилетия по-късно.

Огромните промени, настъпили в нашия обществен живот след Октомврийската революция, узряването на голямата мечта за тържеството на народа, решителният устрем на народните маси — всичко това внесе нови духовни измерения, породи нова идея за прекрасното, създаде тласък за нови идеи, за нови художествени проблеми. Още на времето Г. Цанев в първите си статии като литературен критик видя големия процес на възвръщане на младата революционна поезия към реалността, възвръщане на земята. В статиите „Нашите млади поети“ (1923) и „Възторжен певец на народните маси“ (1924) той свързва особеностите на тая поезия с революционните борби след войната, с революционния дух на събитията, с характера на епохата, когато „световният пролетариат навлизаше в своята героична епоха и смело, дръзко посягаше да обсеби света“[1]. Още в тези първи смели обобщения на настъпилите художествени процеси младата пролетарска критика отбеляза историческата необходимост и историческа закономерност в появата на новото пролетарско изкуство, връзката му с най-важните събития, с обществените тенденции на епохата. И още нещо — видя, че тая нова поезия се явява като отрицание на традицията на символизма, че по дух и идеи, по чувства и образи тя се противопоставя на символизма и представлява едно връщане към земята.

Младата критика видя и друго — че в тая заредена с фермента на неспокойствието, на революцията действителност се раждаше в новото революционно поколение писатели нов поглед за живота, ново отношение към света, или, както Г. Цанев се изразява в „Проблеми на днешната българска литература“, „ново чувство за света изобщо“. Има нещо много важно, когато се говори за оформянето на нов естетически идеал, за нови естетически позиции — въпросът за оформянето на ново художествено съзнание, на променено виждане на света. Както Г. Бакалов, така и Г. Цанев видяха новата душевност, новото художествено виждане на пролетарския писател, видяха смяната на едно художествено виждане с друго, забелязаха, че се менят не само идеите, че във войната индивидуалистичното съзнание отстъпи пред гласа на действителността, но и че се мени

---

[1] Георги Цанев. Възторжен певец на борческите маси, 1924.

ъгълът на виждане, мени се художественият поглед, скъсява се разстоянието между поет и читател — мени се адресатът на поезията и съзнанието на поета се слива със съзнанието на масите. „Новите поети, които дойдоха след символистите — пише Г. Цанев, — не приличаха на тях. Те идеха с друг ъгъл на гледане, с друго самочувство. Те носеха психологията на следвоенния човек, който, по обратен път, бе научил нещо ново, здраво от войната. Стихията на масовата смърт в толкова годишни сражения пробуди жизнения инстинкт у хората. Унизителното обезценяване на техния живот на бойното поле роди съзнанието за ценността на човека. . .“

При тоя нов ъгъл на виждане се изменят съотношенията на поет и действителност, поет и народ. Представата за естетичното се разширява, за да включи освен всичко човешко, освен психологическите завоевания на символизма богатата емоционална тоналност и ритъма на човешките изживявания, постигнати от нашите поети-символисти, и всичко ново, което по думите на Бакалов поднася новата революционна действителност. Новото разпъва естетическата атмосфера на времето и пролетарската критика отбелязва: нова поетическа личност, нови образи и нова идейност. И в основата на всичко това — „връщане“ към живота, към земята, към човека, към народа.

При тоя бурен революционен фермент, при тези дълбоки преобразования в областта на естетичното, когато се образуваше новото естетическо съзнание на епохата в борба и отрицание с всичко старо — в живота и изкуството, — ферментът на новото по особен начин се просмукваше в изкуството на символизма, като един двоен процес — на засилващо се противоречие между закъснелите догми на символизма и действителността, като снижение на художествените и естетически мащаби на защитниците на едно исторически отмиращо изкуство и като процес — сложен, разнообразен по форма, на отказване от собствените позиции на символизма и индивидуализма под прякото въздействие на повелите на обществената действителност.

Въпросът за борбата срещу символизма, насочена предимно срещу неговата естетика, срещу трайни индивидуалистични моменти и срещу характера на неговата емоционалност, засягаше в същност основния проблем за художественото отношение към действителността. Както в европейската литература, където тоя антисимволистичен процес започна още в началото на века, и особено в руската поезия, където умората от символизма, отрицанието на естетиката и поетиката на символизма прие многобройни форми, сложи началото на различни течения, отрицанието на символизма се свърза с процеса на възвръщането към действителността. Промени се „ъгълът на виждането“, действителността престана да бъде завеса, зад която се крие друга, трансцендентна действителност, символите престанаха да изразяват превеса на духовното над материалното, на „аза“ над реалността и материалната действителност. В поезията на Смирненски и Фурнаджиев, в „Септември“ на Гео Милев символът промени своята естетическа функция, своята художествена плът и своето съдържание, стана звено, което свързваше поета с дъха на реалния, предметен свят, с гъстотата на обществената проблематика.

Но при тая функционална промяна на символа, превърнал се в част от нова художествена структура, елементът на онаследяване на традицията съществуваше наред с нейното отрицане и преодоляване. Не само затова, защото Гео Милев тръгна от символизма и експресионизма, за да ги преодолее, като използува най-хубавите страни на левия, революционен експресионизъм, като оплоди своето творчество и своята теория със съзнанието за една нова поетика, в която съвременната асоциативност, ролята на фрагмента играят значителна роля, отричайки статичността и описателността като художествена позиция. Но и защото най-високият връх в революционната поезия на 20-те години — поезията

на Хр. Смирненски, разкрива както преодоляването на художествената система на символизма, така и дълбоката връзка с поетическата традиция, включваща и най-добрите достижения на символизма.

1. ПОЯВАТА НА НОВ ЛИРИЧЕСКИ ГЕРОЙ И НОВА ПОЕТИЧНА СТРУКТУРА

В годините след войната излязоха редица забележителни книги на поети-символисти.

Въпреки това изобилие от стихосбирки символизмът бе осъден дори в творчеството на най-последователните защитници и поддръжници в нашата литература. В „Пантеон“ на Т. Траянов срещу индивидуалистичните догми на символизма се обявиха завоеванията на човешката култура, имената на поети като Ботев, Некрасов и Пушкин, за които Траянов написа възторжени песни; а сборниците разкази на Н. Райнов — „Сиромах Лазар“ (1922) и много по-късно „Счупени стъкла“ (1939), разкриват една нова за писателя тематика, която се обръща към социално онеправданите и към социалната трагика на големия град.

Символизмът в нашата литература носеше своите национални особености още в периода на своя разцвет, през първото десетилетие на века, когато в ускорени форми изживяваше и своя подем, и своето вътрешно разколебаване под въздействието на нашата действителност и литературна традиция. Поетите-символисти избягаха от прякото изображение на действителността, когато тя им предлагаше гнета и духовната изостаналост на капитализма, и се върнаха при тая действителност, измъчени от своите противоречия, когато в живота назряха революционните сили на борбата и народът се устреми към бъдещето, когато идеалът слезе от своята метафизична отдалеченост и мъглявина и придоби плът в бурното движение на народните маси, устремени към ясно и конкретно бъдеще. Октомврийската революция поздравиха Хр. Ясенов и Ем. Попдимитров, а в поезията на Н. Хрелков наред със символичните настроения навлезе тревогата на тези години и тя се обърна с лице към приближаващите се революционни събития. Още през 1919 г. Л. Стоянов написа редица антивоенни разкази, а в стихосбирките „Святая святих“ (1922) и „Прамайка“ (1925) нахлуха нови настроения, нови мотиви и елементите на нова образност, макар че цялостният идеен и естетически прелом настъпи у него по-късно, към края на двадесетте години. Вътрешната драма на повечето от писателите-символисти приключи. Хр. Ясенов изгори рицарския замък на своята поезия, а Л. Стоянов още в разказите си осъди безплодното скиталчество на своя дух, своята надзвездна романтика.

Творчеството на писателите, скъсали със символизма след Октомврийската революция, има своя специфика. То е идеен и естетически завършек на една лична и обществена драма, то свидетелствува за измененията в идейния и духовен свят на поколението. Действителността в творчеството на тези писатели се пречупи през особения психически строй на тяхното съзнание, като отговор на наболели, назрели въпроси за личността и обществото, за мястото на поета в живота. Така се родиха онези творби, в които отрицанието, преоценката на ценности от миналото вървеше наред с въпросите за мястото на поета в живота; творби, които по косвен път отговаряха на категоричните изисквания на епохата, на проблемите за личността и колектива и на мястото на самотната индивидуалистична личност издигаха нравствените императиви на времето.

По-друго е положението на писателите-критически реалисти в годините непосредствено след войната. Писателите от по-старото поколение дойдоха със свой изграден метод, със светоусещане, оформено при друга обществена действителност. Вазов вече е в края на творческия си път, след крушението, което

зживя от нещастния край на войните, макар и със запазена вяра в силите на народа и в неговия труд, макар и с неизпети още тихи песни за детството и светлата любов. А. Страшимиров още не е изживял разтърсването, което му донесе по-късно Септемврийското въстание, и макар и да написа своя реалистичен, изпълнен с хуманност дневник от войната („Вихър“, 1922), все още се намираше в плен на индивидуалистическите търсения и противоречия. През същата 1922 г. Елин Пелин издаде повестта „Земя“, в която оживява образът на алчния собственик на земя, с онези основни черти, които по-късно социалистическата литература подхвана и разви, като очисти образа от всички елементи, които замъгляваха неговата социална същност, и го подчини на друга идейна проблематика. През първата годишнина на „Развигор“ се отпечатват и светлите, жизнерадостни, изпълнени с хумор, жизнеутвърждаващи разкази на Елин Пелин, излезли по-късно в сборника „Под манастирската лоза“, които наново ни връщат към онова широко разбиране, широко художествено третиране на човека, характерно за Елин Пелин; които тълкуват философската основа на едно творчество, изпълнено с толкова живот, с толкова любуване на живота; в които животът изпъква в светлини и сенки, в единство на комичното и трагичното, на низкото и възвишеното.

В периода след войните продължава да твори друг крупен писател-критически реалист — Стаматов, който сгъсти краските на своята сатира, разбули лицемерния фалш на обществото на „Нарзанови“ и в трагичната съдба на Митя Абаров („Малкият Содом“) вложи своята страстна ненавист към буржоазното общество, своята собствена болка и самотност.

Безспорно е обаче, че новите обществени условия, сблъсъкът на две епохи роди нови художествено-естетически търсения и в областта на белетристиката. В разказите на Йовков и Георги Райчев, колкото и полюсно противоположни да бяха те в своята идейно-психологическа проблематика, в контрастните си концепции за човека, има нещо общо. Това е косвеното, усложнено отражение на действителността, променената естетическа позиция в трактовката на човека, пречупването на социалното през цялостния душевен свят на литературния субект, превръщането на човека от функция на социалния живот в художествен микросвят. Центърът на повествованието вече се измества към съзнанието на героя. Тревожната атмосфера на съвременния град в разказите на Райчев се отразява косвено в едно също така тревожно, разкъсано от противоречия съзнание. Един друг, изменен художествен поглед премества гледната точка върху това неспокойно и трагично съзнание, еднакво угнетено от атмосферата на средата, голо и беззащитно пред суровите и жестоки биологични закони на своето собствено същество.

По друг път се срещат човекът и светът в разказите на Йовков. Човекът, център и мерило на красотата, е в ново художествено отношение със света; той не е вече функция на социалното, а свят самостоятелен, със свои духовни измерения. Светът на Йовков е много близо до реалния, всекидневен живот и много различен от него. Това е свят на човешки страсти, които издигат човека, на романтични поклонници на любовта и женската красота, на влюбените в езика на цветята чудаци, които сред пошлостта на всекидневието или ужаса на войната, ограбени от сивото всекидневие или недоумяващи пред безсмислените сурови закони на това, което става около тях, пренасят чист и неопетнен, ненакърнен своя огромен вътрешен свят, изпълнен с красота и хармония, който ги поставя на границата на безумието („Последна радост“, „Мечтател“). Човекът на Йовков е в пряк, непосредствен контакт с обективния свят, но той се движи сред тоя свят с една своя вътрешна магия и омагьосва всичко, до което се докосне, както омагьосва дрипите и превръща в чудо обикновената нощ в „Среднощен гост“. Човекът на Йовков се скрива зад вещите, зад предметите, жестовете, пестеливите

разговори, както се скрива и сам разказвачът Йовков. Но той докосва тоя материален предметен свят, изпълва, без особени случки и произшествия, това равно протичане на дните, превръща го в част от една безкрайна хармония, където природа, бит и човек сътворяват един нов свят, една нова действителност — реална и романтична, позната и непозната, наситена с човешки преживявания и безкрайно хармонична.

Разказвачът Йовков доведе до съвършенство както реалистичното, пластично, сензуално начало на образа, така и претворяващото действителността начало, без елементите на външна деформация, без деструкция на действителността.

Духовно присъствие без сложна психологична структура, непобедимост на човешката красота, излъчваща се от тихото присъствие на човека, възвръщане към предметното, към сензуалното усвояване на света, неразривно вътрешно единство между духовното и материалното, между реалното и чудесното — с всичко това Йовков дълбоко се свързва с естетическите тежнения на своята епоха, създаде нови традиции в нашата белетристика. Сюжетът при Йовков решително отстъпи на вътрешната духовна кулминация, разпростираща се върху всяка точка от разказа;[1] докосването между света и човека се превърна в незабележими детайли, естетическото разшири своя обем, като погълна в себе си, „сне“ в себе си социалното, увеличи естетическата натовареност на бита, на природата, на предметния свят и средата, обедини света, духовното и материалното, човека и всяка жива материя в едно художествено цяло, в едно вътрешно, духовно равновесие. По тоя начин, без да използува фрагмента така, както го използува Г. Райчев, без вътрешния монолог или напрегнат диалог на героите на Райчев, той премести центъра върху духовното присъствие на човека, увеличи периметъра на духовното.

Наред с темата за войната (в разказите на Йовков, в повестта „Другият“ (1920) на Добри Немиров, в „Брегалница“ на Михаил Кремен) белетристиката през първите години на десетилетието търси път към нова, модерна проза, към нови насоки на изображението, експериментира, но за съжаление безуспешно в сборника „Смърт“ (1922) на Вл. Полянов, където се чувствува неасимилирано влиянието на диаболизма и с двете книги на Чавдар Мутафов: „Марионетки“ (1920) — импресии с формалистични ефекти, и „Дилетант. Декоративен роман“ (1926), където се съчетават увлеченията по конструктивизма, по ефектите на динамиката, за да се предаде атмосферата на града и индивидуалистични идеи и настроения.

По-нататъшното развитие на тези автори и на целия наш литературен живот показва, че подобни търсения, породени от стремеж към нов стил и форми, не дадоха резултати, че истинското новаторство се изграждаше по други пътища — в съчетанието на традицията с разширяване на аспектите на духовното; на социалното — с трайното и вечното в човешката психика; на материалната тежест на веществения мир — със скрития и първичен свят на предметите, със скритата в тях неуловима духовност; на всекидневното и прозаичното — с тържеството на човешката красота и романтика, които разгръщаше творчеството на Йовков. Новото вече идваше със своите смели съчетания между реалност и фантастика в разказите на Св. Минков, с преодоляването на традиционната сюжетност и елементарна причинност, с първите белези на гротеската, на неочакваността и пародията, за да достигне много скоро до един нов тип композиция в разказите на Каралийчев, до нови смели скокове на повествованието и нови съчетания на романтика и реализъм, на съвременност и фантастика.

---

[1] Вж. Искра Панова. Вазов, Елин Пелин] Йовков — майстори на разказа, С., 1975.

Явление, което даде облик на епохата, което превърна времето след Октомврийската революция в нов етап от развитието на нашата пролетарска литература, е появата на Смирненски и творчеството на тези, които творяха заедно с него — Кр. Кюлявков, Д. Полянов, сътрудниците на „Червен смях“, „Ново време“ и „Работнически вестник“ — А. Каралийчев, Разцветников, Хр. Ясенов и др. В творчеството на Смирненски новият метод придоби небивал разцвет, своето бързо утвърждение както поради характера на обществените събития на революционната епоха, така и поради срещата на епохата с огромния талант на поета, който изведе писателя от сферите на абстрактната идейност в сферата на живото човешко, поетическо чувствуване, който превърна дискурсивната мисъл в поетично обобщение на съдбата на поколението, на неговата психика и улови оня остър прелом, който се извършваше в душите на хората на ръба между два свята, на две епохи.

Преди да говорим обаче за особеностите на новата поетическа структура, която се раждаше през тези бурни революционни години, трябва да отбележим раждането на един нов лирически герой, плод на тая контаминация между поетическото съзнание и наситената с нов революционен патос и революционни факти действителност. Наблюдавайки съветската поезия след Октомврийската революция, Е. В. Ермилова отбелязва основни явления: Октомврийската революция формира нов тип „лирическо аз“, с пряк социален адресант, с аудитория — революционните маси. Тоя нов адресант безспорно влияе обратно върху характера на лирическото „аз“, което разширява своите рамки, включвайки в себе си голям социален контекст, позволяващ оценка не само от свое име, но и от името на определена социална среда.[1] Спирайки се върху примера на различни поети като Маяковски, а след това Багрицки, Тихонов и др., Ермилова говори за това „общо“, което изпълва личността, безкрайно разширява нейните рамки, като я изравнява със света. Поради тези особености на лирическото „аз“ то много често и много лесно преминава в „ние“.

Тези основни черти на лирическото „аз“, породени в младата съветска поезия под въздействието на революцията, много ясно се долавят и в нашата пролетарска поезия след войната, особено в поезията на Смирненски. Лирическото „аз“ у Смирненски, също както в поезията на Маяковски, както в младата съветска поезия, има една определена, ясно изразена тенденция на сливане с „ние“. В някои стихотворения поетът говори направо от името на хилядите, безбройни „ний“ — безименните души, децата на майката земя, с различните идейно-емоционални превъплъщения на тълпите, на безименния безброй, с целия широк социален и исторически смисъл на тези превъплъщения. Дори при стихотворения с пряк лиричен „аз“ - изказ, като „Пролетно писмо“, „Юноша“ и „През бурята“, лиричното „аз“ преминава в „ние“; едно разширено „аз“, което се издига до образа на съвременника, естествено преминава в „ние“.

И тогава, когато акцентът пада върху „аза“, както е в „През бурята“, това „аз“ излиза от своите тесни граници; то обхваща поета и неговия размисъл, превръща се в едно надлично, философско „аз“, което поради духовната си структура вече носи своето вътрешно, художествено обобщение, насочено към проблеми от по-общ характер — за мястото на човека в борбата, за саможертвата и утрешната революция. В „Юноша“ отново се налага прекият „аз“ - изказ, но говори не авторът, а трето лице — юношата, човекът-съвременник, върху когото поетът пренася изцяло своето авторско „аз“. Един нов герой — съвремен-

---

[1] Е. В. Ермилова. Лирическое „я“ и поэт. — В: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971.

никът, обективизира авторския поглед върху света, говори от свое име, разкрива своя път, прави своята генерална жизнена равносметка на фона на цялата епоха. Един герой, който обогатява авторското „аз“, като го превъплъщава и умножава със себе си, като го слива със себе си.

По същия начин авторското „аз“ се обективизира, изчезва в образа на пролетария, в едно ново, обективно „аз“ в „Пролетарий“, където един широк романтичен образ носи стихията на авторското присъствие и същевременно действува и се изявява самостоятелно, освободен от прякото авторско „аз“. В отделни стихотворения, каквото е „Червените ескадрони“, лирическото „аз“ се проявява в своята двойнствена същност — като пряк лиричен изблик, като една особена художествена конкретизация в мисъл, чувство и обобщение, и като едно обективизирано „аз“, потънало в образния свят на летящата конница.

Пренасянето на гледната точка върху обекта, който поради това се активизира и става самостоятелен изявител на движението, на промяната, независимо от формата на авторски лирически монолог, е обикната форма у Смирненски (касае се до характерни стихотворения като „Улицата“, „Това е улицата“, „Бунтът на Везувий“ и др.). Дори и когато не се обективизира в отделен самостоятелен образ, лирическият монолог е пределно насочен към определен обект, определя се от обекта, зависи от него, изпълва се целият от него, както е в стихотворения като „Москва“.

Всичко това говори, че използувайки най-различни форми на лирически израз, Смирненски създава един нов тип поетичен образ, органическа сплав от прякото лирично внушение на автора и от една относителна независимост на образа, тръгнал по пътя на драматизацията, на относително освобождаване от опеката на лирическото „аз“ и съответно — един нов лирически герой, много по-зависим от художествения обект, който влиза в различни форми на контаминация с обекта, вследствие на което разширява своите граници до границите на света, който го заобикаля, до границите на бъдещето, което се заражда и предчувствува, до границите на вселената, с която духовно се сродява, на класата, на масовото „ний“, до образа на съвременния човек — пролетарий, и на цялото човечество.

Характерът на това ново лирическо „аз“ безспорно лежи в основата на художествената структура на поезията на Смирненски. Още първите критици на Смирненски — Бакалов, Г. Цанев и Мешеков — забелязаха, че това е поезия нова по съдържание и форма, с нова образност и нова емоционалност. Наистина новаторството на Смирненски е дълбоко свързано, съдържа в себе си традицията. Смирненски е близо до Вазов и „Епопея на забравените“ с основния дух на революционна романтика, с активното, динамично световъзприемане, с редица елементи на композицията и строфичния строеж, с подвижната структура на творбата, където конкретното преминава непрекъснато в общото, с подвижността на художествения ракурс и пр. Той е най-близо до Ботев по художествената мащабност, с която се отразиха епохата и нейните герои, близък по вътрешна конструкция на образи и лирически герой, по оная драматична сплав на трагика и героика, която пронизва цялото развитие на нашата революционна поезия; близък по душевна структура и възприемане на живота като широко единство от живот и смърт, като живо чувство за настоящето, в чиято жива материя се е вплела представата за утрешния ден, за бъдещето.

И същевременно всяка континуация е едновременно наследство и отричане. Това особено личи в отношението на Смирненски към символистичното наследство. Възприемайки много елементи от поетиката на символизма (музика на стиха, асоциативност, изобилие на символна образност и широка многозначност на образи и слово и пр.), обогатявайки тоналността на своята поезия и емоционално пластичния финес на образите, Смирненски превърна всички тези елементи

в компонент от нов художествен метод и нова художествена структура. Най-важното при художествената структура на Смирненски не е толкова въпросът за напрежението между елементите на символизъм, романтизъм и реализъм (каквото напрежение безспорно съществува като творящ, а не разрушителен момент), а качествено новият характер на тая поетична структура, която за пръв път се утвърждава в нашата литература.

Колкото и много образни елементи (на места език и стих) у Смирненски да напомнят за нашите поети-символисти, поетиката на символизма е подчинена на други естетически закони. Тоя въпрос е конкретно засегнат от М. Гловински в книгата му за полския поет Тувим.[1] Гловински правилно е забелязал, че при символичното изкуство сферата на образите подлежи на декомпозиция, тъй като характерното при нея е, че тя е погълната от лиричния изказ. Образът е „монтиран" в самата лирична декларация, не съществува вън от нея, тъй като не съществува нищо вън от лиричния субект. При една структура, където действителността е напълно субективизирана и зависима от лиричния субект, доминанта стават не образите от обективната действителност, а пряката лирична изява. Загива ситуацията, изпълняваща ролята на мотивация; поетът се стреми към пълно изразяване на себе си, към автономност на собствения си вътрешен свят. Лиричен субект е абстрактният „емоционален човек", независимо от среда, от поетична ситуация. Превръщайки се в непосредствена емоционална изява на субекта, стихът се превръща в негова интимна изповед. При това положение елементите, влизащи в състава на стиха, се отнасят изключително само към субекта, в редица отношения психологически еквивалент на авторската личност. В тоя смисъл художествените, образни превъплъщения на авторската личност са значително ограничени. Основната причина за това е, че поетът и неговият лирически герой е човек, който се намира в известен смисъл над света, с предварително създадено емоционално отношение към света, с готови истини и представи за света и вън от него. При такова отношение на поета към действителността „всичко, което съществува вън от лирическия герой, съществува за него". Защото целта на субекта е непосредственото емоционално очертаване на всичко. В поетиката на символизма според Гловински господствува конвенцията на точното емоционално описание. Точка на съотносимост, мярка за нещата е не самата вещ или явление, а намиращият се зад тях лирически субект.

Съвсем други са съизмеримостите в поетиката на Смирненски. Основното при него е, че лирическият субект динамично оформя (както при големите романтици, за които говори Гловински) както лиричната декларация (изказ), така и елементите от сферата на образите. Още първите наши критици на Смирненски подчертаха като основен структурен момент на неговото творчество движението, динамичния поглед върху света, отрицанието на неподвижността, на статиката, на покоя; подчертаха развитието и промяната като основни двигатели на неговата поезия.

Лиричното „аз" на романтиците, твърди Гловински — това е индивидуалност, оформяща се в тока на преживяванията. Това е образ, противоположен на човека от Просвещението, който е някакси отведнъж „готов", неподлежащ на промяна по пътя на сблъскване със света, както и на символистическата поезия, където е оформен от чувства, също така неподлежащи на промяна.

Всичко това е резултат на отношението към света, разбиран като цялост, заедно с динамичната консеквенция на човека, който копнее да познае света като цялост.

Ако вземем едно от най-ярките стихотворения на Смирненски, където най-пълно се разкрива лирическият герой — „Юноша", тоя момент на устремяване

---

[1] Michał Głowinski. Poetyka Tuwima a polska tradicja literacka, Warszawa, 1962.

на съзнанието към света като цялост, това динамично отношение между света и лирическия субект е пределно ясно. Съзнанието на човека от „Юноша“ се променя в диалектическото взаимодействие, в живото отношение между човек и действителност. То се променя в процеса на диалектическото отношение: теза, антитеза и синтеза; то се развива конфликтно от една първоначална позиция, която се отрича в тока на лиричния монолог, към друга, по-висока идейна плоскост, към друга идейно-емоционална и философска метаморфоза на „аза“. Едно развиващо се, конфликтно, динамично променящо се съзнание задава въпрос към света, към живота и към самото себе си, търси и определя своето място в света, своето отношение към него, трансформира се в процеса на търсенето, на живата болка и движение. В поезията на Смирненски всичко е в движение — светът, човешкото съзнание, разположени върху плоскостта на една взривена от революционната атмосфера ситуация, върху подвижната плоскост на времето и в срещата между неговите различни пластове — в настоящето, заредено с минало и с бъдеще.

Поетът в стиховете на Смирненски не е човек „над“ света, а човек „сред“ света. Това определя характера на лиричния изказ, където елементите на тоя изказ се определят по линията „аз“ — светът, намиращ се вън от субекта. Поетът „сред света“ не е личност, господстваща над условията, независима от тях. Описаният свят ѝ влияе, тя реагира под формата на лирична дистанция (отдаленост от изобразявания свят), която позволяваше да се проявят напълно емоционалните права на субекта. Лирическият субект влиза вече в стиховете като че ли е в реална връзка със събитията, за които говори; той участвува в тези събития, намира се в повече или по-малко определена ситуация, поради което в значителна степен се обективизира.

Откритието на улицата, на тълпата и вливането им като конкретни образи в поезията — това е откриване на път към реалността, към всекидневието. У Смирненски тълпата и улицата не са само част от революционната ситуация, а нещо повече — одухотворени обекти, които в някои моменти от развитието на творбата изместват прякото присъствие на авторското „аз“, превръщат се в самостоятелни субекти.

Процесът на реабилитация на действителността, който характеризираше значителна част от поезията на века, в нашата следвоенна поезия започва от Смирненски с едно ярко изменяне на авторската позиция, на художественото отношение към света. Преживяванията на лирическия субект стават общовалидна ценност, и както още Г. Бакалов и Г. Цанев отбелязаха, сливат се с преживяванията на масата в момент, когато тая маса се е упътила към революцията, когато е поела своя път към обсебване на света. Независимо от по-конкретната или по-обща ситуация, в която се намира лирическият герой на Смирненски, той е герой в революционна ситуация и в своята най-дълбока, най-съкровена изповед неговият поглед е насочен навътре и навън, към себе си и към света. Като цяло неговият поглед е една апробация на живота, едно приемане на света, при което поетът отрича конкретните му исторически форми.

Контактът на лирическия субект с масата, с улицата и със самата революция („Бунтът на Везувий“, „Йохан“, „Червените ескадрони“ и др.) е структурен елемент на стиха. Той определя интонацията на стиха, динамиката на поетичните компоненти, мащабността на образите, основния патос на творбата; а революционната ситуация, която се съдържа в тоя контакт, поражда своеобразно напрежение между субекта и света вън от него.

Контактът на лиричния герой с адресата — с масата, с образа на революционера или с жертвите на капиталистическия град, с улицата и с обобщения метафоричен образ на революцията — всичко това преобразява елементите на поетичния изказ, премахва елементите на описателност и осведомителност, преобразява формата на монологичната реч и поражда диалога като компонент

на монологичната форма, законспириран в нея, но определящ нейната насоченост към определен събеседник. В „Йохан“, „През бурята“, „Червените ескадрони“ най-високите драматични точки на творбата, своеобразните кулминации са тези, при които монологичната реч се превръща в диалогична, когато прякото обръщение избликне под напора на набиращата се лирична енергия на стиховете, резултат от вътрешното развитие на образа. В стиховете на Смирненски вече се слага началото на тоя диалог със земята, с живота, с бъдещето, който ще намери върхната си точка при Вапцаров. При Смирненски той е по-обобщен — без да е по-малко категоричен, — както е по-обобщена самата ситуация, в която се намира героят — ситуация с широки романтични контури, — ситуация на духовното напрежение, на пределно устремяване пред прага на революцията.

В динамиката на художествената структура лежат дълбоко залегнали тенденциите на десетилетието. Движение и динамика характеризират не само стиховете на Смирненски, но и поезията на Септемврийското въстание. Динамиката лежи в езика, в ритъма, в сцеплението на стиховете, в характера на лирическия герой и изобразяваната действителност. Позицията на субект, който е част от масата и от революционната ситуация, който не е наблюдател, а емоционално участвува в действието, който в някои стихотворения („Юноша“, „Пролетно писмо“, „Йохан“) е едновременно тоя, който се изявява, и художествен образ, субект и обект едновременно (както е в „Тълпата“, „Улицата“, „Бунтът на Везувий“, „Червените ескадрони“ и др.) — тоя субект е вече сам по себе си носител на динамика, на активно действие, на движение. Самото одухотворяване на предмети, на природни явления и обобщени понятия вече говори за това променено художествено виждане, за промяната на художествения образ, едновременно обективизиран и субективизиран.

Движението като нов, основен момент в революционната поезия след войната е белег както на новата поетика, която се създава през тези години, така и основа на цялостното художествено-естетическо отношение на поета към действителността. Динамиката в септемврийската поезия, динамиката в поезията на Смирненски не дойде отвън, не беше резултат на влияния от различни школи въпреки близостта на Г. Милев с ритъма на експресионистичната поезия. Тя беше плод преди всичко на ритъма на епохата, на обществените събития, на революционния устрем на масите, на драматичното сблъскване на епохите, на основните промени в съзнанието на съвременния човек, на тоя нов лиричен герой, слял се с устрема на тълпите и с жаждата по слънце и висини. Движението в поезията на Смирненски бе преди всичко позиция, а оттук и основен елемент на неговата поетика, което породи и дълбокото, органично единство на неговата поезия.

2. ОСОБЕНОСТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА СТРУКТУРА

Характерно за революционната поезия след Смирненски е, че масата, народът заживя като пряк или косвен герой, превърна се в основен лирически герой на септемврийската поезия, а писателят престана да разграничава своя лиричен, поетичен глас от гласа и изживяванията на своите герои. Процесът на сливане на лиричното „аз“ с народа, намерил върховен израз в поезията на Смирненски, продължава да дава тон и на септемврийската поезия.

Плод на конкретна обществена ситуация, естетическите позиции на септемврийската литература изразяваха и общата за европейската поезия от началото на века антисимволистична и антитрадиционна насоченост. Заедно с болката от поражението като някаква дълбоко жизнена реакция, като резултат от психическа и естетическа съпротива спрямо миналото се роди едно ново поети-

ческо светоусещане, нова естетическа насоченост, която връщаше писателя на земята не само в идеен, но и в духовно-естетически смисъл.

Тоя процес на естетическа и художествена реабилитация на действителността, започнал у нас с огромен замах при Смирненски, а в европейската поезия още в началото на века, характерен за Аполинер и Пол Елюар, за Незвал и Ана Ахматова, увлякъл целия предметен свят в поезията на Маяковски, бе отбелязан още на времето от критиката като процес на „възвръщане“ към живота, към материалния свят, като реабилитация на сетивата и художествено преоткриване на реалността.

Повратът към сетивната, чувствено възприемана действителност, към жизнения опит и доверяването на сетивата внасят в тая литература аромата на място и време. Септемврийското въстание скъси разстоянието между света и човека, приближи до неговия видоизменен художествен поглед вещното, конкретно съществуване на света. И същевременно освободената от всякакви канони естетика рушеше както поетиката на символизма, така и на традиционното поетично виждане, поетиката на натуралистичното копиране и механична зависимост от буквалната достоверност на нещата.

Въстанието внесе основни промени в съзнанието на съвременника, освободи полета на фантазията, крилете на въображението. Динамиката и драматизмът на септемврийските събития създадоха нов поетически хоризонт, при който ни поглъща променливият образ на света и непрекъснатото движение. Писателят е включен в орбитата на тоя пламенен, шеметен и кървав ритъм на битието, в който пространство и време загубват своите реални измерения, в чиято пределна интензивност се сливат противоположните крайности на чувствата.

Светът в движение — това означава нова динамика, скокове на паметта, сблъскване на спомени и настояще, разкриване на широките хоризонти на света и техния допир с малкото и конкретното, заличаване на границите между духовния и материалния свят, неочаквани скокове от реалното към приказното и фантастичното, смели асоциации, преодоляване на строго логичното, дискурсивно мислене.

Септемврийската литература установи нови връзки между неща и явления. В тая езически-сетивна поезия няма граници между земя и небе, мъртва и жива природа, смърт и живот. Едно всеобхватно чувство за живот приближава контрастите, смело съчетава психическото с физическото, руши външната, елементарна достоверност на нещата, за да изгради един свят от абсурдни на пръв поглед асоциации, пределно обективизиран и пределно субективен.

*

В една своя статия Б. Ничев говори за вътрешните разслоения, които Септемврийското въстание внася в миналото и в бита на народа, разбивайки една патриархална или полупатриархална идилия. Това разколебаване на хармонията в отношението човек—бит, а оттук и на хармонията в съзнанието на човека, за което говори критикът, има и своите художествено-естетически аспекти.

В един свят с разрушени традиционни понятия и с бит, разкъсан от острата класова борба, от погрома на едно въстание, въпросът за хармонията между света и човека се поставя по друг, много по-усложнен начин. На мястото на цялостния бит идва фрагментът от една разрушена, разпокъсана цялостност, на мястото на хармонията бит—човек идва гневното заклеймяване на палачите и острата конфронтация между елементи от патриархално съзнание, от недоумение пред ужаса (героите на Каралийчев) и сблъскването им с жестоката действителност; идва отричането на патриархалната вяра и търпение у героите на Фурнаджиев. И най-важното — идва усложненото, драматично съзнание и въз-

приемане на действителността, при което отрицанието и естетическото, пронизано от витална жизненост утвърждение на живота се срещат в една неразривна, диалектична, художествена цялост. Хармонията и красотата в тая поезия се превръщат в многоплоскостни, многостранни понятия, в едно многопластово отношение към света, постигнати чрез живата сплав на емоционалните крайности и противоположности, чрез естетическо възприемане на болката, на ужаса, на абсурда и гротеската, чрез разтърсването на непознати по сила пластове на човешката душа и извеждането им на една нова художествена и философска степен, където светът се приема като едно противоречиво, драматично, отворено към бъдещето развитие.

В тоя смисъл за едно описателно отношение към един закостенял, неподвижен бит в периода след Септемврийското въстание не може да се говори. В диалогичното отношение човек — действителност битът влиза не като обект на описание, не като тема и самостоятелен проблем, а като част от сложното отношение: подвижен, вътрешно усложнен човек в една подвижна, разкъсана от противоречия действителност. Използуването на бита в септемврийската поезия е твърде условно, като елемент от една не толкова битово-правдоподобна, колкото символна образност. В творбата със заглавие „Сватба“, асоцииращa битово определено, елементите от бита служат за изразяване на представи, които отразяват пълното разрушаване на бита, на неговата цялостност и неподвижност и отвеждат към битово неопределена образност, към друга, по-обща хармония между човек и космос, човек и първичните корени на неговото битие в миналото и в природата, между човек и революция.

Битовите елементи в септемврийската литература са натоварени с различна функция:[1] Понякога това са контрастиращи белези, напомнящи духовния уют на една разбита хармония и човечност:

Боже мой, в мойто кандило
капе кръв вместо божие масло.

(*Фурнаджиев*)

В други случаи класовият конфликт, срещата на човешкото съзнание с действителността се извършва на стилистично равнище, като среща на грубото всекидневие, на снизена образност, на елементи от селския бит с готови, завършени представи от друг, възвишено романтичен стил, като конфронтация на противоположни стилистични пластове. Това са обикновено срещи между природни явления — облаците, нощта — с първични образи от селския бит, които внасят рязък дисонанс в готовите поетични представи, нарушават познатото, привичното, внасят тревогата и динамиката на едно съзнателно оварваряване, така характерно за Фурнаджиев и Гео Милев.

В трети случаи елементите на бита влизат в една раздвижена динамична образност, при която използуването на битовите представи носи многозначен характер — внушава личната обвързаност на поета с родната земя и народа, внушава движението на времето и концентриране на миналото в настоящето, сродява дълбоко представата за революцията със сватба, с голямото, значителното, празничното в душата, в бита и съзнанието на народа.

Елементите на бита освен това влизат и като част от космичността на образа и безкрайността на движението — два елемента на битието, свързани с безграничността, които по силата на вътрешното напрежение, на единство и отблъскване се спират на елементите на конкретното, земното, жизнено реалното, на необходимостта от приземяване на образа. В тая поетика колкото конкретна, толкова

---

[1] По въпроса за възвръщане към „родното“ подробно пише П. Зарев в „Панорама на българската литература“ (т. III).

и символно метафорична се съединяват двата полюса на художествения образ, единият край на който е в битовото, а другият край в безпределността — на ужаса, на болката, на революционния устрем или дионисиевската радост от живота.

В редица случаи образите, свързани със селския бит, по-скоро със земята, със слънцето и плодоносния дъжд, са повече символи на едно витално естетическо преживяване на света и един начин да се излезе от чисто личното художествено световъзприемане, да се слезе до езическите недра и светоусещането на народа, до неговото приказно, фолклорно въображение и чувствуване, до езически обредното, до онези поетични жизнени пластове на народната душа, където слънцето, вятърът, водата се свързват с представата за плодоносното начало на живота, за вековните стихии на движението, раждането и смъртта.

По друг начин е трансформирано битовото, рамката на сватбения обред в „Хоро“ на А. Страшимиров. Тук писателят е използувал гротеската, зловещото докосване на двата полюса на човешките представи за живот и смърт, за светост на обреда и поругаването на всичко човешко, използувал е лишената от съдържание, пародирана традиционна форма, за да внесе нейното противосъдържание, представата за битовата уравновесеност, за сватбата като символ на човешки-нормалното и неговото отрицание чрез ужаса, безчовечието, ненормалното, антинародното. В самата фабула и нейното динамично развитие в рамките на едно денонощие е залегнал и абсурдът, невероятното докосване на крайностите, откъдето се ражда постановката на зловеща гротеска, чувството за реалност и нереалност и символно сгъстена образност с драматичния апогей на самото хоро.

Напълно прав е Е. Мутафов, когато твърди, че разколебаването на хармонията в отношението човек — бит, а оттук и на една пластична хармония в съзнанието на човека ражда „странните“ и „неочаквани“ разкази на А. Каралийчев, разкриващи нови развойни насоки в литературния процес, наред с диаболичните разкази на Св. Минков. Разликата между двамата автори е огромна. Ако Каралийчев разкъсва на фрагменти цялостната представа за бита, за да го конструира в нова, изпълнена с тревога и драматизъм образност, където белият и черният овен, животът и смъртта си дават среща, приказката и реалността, творческата жажда и разрушаването се преливат и врязват едно в друго, все пак писателят мисли с образи от селото, с болка по нарушената трудова хармония между човек и природа.

Лудият езически вихър на неговата динамична образност руши каноните на старата поетика, на сюжетност, традиционна пластичност, еднолинейно развитие на сюжета, завършеност на образите, на еднозначността на образи и чувства. Но в тоя деструктивен художествен процес лежи скритият копнеж по хармония, която и по-късно успокоеният стилово Каралийчев търси в детството, в приказката, в мечтата по романтично прекрасното.

Напълно противоположен е Св. Минков, който се прощава с милите фолклорни илюзии на стария бит със смях, като превръща елементите на бита в средство за хумористично принизяване на мистичното, за да насочи постепенно сатирата си срещу всеки битовизъм, с ненавист разрушавайки устоите на сантименталната и традиционната поетика, на всичко неподвижно и закостеняло. И ако нещо все пак естетически свързва двамата писатели, това е основата на разколебания традиционен бит, надбитовизмът, съвременното естетическо отношение към бита.

В процеса на движението понятията губят своята елементарност и еднозначност. Еднозначните представи за оптимизъм — песимизъм, болка и вяра, поражение — революционен патос отстъпват пред емоционалната и съдържателна многозначност на представи и образи. Тези важни елементи на масовата и инди-

видуалната психика се включват в по-широката естетическа представа и възприятие на света като свят в движение и единство, свят, излязъл от опростителската статичност, спокойствие и равновесие. Въстанието, погромът и неугасналата революция, болката и възторгът, опиянението от действието и ужасът — това са съставни части на един цялостен исторически и психологически процес, при който светът и представите за него никога вече няма да се върнат в точката на неподвижност, търсейки своето пълно, цялостно, революционно разрешение.

Наистина в разглежданото от нас десетилетие на мястото на нарушеното „равновесие", на мястото на един разрушен бит и хармония не се изгражда нова хармония, ново равновесие. Светът е разсечен от страшния класов двубой, хармонията е разрушена от пролятата кръв, от новото социално, класово съзнание на човека. Неслучайно в по-късните септемврийски творби, в разказите на Г. Караславов от „Кавалът плаче", в „Бялата пътека" на О. Василев се правят опити да се отрази това ново самоосъзнаване на човека сред класовата действителност, осъзнаване — идейно и политическо, на обществените явления, на самото въстание и причините за него, на идейните и психологически резултати в съзнанието на обикновения човек, като белег на придвижване на самосъзнанието на народа.

Но точно при това остро рушене на познатото и установеното, започнало още след войната и достигнало връх в Септемврийското въстание, се ражда новото художествено съзнание, в основата на което лежи промяната, концентрираното усещане за времето, за неговото усилено, бързо протичане, за пресоване на минало, сегашно и бъдеще, което се извършва при всеки голям обществен прелом. Въстанието не бе завършено — то не разреши обществените противоречия, а ги заостри, — светът в съзнанието на твореца също не бе завършен; раздиран от класови противоречия, той се допираше в съзнанието на поета със своите полюсни състояния, срещащи се във върхови, възлови моменти, в една синтетична представа за творчество и рушене, разкриваше се в своето разпадане и в своята изконна жизнена цялост, в неочаквани и странни връзки между неща и явления, като едно допускане на неочакваното и невероятното, като едно съединение на реалното и нереалното, като едно естетическо приемане и въвеждане на изключителното и чудесното.

Е. Мутафов в своята кандидатска дисертация говори за „смешението" като „модел" на следдеветосептемврийската литература. За естетическото смешение и многопластовост, за синтетичността на съвременния художествен образ са писали и редица други автори, като Кр. Куюмджиев, Тончо Жечев, Ст. Каролев и др. Но тоя процес могъщо навлезе още в годините след Септемврийското въстание, установи се трайно в десетилетието на 20-те години. Нехомогенност на представите, многозначност на образите, сблъскване на различни стилистични пластове, многозначност на словото, широко въвличане на гротеската и на чувството за чудесното, новото отношение към фолклора и мита — това е художествен модел, който дълбоко и трайно се установи още в поезията и белетристиката на 20-те години.

Тая нехомогенност на представите в литературния живот на десетилетието се реализира на няколко равнища, в няколко основни, диалектично допълващи се и преливащи се едно в друго противоречия:

На първо място трябва да отбележим смешението между предметност, земност, сетивност на образите и символност, незавършеност, многозначност на образи и език. Пределната конкретност и осезаемост, битовата определеност на образите се среща със засилена метафоричност — белег на движение, синтетичност и подвижност на представите, на асоциативно движение на художествения поглед, търсещ сходството, вътрешните връзки между явленията, сближението

между нещата, раждането от това движение на нещо ново. Характерно за символиката и метафоричността на образите на Г. Милев, Фурнаджиев и Разцветников не е метафизичната отвлеченост и завършеното душевно състояние, психическата неподвижност, а едновременното обхващане на няколко явления, незавършеността и „ставането“ на физическите явления и душевните процеси, движението и неговият по-дълбок, вътрешен, символен смисъл. Това са символи, които не отвеждат към друга действителност, а водят към едно по-дълбоко, душевно, психическо прозрение за един по-дълбок, вътрешен пласт на явленията, за същността на нещата.

Друго противоречиво единство и смешение е докосването на различни стилистични пластове. Смешението между битово принизяващото и романтично-извисеното, между гротесковото и баладичното в многобройни вариации заема голямо място както в септемврийската поезия, така и в цялата поезия на двадесетте години.

Това смешение ражда образи с нова художествена структура. Нов е образът на народа в „Септември“ на Г. Милев, при който възвишено-поетичното и съзнателно принизеното в стил, език, представи се срещат, за да родят огромното напрежение и динамика, а от социалния, вертикален разрез на образа избликва огромният възторг и преклонение пред величието и сюблимността на понятието „народ“. Противоречието и напрежението като двигатели на образа се раждат в резултат на редица стилистични конфронтации — на сгъстяването на отрицателните определения и непосредствения възторг, на изброяването, натрупването на вътрешната енергия на стиха и лиричния изблик, на количествения скок и качествено новото състояние на представите и пр.

Без това смешение и противоречивост на стилистичните пластове не би могло да се роди образът на поп Андрей, неговото естетическо новаторство, като съединение на обикновеното и необикновеното, на депоетизиране и опоетизиране на образа; без смешението на суровата историческа логика и революционната патетика не би се родил и знаменитият завършек на поемата „Септември“.

Цялата поезия на Фурнаджиев е конфронтация и съединение на различни стилистични пластове — на сурово оварваряване, на протичане на сурови земни сокове в стиховете, на предметно-битово приземяване и депоетизиране на образи и език и една пределна духовност и комплицирана емоционалност, която също е резултат от допира на полюсни духовни състояния, от непознато дотогава единство на противоположни емоционални потоци, на взаимоотричащи се състояния. Художествената условност и художествената реалност тук взаимно се допълват в един нов художествен синтез на по-дълбоко знание за човешката същност и преживяване. Живият човек с противоречивостта на неговия непосредствен емоционален поток влиза тук не под формата на вътрешен монолог, на „поток на съзнанието“, а като една раздвижена, динамична представа за света и човека.

Разложение и синтез, жив, пряк, емоционален отзвук на реалността и художественото претворяване на тая реалност, образи-метафори, отдалечаващи се от моментната, статична снимка на явленията — всичко това са поредица от конфронтации, от допиране на противоположности, които създават нова художествена представа за света, които бележат ново художествено съзнание и образност.

Синтезът навлиза в тая поезия като резултат от раздвижения и вътрешнопротиворечив образ на света, като непосредствен импулс да се обхване светът, животът в неговото сложно, противоречиво, конфликтно единство. Той е резултат както на естествената художествена реакция на едно развълнувано художествено съзнание спрямо една динамизирана действителност, така и на едно раз-

витие на художественото съзнание, на едно желание да се отрази не само видимостта на явленията, а преди всичко същността на живота.

В тая синтетична художествена сплав, в това единство на противоречията се раждаха нови художествени измерения, от нови художествени ъгли се откриваха непознати художествени и психологически плоскости. Така се роди измерението за чудесното, за духовното чудо в разказите на Йовков, като една пораснала духовна мярка за човека, като едно чудесно преобразяване на реалността, на познатата битова действителност. (Колко тясно се разбира понякога допирът на традиционния бит и новата духовна мащабност, коренно променената естетическа и художествена мярка на Йовков към фактите на тая позната реалност, превърната от него в нещо ново и непознато, в една сплав от реалното и чудесното, в една нова естетическа реалност!) Образите на Люцкан, на Боянов, на Чудото, на земляците от едноименната повест — това не е просто нов психологически периметър на човешката типология, а променено естетическо отношение и променена поетика, променени духовни мащаби и ъгъл на зрение за духовното, за срещата между материалното и духовното, обикновеното и необикновеното, реалното и чудесното; едно ново, усложнено художествено виждане за реалния факт като материална тежест на непосредственото съществуване на предметите и като знак на духовното, дълбоко човешкото, на изконната тайна на човешката душа и човешките отношения.

Тоя променен ъгъл на виждане едновременно приближаваше света и художествено го отдалечаваше чрез вътрешна перспектива — чрез дистанцията на хумора, на иронията и самоиронията у Далчев, чрез двойната перспектива на пределно близкото, пределно конкретното, скъсената дистанция субект — обект в поезията на Багряна и вътрешното присъствие на цялото — на безкрайността на всемира, на целия вътрешен всемир на човека като духовна жажда и бунт, като генерално отношение между света и човека.

Принципът на движението роди художествената амбивалентност, породи двата полюса на измерението — смърт и живот, болка и възторжена жизненост, както и сблъсъка между традиционни и модерни представи.

Новото отношение към фолклор и мит се забелязва още в „Иконите спят“ на Г. Милев, където поетът, верен на своето разбиране за модерното изкуство като изкуство на асоциативните връзки и на фрагмента, използува образни елементи, фрагменти от образи или асоциации, навеяни от народни мотиви, за да създаде своя самостоятелна образност, движена от съвсем други, различни от народнопесенните мотиви.

Традиционното в тези „Пет вариации на народни песни“ не е отречено, но то е творчески преодоляно като цяло от мотиви, образи, ритъм, като един художествен свят, различен от тоя на поета. То не интересува поета като сюжет и стройна система от връзки и отношения, а като отделни пробиви в изконночовешкото, като източник на въображение, свързващо във вътрешно напрежение две различни художествени системи. Решаващо тук, както в цялото творчество на Г. Милев, не е материалът, не е и завършената структура на народната песен; определящо е творческото начало, субективно-творческото отношение на поета, който разкъсва традиционната структура не за да я отрече, а да въвлече елементите ѝ в нов художествен свят, все още твърде субективизиран.

Подобно съчетание между две системи, между готови, завършени библейски, митологични представи и съвременност, ще срещнем и в баладата на Разцветников „Каин“, където библейският образ се е превърнал в символ със съвременно обществено съдържание, при една напълно свободна творческа интерпретация на мотива за братоубийството.

Всичко това говори за едно променено естетическо равнище, за развитие на художественото съзнание, в което се извършват редица процеси, характерни

за европейската поезия още от началото на века. Промяната на художественото съзнание означава промени на художествената мисъл, на художественото виждане, води до цялостни промени на художествената структура. Погледът се е придвижил към гъстотата на обществените явления, разкрива естетическата стойност на материалния свят, сложността и противоречивостта на психическите процеси; разкрива движението и промяната като основа на художествения свят, на художествената амбивалентност, тайната на конфронтиращите противоречиви елементи, обаянието на по-високото, претворяващо света художествено единство. По този начин в поезията на двадесетте години се извършват промени, които определят далече напред редица насоки в развитието на литературния ни живот, кореспондиращи дълбоко с нашата литературна съвременност.

КРАТКИТЕ ФОРМИ НА ЛИРИЧЕСКА ПРОЗА И ОТНОШЕНИЕТО ПОЕЗИЯ — ПРОЗА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ 20-ТЕ ГОДИНИ НА XX В.

Христина Балабанова

Както е известно, поезията на Н. Фурнаджиев и лирическите разкази на А. Каралийчев — сборникът „Ръж“ — са сравнявани по образи, стил, светоусещане.[1] Действително в метафоричния език на Каралийчев откриваме онова качествено ново отношение към действителността, което литературните изследователи на този период определят като „приземяване“ на образа в противовес на символистичната поетика. Една формална съпоставка (която се абстрахира от контекста на цялото) между изграждането на образите у двамата показва, че и при Каралийчев те са изведени от основните реалии на природата и селския бит:

У Фурнаджиев	У Каралийчев
Като крави от блясък окъпани идат облаци зли	Бягат облаците — настръхнали коне по небето
тича тъмен дъждът и разголил космата снага/ще преспи тази нощ. ще лежи в твойте пламнали угари	Здрачът прегърна земята както младоженец прегръща навястата си
Гледаме: тегнат огромни мъгли — биволи легнали в пътя	Изправените окърнени каваци — бели овчари с наметнати аби, а черните кичести круши — рун- тави кучета клекнали на синорите.
И т. н.	

Предпоставка за сравнението между Фурнаджиев и Каралийчев се явява до голяма степен и тематичното послание — това, че тяхното творчество отразява септемврийските събития от 1923 г. непосредно-емоционално. На тази основа се обединяват и някои стилови белези на поемата на Гео Милев „Септември“ и романа на А. Страшимиров „Хоро“.

Българската поезия от 20-те години предлага стилово разнообразие в обновяването на поетическия език и ако трябва да характеризираме нейната поетика,

---

[1] Вж. Г. Цанев. Септемврийци. — Нов път, 1924—1925, кн. 5.

ще се сблъскаме с творчески индивидуалности, които трудно могат да бъдат обединени в единно естетическо направление. Но безспорно е, че сугестивното въздействие на следвоенната поезия е свързано с преодоляване на художествената система на символизма, с излизане от законите на една доведена до формално съвършенство поетика, което е и излизане от „лабиринта на индивидуалистичните конвулсии“ (Гео Милев). Ето как синтезирано формулира този период Ат. Далчев: „. . .от гледище на формата — разрушение на предишната поетика, от гледище на съдържанието — връщане към действителността и колективитета“[1]. Повикът на Гео Милев за „оварваряване“ на поезията реално отразява атмосферата на търсене на нови пътища. Днес този израз е изгубил експресивното си въздействие, защото е една исторически реализирана метафора. Но все още нереализирана метафора по отношение на систематизираното проучване на промените в поетиката, което би придало необходимата историческа конкретност на емоционалния „взрив“ в поезията. Това се отнася и до формите на взаимодействие между поезия и проза, на лиризирането на прозата като активен от гледна точка на нейното развитие фактор.

Направеното по-горе сравнение между поетическите образи на Фурнаджиев (стихосбирката „Пролетен вятър“) и Каралийчев (сборника разкази „Ръж“) дава представа за пътя на образните метаморфози на действителността у двамата. Близостта се подсилва от факта, че художественото въображение има за първообраз един общ предметен и веществен свят. Но лирическото въздействие на този поетически „интензивен“ език се реализира, от една страна, в жанровите граници на стихотворението, и, от друга — в жанровите граници на разказа. Каралийчев е едно оригинално явление в обкръжението на поезията и прозата от 20-те години. Като своеобразен еквивалент на художествените търсения в поезията неговите лирически разкази разкриват нови експресивни възможности в традицията на лирическата проза и в развитието на прозата изобщо. Те разчупват онзи тип субективизъм, свързан с пейзажа на душата и декоративността на сюжета, присъщ на лирическата проза на Н. Райнов например, и затвърден в стихотворенията в проза, които са подчинени на символистичната поезия.[2] В разказите от сборника „Ръж“ чувствата не са описателно възпроизведени, а запечатани в поетични образи и по този начин действителността е емоционално преоткрита в преживяванията на обобщения лирически герой. Може действително да се говори за лирически герой, защото независимо от граматическото лице, в което се води разказът, светът е наблюдаван и оценяван през погледа на едно постоянно лирическо присъствие, за което минало и настояще, реалност и фантазия се изравняват. Зад този поглед се крие поетически „примитивно“ съзнание — авторът разказва, но в същност неговият разказ е стилизиран по мислите на героя, който се превръща в негов поетически двойник:

„Дощя му се да види нивята, където неговата шъпа е изсипвала едро жито. Където черната пръст е попила тъй много радост и пот. Да я пипне тази пръст и да отнесе помен за нея в гроба. Нали, когато умре, той ще замине и няма да се върне никога. И стоманената му коса няма да звънне над широката ливада и никога няма да струпа три реда кръстци над крушата. . .“ („Гробът го вика“).

Този пасаж от началните фрази на разказа, макар и написан в 3 л. ед. число, носи стилистическата окраска на чуждата реч, т. е. на речта на героя, експресивността на неговото световъзприемане. Каралийчев прави един твърде сво-

---

[1] Вж. Ат. Далчев. Размишления върху българската лирика през войната. — Философски преглед, г. V, кн. 4, с. 286.

[2] Стихотворения в проза пишат Ем. Попдимитров (вж. Дневникът на самотния в т. XII от неговите съчинения), Л. Стоянов (вж. сп. Художник, 1909, бр. 8 и 9), С. Скитник (вж. сп. Демократически преглед, 1907, кн. 9), Ст. Михайловски и др.

боден „монтаж“ на авторска и чужда реч, двете се изравнявят по участие в идейно-художествената структура на разказа. Разказвачът като че ли се приобщава към нечие виждане и се слива с него. В случая има значение и фактът, че героите са приказно стилизирани и практически са лишени от психологическа индивидуалност, така че тяхната подчертано експресивна реч се възприема като част от речта на разказвача. Дори в разказа „Ръж“ Каралийчев използува емоционалната стилистика на говоримия език и стилизира чрез нея повествованието в първо лице и по този начин постига поетическа оригиналност и сила на образите, автентичност на лирическото настроение. Разказът се освобождава от субективния херметизъм на чувството, присъщ в повечето случаи на прозата, която се съизмерва с поезията. Такъв род отношение между проезията и прозата наблюдаваме при Гео Милев — стихосбирката „Жестокият пръстен“ (стихотворенията са писани в периода 1914—1919) и лирическата повест „Черните хоругви“ (1914). Поради своя подчертан субективизъм лиричната проза „Черните хоругви“ не се възприема като принадлежност на прозата. Образите, които психологическите асоциации на автора изграждат, са образи от една метафизически отчуждена действителност и емоционалната екзалтация е свързващият момент, т. е. реалното преживяване се замества с една хиперболизирана в своята експресивна функция стилистика, която трябва да постигне въздействието на стиха. Ето една илюстративна съпоставка на откъс и от „Черните хоругви“ и стихотворението „Мъртвешки зелена сломена лежи“:

„Безумни залези и вечери с разкървавени лица — пурпурни сърца разтрошени по скалите и отразени в ниски лагуни — пурпур на сърца потънали в черни застоели води, из които избухва виолетов пламък. . .“

— Луната студена лежи.
Есенните гробища зеят —
о слепи прозорци и мъртви врати:
есенните гробища зеят —
удавници древни и бледни деди,
обкичени с огън и смърт, и звезди.

Каралийчев като „поет в прозата“ участвува в усъвършенстването на стила и езика на българската художествена проза — неговият лиризъм придобива нови качества, чийто най-ярък изразител става Й. Йовков. По думите на П. Зарев „нему е нужно събитието . . . движението на света“, а не само „лиричния израз на едно изживяване.“[1] Трябва да добавим, че динамиката на действителността в Каралийчевите разкази е изградена преди всичко върху свободното съчетаване на реално и фантастично посредством одухотворяване и оживяване на природа, предмети, явления, а не върху перипетиите на сюжета, който в по-късните разкази, макар и да разширява своята функция, има предимно декоративен характер (често е заимствуван от фолклора и легендата). Онова, което превръща разказите на Каралийчев в ново явление спрямо традицията на лиризираната проза (идилиите на П. Ю. Тодоров), е, че тяхното жанрово своеобразие не е подчинено на естетическия примат на една идея, по модела на която се обработва художественият материал. У П. Ю. Тодоров художественото извисяване на разказното изкуство се свързва с възвишеността на художествената идея и затова в много от неговите идилии животът е символично стилизиран, както е стилизиран и езикът въпреки използуването на народни (диалектни) думи и изрази. Известно е, че сборникът „Ръж“ прави силно впечатление не само с възторженото опоетизирване на познатата селска действителност, но и с експресивността на своите образи и език, които отразяват обновителните процеси в

[1] П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. II. 1969, с. 541.

съвременната поезия и с които Каралийчев се противопоставя на описателността в прозата. От гледна точка на езика Каралийчев завоюва нови художествени възможности, съчетавайки поетичността на фразата със синтактичните и интонационните особености на говоримата реч. По този повод К. Константинов пише за него: „Той е постигнал тайната на най-експресивната художествена простота и неговите винаги сочни образи сочат пълната отживялост и безвкусие на досегашната описателност в белетристиката.“[1] Към това може да се добави, че неговите лирически разкази доказват и отживялостта на онзи тип лиризъм на кратките прозаически форми, който ги прави „придатък“ на поезията. Или, с други думи, изостряйки напрежението поезия—проза, неговите разкази активизират нови форми в развитието на прозата. Съпоставени с поезията на Фурнаджиев и Гео Милев, лирическите разкази на Каралийчев изглеждат премного импресивно-поетични, тъй като експресивността на лириката поднася гротескови образи — например: „Като свиня нощта се черна тръшна“ (Фурнаджиев), „Утрото се тръшна на кревата ми“ (Ламар), „Кървава пот изби по гърба на земята“ (Гео Милев) и пр. Натуралистичната вещественост на тези образи е една опозиция спрямо символизма, превърнал предметите в безплътна сянка. В същност у Каралийчев има съчетание на импресивност и експресивност, проявяващо се като отношение между гледната точка на разказвача и нейната обективизация.

Колкото самобитни да са Каралийчевите разкази, те са свързани със съвременния контекст на актуализирано взаимодействие между поезия и проза в рамките на кратките прозаически форми. Интересен феномен в това отношение представлява лирическата проза на Гео Милев („Експресионистично календарче“, „Грозни прози“) — гранична форма на взаимно съществуване на поезия и проза, която действително прави „пробив“ в традицията на този своеобразен жанр. В тези произведения гледната точка на поета определено се измества по посока на действителността — сам авторът определя образните фрагменти в „Експресионистично календарче“ като „социални поеми“. Вече споменахме за естетическата и стилистическата връзка между неговата лирическа повест „Черните хоругви“ и стихосбирката „Жестокият пръстен“. Такава връзка съществува и между социалните поеми на Гео Милев „Ад“, „Ден на гнева“, „Септември“ и прозите „Експресионистично календарче“ и „Грозни прози“. Тук тя е подготвена от стремежа на Гео Милев да изработи естетика на новата поезия (и изкуство) на страниците на сп. „Везни“ и „Пламък“. Неговите статии отразяват връзките му с международния авангардизъм (и специално с немския експресионизъм) и разкриват една неспокойна натура, темпераментна в своите оценки и пристрастия към новото, но убедена в необходимостта от революционизиране на формата като условие за въздействие на новото съдържание. Периодът на „Везни“ и периодът на „Пламък“, както условно се разделя развитието на естетическите възгледи на Гео Милев, т. е. периодът на субективистично-модернистичните му възгледи и периодът на тяхното преодоляване, са диалектически свързани. Защото, преодолявайки естетския нихилизъм (като типична се посочва статията „Фрагментът“), който впрочем не е изолиран от хиперболизирането на формата в левоавангардното изкуство по това време, Гео Милев остава привърженик на формалното обновяване на пролетарското изкуство. По повод усилията на руската поезия да изработи своя революционна естетика той пише: „Ний не можем предварително да пишем естетиката на тази нова поезия, но доколкото познаваме и предчувствуваме живота, из който ще изникне тя, ний можем да доловим нейните общи черти: динамичност (вместо статичността на досегашната поезия — от Данте до Ана Ахматова), творческа целесъобразност — конструктивност

---

[1] К. Константинов. Литер. бележки в сп. Демократически преглед, 1924, кн. 3, с. 233.

(вместо лирическата декоративност и дневник на частни чувства), колективност (вместо индивидуално разнообразие от случайно лични чувства), на сетне — бодрост."[1]

Гео Милев развива своите естетически възгледи във все по-активното съприкосновение с явленията в българската литература, с нейната история и социалната атмосфера, в която се ражда новата поезия („Поезията на младите", „Кратка история на българската поезия"). По същество обаче неговите естетически възгледи не могат да бъдат хронологичен ориентир за творчеството му. Като всеки значителен творец Гео Милев на практика се разминава с илюстративния подход към естетически програми и школи. В статията „Фрагментът" той засяга въпроса за отношението между лирика и епос, при което поезията априорно се превръща в изразител на новото време и обновител на средствата за неговото емоционално познание („Лириката е изкуството на новото време"). Издигната от Гео Милев роля на фрагмента и фрагментарността в изкуството като средство за постигане на сугестивност („синтез" на базата на свободните асоциации) намира приложение в неговата лирична проза, в художествената структура на поемите (най-вече „Септември"). Парадоксалното е, че лирическите прози на Гео Милев хронологически предхождат поемите. Фактът, че голяма част от тях са стихотворения в проза или най-малкото клонят към тази форма, ни дава основание да направим някои заключения относно промените в поетиката на неговото творчество, което става изразител на колективизма и социалния патос. Както „Черните хоругви", така и „Жестокият пръстен" със своята метафизика и абстрактно отчуждена действителност показват влияние на експресионистичната естетика и поетика в нейния, така да се каже, „философски" вид — волунтаристично-субективната представа за художника-създател на нова действителност, която трябва да постигне някаква „космическа" същност на битието. В резултат — разрушаване на реалните връзки между нещата и явленията, синтез на символи-образи.[2] Затова тези произведения се възприемат в контекста на символизма. Освобождаването от властта на субективистичните асоциации превръща поетиката на Гео Милев в революционен акт в развитието на следвоенната поезия. Разбира се, този процес не е внезапен. Още в стихосбирката „Жестокият пръстен" може да се открие присъствието на експресивна образност, създаваща гротесково раздвижена картина на действителността — такава е живописно-пластичната картина на дъжда в стихотворението „О, дъжд, о дъжд обилен и печален." Това стихотворение образува своеобразно поетическо единство със стихотворения на Фурнаджиев и Далчев на същата тема (озаглавени „Дъжд"), в начина, по който е внушено настроението, и като цяло те могат да бъдат противопоставени на известната лирична импресия на Лилиев „Тихият пролетен дъжд". У Лилиев акцентът пада върху музикалния ефект на стиха, който трябва да внуши звуковия образ на дъжда. Лирическата тема на стихотворението се ражда от постигнатата мелодия на дъжда, за което допринася и „прозрачният" поетически синтаксис:

Тихият пролетен дъжд
слуша земята и тръпне.
Тихият пролетен дъжд
пролетни приказки шъпне.

Съвсем различно е поетическото въздействие на другите тематично родствени стихотворения, в които дъждът е твърде осезаемо одухотворен — у Гео Милев той е „пиян", разголен, волен, вакханален и „клоун в погребални карна-

[1] Гео Милев. Избрани произведения. Т. II. С., 1971, с. 236—237 — рецензия за книгата на В. Брюсов „Руската поезия вчера, днес и утре".

[2] D. Pejovič. Ekspresionizam i hrvatska književnost, sv. 3. Zagreb, 1969, S. 103—108; също размислите на Гео Милев за експресионизма в „Небето". — Везни, г. I, кн. 10.

вали“ и неговото звуково възприемане е изместено от динамичната смяна на живописно-пластичните образи. В стихотворенията на Гео Милев, Фурнаджиев и Далчев въображението властвува над мелодичната илюстрация на настроението и изгражда една богата на детайли и багри действителност, която отпечатва стихията на дъжда (например образът на „злите петли“, които „лудо кълвят“ по покрива у Далчев).

В стихотворението „О дъжд, о дъжд обилен и печален“ се забелязва съчетаване на материално-конкретната представа за дъжда („по тротуарите танцуваща вода“) със символно многозначния образ „клоун в погребални карнавали“, при което нарисуваната нощна картина на града получава гротесково-драматичен облик. Контрастното обединяване на веселието със скръбтта, което има своето „пейзажно“ съответствие в черната нощ и „буйнобелия“ дъжд, в същност поддържа обединяването на „низка“ и „висока“ действителност в стилистичен и семантичен план. Този своеобразен синтез се наблюдава и в рамките на строфата. Например:

И ти летиш — лъчи и смях — и ти си бял, безумен,
по тротуарите танцуваща вода!
Вечерен дъжд, понесен в танец шумен
над катафалка черен над града.

Тук третият и четвъртият стих звучат извисено-символно спрямо конкретността на първия и втория. Освен това те по асоциация могат да бъдат причислени към контекста на символичната поетика.

Без да претендират за изчерпателност, направените наблюдения имат за цел да подчертаят една особеност на поетиката на Гео Милев, характерна както за поезията, така и за прозата му и в основата на която лежи теорията за фрагмента като средство за синтезиране на „Смисъла на нещата“.

В поемите на Гео Милев съжителствуват и взаимно се преплитат драстично „принизената“ и символно „възвисената“ действителност. Интересни наблюдения в това отношение прави Р. Коларов в статията си „Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“.[1] Той обръща внимание, че въпреки трагизма на изобразените събития поемата носи хуманистично-оптимистичен патос — резултат на идейно-художественото единство на творбата. Коларов си поставя задачата да разкрие идеята на творбата като художествено единство на двата пласта на „художествения свят“ — „събитийно-конкретен“ и „фантастично-алегоричен“. Статията на Коларов хвърля светлина върху оригиналната поетика на поемата, а именно — връзката между фрагментарната, мозаична структура и обобщено-лирическото въздействие на цялото. Това ще рече, че конкретното събитие се освобождава от реалните времево-пространствени изменения и намира своето образно-лирическо съответствие, за да получи емоционално-художествената оценка на автора. Тази лирическа формула на конфронтация на предметното с неговата митологична образна проекция се утвърждава и в художествената структура на прозата (разказите на Й. Йовков). Поемата „Септември“ (единствената завършена) е своеобразен синтез на епическо и лирическо, което я превръща в едно исторически важно звено от гледна точка на отношението поезия—проза. В „Септември“ е отделено малко място на разказа за събитието — единствената конкретна случка, това е смъртта на поп Андрей. Но епическият патос е постигнат посредством драстичната предметност, с която е изобразена действителността: от една страна, детайлно изброяване на явления, обекти, от друга — живописно-фрагментарно описание на случката. Така е поставен акцент върху конкретното и веществено, което го

[1] Вж. Литературна мисъл, 1976, кн. 5.

„монументализира“ и по този начин то получава временно-пространствена мащабност. В този план е предадена сцената на обесването на „червения поп“:

До телеграфения стълб бе изправен.
До него палача.
Капитана.
Въжето бе готово.
Балкана
тъмнееше мрачен.
Небето —
сурово.
Попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст,
цял
спокоен като гранит —
без жал, без спомен. . .

Тази вътрешна патетика на изображението, която е свързана с промяна в ритмическата организация на стиха, така че фрагментарност и ритмически импулс се обединяват, откриваме и в лирическата проза на Гео Милев. Споменахме че „Експресионистично календарче“ и „Грозни прози“ хронологически предшествуват неговите поеми. В тях подчертано изпъква стремежът на автора да постигне синтез и „сгъстеност“ в прозата, да подмени „логиката“ и „анализа“ с внушението на образа. Като произведения на „граничния жанр“ те отразяват особено ярко смяната на поетиката спрямо традицията на писане на стихове в проза и поетическа проза изобщо. Гео Милев отделя експресионистичния от импресионистичния стил по следния начин: „Не отразяване на света през Аз в изкуството. . . , а отразяване на Аз през света в изкуството.“ В „Експресионистично календарче“ експресионистичният стил се превръща в метафора на конкретната социална действителност. Образите, които носят отделните месеци, нямат нищо общо с емоционалния дневник на субективните преживявания. Това са предимно картини от следвоенния капиталистически град, в които живописно-гротесково съжителствуват два контрастни свята: този на ситото и пошло доволство и този на мизерията и барикадите. Но Гео Милев не се впуска в описателно възпроизвеждане на живота на града. Динамичният ритъм на смяна на образи, на калейдоскопично улавяне на детайли е смислово и емоционално-организиращият фактор, така че изобразената действителност получава размаха на поетическа визия:

„Когато великата човешка вълна прелее гигантски и застрашително над здания, над покриви, над кули — о трясък и прасък на греди и керемиди под нейната тежест — и могъщия рев на последния прилив — и отчаяният, изплашеният писък. Бунт!“

„Високо от покривите тракат дръзки картечници: шеметно въртение — тълпи, ескадрони, топове, бронирани автомобили — по улици, площади, дворове. . .“ („Ноември“)

В стила на „социалните поеми в проза“, събрани в „Експресионистично календарче“, откриваме художествените похвати, които изграждат оригиналната поетика на неговата епическа поезия — поемите „Ад“, „Ден на гнева“ и „Септември“. Това се отнася особено за онези късове, в които ярко е изразена колективната психология на бунта („Февруари“, „Март“, „Септември“, „Ноември“). От пръв поглед се налага връзката между ритмизирането на текста и сложната синтактична структура — „безкрайни“ изречения, в които като с бърза камера

са отпечатани множество кадри от една фабулно неограничена действителност. Към цитирания по-горе откъс ще добавим и прозата „Септември“, където образът на града (характеризиран като „хилядоглава“ и „хилядоока“ хидра) е снет в множество документални кадри, всичките обединени в рамките на едно изречение. Този принцип на фрагментарно раздробяване на действителността изгражда епическата стихия на бунта в поемата „Септември“. „Експресионистично календарче“ може да се разгледа като поема в проза. Формата на календара е композиционна предпоставка за обединяването на образите, т. е. за фрагментарна характеристика на действителността. Тя позволява свобода на асоциациите, „право на избор“ в оценката на действителността. Рамките на календарната година в случая са твърде условни, защото не фиксират конкретни събития било като дневник на личния живот, било като хронология на обществения живот (например както в „Дневник на самотния“ у Ем. Попдимитров). От някои образи в „Експресионистично календарче“ може да се направи заключение, че отразяват революционните борби на германския пролетариат от 1918 г. („Октомври“, „Ноември“), но в своята съвкупност всички фрагменти дават поетически обобщена социална картина на следвоенна Европа. Така че календарчето, обявено за 1921 г., придобива характера на поетически символ.

Тази особеност наблюдаваме и при другия цикъл лирически прози — „Грозни прози“. Събраните тук късове носят обозначението „Берлин, 1918—1919“. Прозите „Марсилеза“, „Любов“, „Смърт“ „Погребение“ имат за общ сюжет разгромяването на революцията на немските работници — затова се възприемат като очерци. Стилът на „Грозни прози“ е гротесков — П. Зарев ги определя като „социални гротески“. Гео Милев мобилизира експресивните възможности на езика за иронично-гротесково провокиране на ценностите и драматизиране на обекта. Драмата на социалния сблъсък тук измества патоса на бунта, но затова пък тя е внушена с равностойна сила:

„Разбити, революционерите бягаха по покривите на къщите: преследвани от зловещото тракане на картечниците. Разбити, почернели, изпокъсани, окървавени, обезумели от паника.

Един от тях бягаше с пречупено червено знаме в ръка. От високите покриви знамето плюеше своите червени храчки над целия град.“ („Любов“)

Сатирично-гневната оценка на действителността в „Грозни прози“ е постигната посредством нейното профаниране и гротесково „принизяване“. Образите, които Гео Милев изгражда, звучат провокиращо като стилистика, разрушават художествената конвенция на лирическа проза и на емоционално-лирически изказ, пренасят художественото напрежение върху обекта и неговата експресивна характеристика. Гео Милев търси еквивалентни на своите чувства образи — в „Саванарола“ например изобличителният му гняв спрямо потушителите на революцията и крепителите на социалното потисничество приема не „излиятелен“, а образно-алегоричен характер. В натрупаните сравнения и определения той разчита на ироничното напрежение между думи и представи, на подтекста на „неправилната“ употреба на думи и изрази. Пределно кратките еднотипни изречения стесняват до минимум интонационно-синтактичния „размах“ на чувството, тактово отсеченият ритъм прибавя нови образи, чрез които по асоциативен път се разширява изобличителният патос на творбата. Езикът на тази ритмизирана проза показва разширяване на смисловата натовареност на образа посредством обединяването на стилово разнородни явления:

„Комивойажори на обществената безопасност. Витии на върховните национални интереси. Витязи на конституцията. Жълти дитективи на пресата. Богатири на спекулата. Трабанти на погромите. Аргонавти на акционерните банки. Апостоли на истинската народна воля.“

Този похват на иронично напрежение между думи и представи откриваме в поемата „Септември“, в главата, където са описани жестоките покушения над разбитите въстаници — например асоциацията между тогавашния химн на България „Шуми Марица“ и задръстената с трупове на убити въстаници окървавена река Марица.

Въпреки че в „Грозни прози“ съществената част от творбите са посветени на „смазването“ на революцията, Гео Милев не взема оплаквателен тон спрямо събитието. Той търси драмата на сблъсъка и я живописва с драстични краски. Действителността е гротесково принизена — от една страна, това е средство за нейното образно „изобличение“, от друга — за постигане на драматичен патос на събитието, тъй като то е метафорично монументализирано. В поемата „Ад“ например, където образите заместват събитието, често метафората играе важна роля в драматичното разкриване на социалните противоречия — тук се „прозяват пурпурни фурни преяли“ и „запяват гладни катедрали“, земното слънце е „усмихнат джелат“, който одира кожата на пролетариите, и пр. Метафората се явява един от начините за постигане на фрагментарен стил, синтезиращ смисъла на нещата.

В „Грозни прози“ повечето творби образуват фрагментарен цикъл картини от социалната действителност в следвоенна Германия и имат „документален“ характер. Обобщаващо-лирически коментар внасят стихотворението в проза „Вяра“ и стихотворението „Зов“. Иначе „Грозните прози“ жанрово могат да бъдат сравнени с военния дневник на Гео Милев „При Дойранското езеро“ и „Ужасът от огнения бич“— незавършен опит за по-белетристично и лирично-изповедно отразяване на преживяванията на поета по време на Първата световна война (и двете публикувани много по-късно).

Всички творби в проза на Гео Милев имат фрагментарен характер, независимо дали са опрени върху събитийна основа или са само образ-картина, в който са вплетени преживяванията на автора. Със своята лирическа проза той като че ли най-последователно доказва възгледите си за фрагментарния стил като стил на модерните времена, на съвременната чувствителност и възприятия, в който образът и асоциацията изместват разказа и описателността. Безспорно тя е повлияна от съвременните тенденции в развитието на поезията и на изкуството като цяло: конкретно като стилистика от естетиката на експресионизма, като жанрово своеобразие от програмите на авангардните течения, които актуализират свободния стих и изработват нова поетика на стихотворенията в проза и кратките форми на лирическа проза.[1] В случая важно значение има акцентът върху обективизацията на чувствата — една обща тенденция в следвоенната българска поезия.

Връзката между стила на лирическата проза на Гео Милев и стила на неговите поеми, която направихме, регистрира кореннaта промяна на неговия стих. Той скъсва с версификацията, с традицията на строфичната организация на стиха, освобождава зависимостта на ритъма от метриката — по същество стихът на неговите поеми е свободен. Идейно-художественото новаторство на поемата „Септември“ е неотделимо от възможностите, които предоставят тези промени в изграждането на нейния динамичен художествен свят, подчинен на експресивните акценти на ритъма.

Безспорно „Експресионистично календарче“ и „Грозни прози“ са гранични жанрови форми в сравнение с лирическата проза на А. Каралийчев — разказите от сборника „Ръж“. Творбите на Гео Милев отразяват неговите естетически възгледи за съвременното отношение между поезия и проза в постигането на сугестивност на художественото творчество, в освобождаването му от баналния

---

[1] Zd. Jastrzębski. Związki między poezją i prozą [в:] O prozie polskiej XX w., 1971.

описателен реализъм. На практика Гео Милев не противопоставя стих и проза, т. е. мерена и немерена реч, защото свободният стих по начало разрушава метрическата съизмеримост като доминиращ поетически фактор. Гео Милев издига лириката и лиризма в качество на новото изкуство, качество, което има социално обяснение и което осигурява една динамична осцилация между субекта и обекта, между единичното и общото, между частта и цялото. В лирическата проза той не постига мащабността на обобщението и идейния патос на поемата „Септември“, но разработва стилова техника, чиито белези откриваме в развитието на следвоенното разказно изкуство.

Романът на А. Страшимиров „Хоро“ е като че ли конкретна илюстрация и своеобразно „продължение“ на фрагментарното художествено сцепление на образите от действителността с лирическия коментар на разказвача, на композиционната роля на ритъма и повторението на определен рефрен. Свързващо звено на аналогията между стила на Гео Милев и А. Страшимиров е начинът на изображение на Септемврийското въстание в поемата „Септември“ и романа „Хоро“. От гледна точка на експресионистично-визионерския похват на Страшимиров обаче трябва да се отбележи и предхождащата романа лирическа проза „Изповед“, която той печати в редактираното от Гео Милев сп. „Пламък“ — първата книжка на 1924 г. Написана във формата на хаотично разхвърляни спомени, тази творба контрастно съчетава два плана на изображение. От една страна, тя е свързана с конвенцията на стихотворенията в проза, в които се изповядват „възвишени чувства“, от друга — има събитийна нишка, разгърната като фантастично-гротескови образи, които напомнят описанието на „белите септемврийски нощи“ в романа „Хоро“.

„А-а! Възкипеха сякаш котлите в преизподнята; заклокочиха крясъци, ридания до небе. . . И продра се свода над главите ни, раздрусаха се основите под нашите нозе: затисна ни мрак — от никъде глас!

. . . Те убиваха — ден, убиваха — нощ.

И после — дни и нощи: убиваха.

Ловеха младенците, извеждаха ги по стъгди и. . . давеха в кърви майките — беззащитните“ (с. 8—9).

В „Изповед“ субективните изживявания вземат връх и действителността е нереално изкривена в трескавото съзнание на разказвача, който е едновременно и героят на случилото се. Макар отделните фрагменти да набелязват някакво сюжетно развитие, неовладяността на емоцията слага отпечатък на хаотичност и разпокъсаност. Тук по-скоро има алюзия за реални събития и обрисуваните ужаси се възприемат като мистерия, което е до голяма степен резултат на екзотичната любовна интрига. Или, с други думи, в „Изповед“ се чувствува инерцията на импресивния тип лирическа проза, която има за свой параметър „дневника на чувствата“. Същевременно се явява и противодействуващата тенденция на обективизиране на чувствата в редица фрагментарно обединени образи. Трябва да подчертаем, че жанровото своеобразие на романа „Хоро“ до голяма степен се определя от взаимодействието между субективното и обективното начало (приближаване на речта на героите и речта на разказвача, композиционна връзка между описателни и субективно-излиятелни моменти и т. н.).

Кратките форми на лирическа проза като нееднородна структура синтезирано „онагледяват“ взаимодействието между поезия и проза. Тяхното активизиране като специфична жанрова форма е свързано с промяна в изразните средства. В българската литература след Първата световна война промените в поетиката на лирическата проза носят перспективите на един по-модерен епически стил, подготвят трансформацията на повествователната традиция към по-пълно и художествено изразително усвояване на действителността.

Лирическа проза с експресионистичен стил (който се оказва особено активен в разрушаване на импресионистичната поетика) създава и Чавдар Мутафов. Неговите миниатюри, събрани в книгата му „Марионетки“, представят един твърде изолиран от социалната действителност свят, затворен в своето безделие и мними драми, марионетъчно стилизиран. Същевременно със средствата на пародията и гротеската авторът разкрива неговото безсмислие и дребнавост. Въпреки че по точната характеристика на Гео Милев Ч. Мутафов „само се шегува със суетните безсмислия на своите герои“ и не превръща своите образи в „социална философия“[1], тази негова книга е интересна именно с ироничната провокация на възвишените чувства.

Ч. Мутафов притежава изострено живописно чувство за действителността, дори може да се каже, че със своето зрение на художник той живописно стилизира обекта, придава му декоративен характер. В повечето случаи неговите кратки прози (много от тях печатани в сп. „Везни“) имат характер на етюди, в които визуално-конкретните образи заместват пряката декларация на чувствата. У Ч. Мутафов се срещат образи с присъщото на Каралийчев приказническо одухотворяване на нещата:

„Ах, чудото на празника — големите алени рози на улицата под ясносините покриви на къщите;. . .

„Тук си вече“, казва един телеграфен стълб и едвам се кланя, разтегайки всичките си жици в празнични хармонии; „Колко е хубав“, шепнат прозорците и отразяват радостта на двете му очи в големи мечтателни сенки. А един трамвай спира точно пред него и дълго чака унесен. . .“[2] („Празникът“).

Но Ч. Мутафов не притежава наивно-поетичното светоусещане на Каралийчев, в което се оглежда едно непосредно чувство. Повлиян от естетиката на експресионизма и особено от модерната живопис, той търси похвата, който ще му даде възможност да моделира действителността, и превръща чувството в елемент на този похват. Затова реалната, „веществена“ форма е умъртвена от художествената форма, което придава маниерност на стила. В „Марионетки“ Ч. Мутафов използува „марионетъчната техника“ на изображение с иронично-провокираща цел. Неговите герои не са личности, а персонажи, изпълняващи определени роли („младият господин“, „младата госпожица“, „дилетантът“). В описанието на действителността, която ги заобикаля, е подчертана нейната изкуственост и декоративност: абсолютизиран е цветовият ефект на зрителните възприятия, което води към нейното обезпредметяване — вместо конкретната вещ се възприема цветът. Това подсилва чувството за фиктивност на пресъздадения свят и специално за фиктивната стойност на преживяванията на героите. Авторът пародира дребното, претенциозно съществуване чрез играта с „извисения“ стил:

„Дилетантът е горд. Той пие с гъсти глътки мед от златна чаша. Той декламира и плаче. Във въздуха бягат червени квадрати и сребърни триъгълници. Полетата въздишат нейното име на безкрая: „Нима вие не сте чули още как влюбеният я обича? Той чака. Той спи. Той чезне до болка“ („Гротеска“).

В умението да стилизира действителността Ч. Мутафов може да бъде сравнен с Н. Райнов. Но стиловите похвати на тяхната проза имат противоположни тенденции и резултати. Н. Райнов разработва художествения език на българската проза, съчетавайки библейския лиричен стил с източни мотиви и теми („Слънчеви приказки“, „Очите на Арабия“). Неговият патос има за основа реал-

---

[1] Везни, г. II, кн. 4—5, с. 192.
[2] Г. Милев. Небето. — Везни, г. I, кн. 10.

ната екзотика на една непозната на българската художествена традиция действителност. Лиризираната проза на Н. Райнов влиза в конвенцията на символизма, макар че тя е едно естетически по-широко и оригинално явление. У Ч. Мутафов има „екзотична“ стилизация на баналното, трафаретното — стилът се превръща в пародийна игра, зад която не стоят значителни идеи. Неговите „Марионетки“ са интересни от гледна точка на смяната на поетиката на лирическата проза: с колебанието между фиктивност и реалност, между предметност и обезпредметяване.

(„Марионетъчната техника“, играта с фантастичното и реалното, с невероятното и вероятното, са присъщи на стила на Св. Минков, чиито хумористично-гротескови разкази обаче са сериозен принос в идейно-художественото развитие на българското наративно изкуство.)[1]

Направените наблюдения върху кратките форми на лирическа проза (под това общо название обединяваме лирическите разкази на Каралийчев, фрагментарната лирическа проза на Гео Милев и А. Страшимиров, лирическите етюди на Ч. Мутафов) показват, че това е една продуктивна по отношение на жанрово-стиловото обновяване на прозата художествена структура. В нея се конкретизира исторически отношението поезия — проза в един период на разбиване на естетическите конвенции и търсене на нови пътища във всички области на изкуството.

[1] С. Султанов. Сатирици. С., 1964.

ПРЕВОДНА ЛИТЕРАТУРА И НАЦИОНАЛНА КУЛТУРА

Тончо Жечев

Днешната висока преводаческа мисъл е все повече склонна да приема художествения превод като неотменна и съществена част от националната литература. Всеки превод, изпълнен с творческо вдъхновение, талант и майсторство, е такова събитие в литературния живот, каквото и появата на значително оригинално литературно произведение. Такъв превод участвува еднакво в обогатяването на изразните възможности на родния език и във формирането на националното мислене, в динамиката на родната култура, в развитието на нейната биография и език, най-общо казано.

А това направо ни води към друга, по-съкровена близост, към едно роднинство по кръв, преживявания и творчески усилия между преводача и създателя на оригинално произведение. Познати са ни многото усилия да се оприличи работата на преводача с друг вид работа и дейност, за да се изясни и онагледи нейната същност. Сравняват преводача с актьора и неговото изкуство да се превъплъщава на основата на текста в чужд образ. Сравняват преводача с художника, който трябва да претвори и преизрази даден материал, с режисьора, който творчески интерпретира определена художествена действителност и т. н. Не срещнах обаче сравнение на високото изкуство на превода и неговите творци с критиката, с критика и изследователя на текста, а общото между тях е много повече и съществено, независимо от очевидните за всички разлики.

Критика и превод — ето една благодатна тема, на която някой някога навярно ще се спре с всичката сериозност и задълбоченост, която тя несъмнено заслужава! Преводачите, както и критиците трябва да създават необгледните, широки хоризонти на родната литература, достолепно и със самочувствие стоейки на нейната собствена почва, охранявайки нейните корени, нейната естествена среда. На преводача, както и на изследователя и познавача на родната литература, е необходимо вярно и дълбоко чутие за трайните и актуални потребности на родната литература, неговият избор всякога трябва да бъде творчески и да се основава на познаване историческата еволюция на нашата литература и нейните съвременни нужди. На някои стари и мъдри източни езици първоначално думата превод е означавала тълкувание, интерпретация, а известно е, че синкретичните термини издават първоначалното родство и единосъщност на обособили се по-късно области.

Преводът е висш род критика, тълкувание, преизразяване на друг език на оригинала, също както критиката е висш род превод на художественото произведение от езика на творческата спонтанност на езика на съзнанието за творчество, на езика на идеите. Преводачът познава в същата степен, както и критикът, плашещото противоречие между своята творческа субективност, индивидуал-

ност и строгата научна добросъвестност, която трябва да ни придържа към автентичността, към верността до оригинала, подлежащ на интерпретация, трудността при намирането на неуловимата мяра, в която влагаш всичко без остатък от себе си, но с любов и преданост го отдаваш другиму. Ние се изправяме еднакво безстрашно не пред самата действителност, но пред нейното отражение, пред нейното творческо пресъздаване и в нас и чрез нас трябва да просветне отново животът, по-точно произведението трябва да се роди за нов и друг живот в системата на една култура. Както критиката и критиците, преводът и преводачите са на предните постове на идеологическата борба в съвременния свят, бих казал, че се намират на най-уязвимите и чувствителни места в тази борба и съзнателно и безсъзнателно участвуват в нея с всичките си усилия.

Най-после искам да напомня и за една практическа страна, на която навярно ще се наложи да се върнем по-нататък, една практическа област, твърде занемарена, но важна, където превод и критика взаимно се допълват. Съвременната теория на превода клони към мнението, че предаването на някои намеци, непреводими места в текста, зашифровани позовавания на другия език, става най-сполучливо с коментарии към текста, а това е вече чиста критика. Но този пример ми беше необходим за друга, по-обща и важна цел. За съвременните издания на преводите стана насъщна необходимост придружаването им с предговори, пояснителни бележки, послеслови и всичко онова, което приближава изданията към критическия тип издания. Чувствително се измениха вкусовете и потребностите на четящата публика. Погледнете какъв интерес днес представляват академичните издания, пълното събрание на съчиненията, солидните критически издания, многотомните поредици и вие ще видите, че в перспектива взаимните усилия на преводачи, критици, литературоведи, историци, както и съчетаването на тези качества в едни и същи лица, са с огромно бъдеще. Все по-насъщна става необходимостта да се разбере от издатели, преводачи и изследователи, че едно произведение на духа и културата на един народ може да се разбере във всичките му равнища и пластове само когато се види във връзка с цялостната ценностна система, в която се е родило и развило, във връзка с историята на неговите интерпретации. За мене идеалното издание днес на Софокъл е издание с коментарии на специалист като Сергей Аверинцев, който разглежда образите и трагичните колизии на Софокъл във връзка с цялостните понятия и автентични представи на древните гърци за света и хората. Безнадеждно отминават времената, когато можехме само да се хвалим какво и колко е преведено, днес е важно да се види какво и колко е разбрано от съкровищницата на световната литература, доколко и как преведеното влиза в динамиката на националния литературен процес. Неотдавна полската българистка Тереса Домбек представи в нашия институт свой труд на тема, колко дълго и много Вазов е превеждан в Полша, но колко малко той е разбран от преводачи и тълкуватели, дотолкова, че според нея той, както и Ботев си остават „неизвестни“ за Полша. И трябва да се каже, че посоката на подобни изследвания е плодотворна, важна, засяга самата сърцевина на преводаческото изкуство.

Преводаческото дело у нас след Девети септември се разрасна и разви на основата на най-добрите традиции на нашата култура в тази област.

При това през тридесетте и една година след социалистическата революция в България преводът и преводаческото изкуство се утвърдиха като част от общонационалните проблеми, като важно народно и държавно дело, като неизменна и особено чувствителна част от културната политика на партията и социалистическата държава, като един от най-важните фактори за духовното ни сближение с другите народи и на другите народи с нас. Преводът и преводаческото изкуство не се развиват в безвъздушно, неутрално пространство и време, те са в тясна зависимост от степента на развитието на отношенията ни с дадени страни, ярък

израз и показател за това сътрудничество. От друга страна, те са на едно от първите места като фактори за задълбочаването и развитието на това сътрудничество. Всеки непредубеден поглед върху нашето развитие през тези три десетилетия ще открие тези зависимости и ще оцени тяхното значение — както мощния тласък на преводаческото дело, даден от социалистическата революция, така и изключителната роля за неговото развитие на цялостната политика на партията след Априлския пленум за задълбочаване нашите връзки със СССР и за разширяване контактите ни с другите страни.

Няколко много важни, основни фактора имаха решаващо значение за развитието на преводаческото дело у нас, те определиха и определят неговия съвременен облик, оказват благотворно влияние за неговото развитие като най-важно средство за духовно сближение между народите. Те са:

На първо място, национализацията на издателското дело, извършена у нас през 1948 г. Това постави преводното дело и преводачите в съвършено нови, социалистически условия, стесни до минимум комерческите интереси като главен фактор и съображение при избора за превод. От друга страна, новата ситуация постави естествено въпроса за намирането на най-ефикасни и гъвкави форми за отчитане интересите на родната литература, на идеологическата борба, на читателските търсения, за да се осъществява правилна политика в тази област. Получавайки всички предимства на социалистическите отношения, насадени и в културата, ние трябваше да се справяме с нов род трудности и отговорности.

На второ място, едва след Девети септември се получи възможност за безпрепятствено запознаване на нашия народ чрез художествения превод със съветската литература и критическа мисъл, интересът към имената и произведенията в съветската литература неимоверно нарасна, за дълго време преводите наваксваха пропуснатото, а днес се стремят да ни държат най-близко до всички явления в многонационалната съветска култура. Едновременно с това трябваше да се преодолеят големите пропуски и недоглеждания в миналото при запознаването с традиционно близката ни руска класика. В новите условия беше съвършено естествен и стремежът за запознаването на нашата общественост с литературните постижения на другите социалистически страни, преводът трябваше да върви в крак с политиката за създаване на социалистическо общежитие на народите.

На трето място, преводът и преводаческото дело трябваше да намерят своето място в условията на неимоверно разрастване на културните потребности на публиката, на количественото и качественото нарастване на книжната продукция, което нареди страната на едно от първите места в света по издавани книги на глава от населението. Едновременно с това се създаваха и израстваха нови преводачески сили, протичаше процес на професионализиране на преводаческото изкуство, създаваха се условия в страната значителен отряд преводачи да могат изцяло да се отдадат на своето дело, ликвидира се постепенно практиката да се превежда чрез език-посредник, утвърдиха се имена на творци-преводачи, които достойно заемат мястото си сред най-добрите сили на националната култура.

На четвърто място, днес, особено след Априлския пленум, за всички нас е ясно, че преводаческото дело като фактор за духовно сближение между народите се развива, когато съвременната комуникативна система остави в миналото херметизма, развива се в условията на онова, което Гьоте наричаше Weltliteratur. Казват, че в света днес се превежда на и от 1200 езика, докато само през миналия век се е превеждало на и от 30. В същност само чрез превода многоезичието на днешния свят при невероятните възможности на съвременните комуникации не се е превърнало във вавилонско разноезичие. При това преводаческото изкуство трябва да намира своето място и да се развива при две противоречиви и противоположни тенденции — тенденцията към взаимопроникване,

обединение и стандартизация в условията на информационния „бум“, а, от друга страна — стремежа към обособяване, към съхраняване на националната независимост, към изграждане и доизграждане на национално самобитни култури.

Преводното дело е на опасните стикове на всички тези противоречиви тенденции и един от главните фактори както за духовното сближение на народите, така и за яркото обособяване и самоизграждане на националните култури. Националното „аз“ може днес да се разбере, осъзнае и развие само на основата на най-широки съпоставки и прониквания в другите национални култури. Но и културното общежитие на народите може да бъде плодотворно за духа само ако даде простор за потенциалните сили на всички народи, ако неговото „ние“ се състави не от нули, а от обособени и ярки единици. Във всеки случай никой не може да се надява на почтено и достойно място на пищната трапеза на културата на народите, ако пристигне тук с чувството на беден роднина, не с меденните пити, а с трохите от собствената си национална трапеза. Има една неуловима, тънка, но осезателна зависимост между собственото самочувствие на една литература, нейното достойнство и успеха на преводната, на най-доброто и необходимото от нея.

Колкото и много да може да се желае все още, ние не можем да не спрем вниманието си на постиженията през изминалите тридесет години, още повече, че тъкмо тези постижения очертават посоката на правилното и плодотворно развитие в бъдеще.

Нашите постижения са особено очевидни при преводите на съветска и руска литература, което отговаря на традиционните културни връзки, на високата степен на духовно сближение и интеграция във всички области между нашите страни и големите перспективи занапред. „Съветската литература — писа познавач на живота на книгата у нас като Тодор Боров — има значително, в известен смисъл решаващо въздействие върху българския живот и българската литература още от първите свои стъпки, с първите поетически произведения, родени от Великия октомври.“ Дори в условията на цензурата у нас са били издадени 173 произведения от съветската литература, а много повече са проникнали в оригинал. Но все пак относителното тегло на преводната съветска литература съставлява преди Девети твърде незначителен (около 3%) процент. Но нещата в нашата област не всякога се мерят с проценти. Малкият процент не пречеше Христо Радевски да чувствува тъкмо съветската литература като прозорец към света. Тогава той писа за съветската книга:

> В теб бие възторга на всички народи
> от изток и запад,
> от север и юг.

Още в първото десетилетие след Девети относителният дял на преводната съветска литература нараства на 38% от общата продукция на превода, което се равнява на 80 книги годишно. Оттогава и до днес може да се каже, че българският читател живее в крак с всичко значително, което е създадено и се създава в съветската литература. За пръв път ние се запознаваме в такъв мащаб и с литературата на народите на СССР — украинска, белоруска, грузинска, арменска, прибалтийските републики и т. н., въпреки че преводаческият въпрос за някои от езиците на народите на СССР тепърва трябва да се решава. Утвърдиха се имената на майстори-преводачи от класическата руска и руската съветска литература: Христо Радевски, Георги Жечев, Константин Константинов, Атанас Далчев (неговият превод на Исак Бабел), Сидер Флорин, Младен Исаев и др. Струва ми се важно да се изтъкне, че тъкмо в периода след Априлския пленум се засили още повече цялостната работа за запознаването на българския читател с произведенията на съветската литература, нейното по-цялостно и пълно

представяне у нас, с една по-голяма широта в погледа за процесите в нея, вкл. и до проявите на най-младите. В количествено отношение това изглежда ето как: ако през 1953 г. са преведени 62 книги, то след едно десетилетие, през 1963 г., вече имаме 115 книги годишно, т. е. почти удвоено число. Сега ние получихме много по-пълна представа за съветската литература от двадесетте и тридесетте години, както и за най-младата съветска поезия и проза.

На основата на добрите преводи се осъществи активно взаимодействие и взаимовлияние между българската литература и литературата на народите на СССР. Много явления в родната литература ще останат недостатъчно обяснени, ако не вземем пред вид въздействието на поезията на Блок, Маяковски, Есенин, Ахматова, Пастернак у нас; ред моменти от развитието на българската проза и романа в частност ще останат необяснени, ако пропуснем да се вгледаме във времето на появата на български и в качеството на преводите на Максим Горки, на „Тихият дон“ и „Разораната целина“ на Шолохов, на романите на Фадеев, Леонов, Алексей Толстой, Федин, на критическата проза на Луначарски, Бахтин и цялата по-нова генерация в съветската литература — Казаков, Айтматов, Войнович, Шукшин, Евтушенко, Вознесенски, Бондарьов и мн. др. Мисля, че няма да бъде преувеличено, ако заключим, че в известни отношения и смисъл литературните връзки чрез превода между българската и съветската литература са образец за непрекъснато и активно духовно общуване, истински фактор за духовно сближение.

По тази линия и по същите стъпки вървят и нашите отношения в областта на превода с братските социалистически страни. Полската, чешката, словашката, румънската, унгарската, кубинската литература, литературата на ГДР, на народите на Югославия по брой на превежданите автори, по брой на излезлите книги и по тиражи у нас следват веднага след руската, френската и английската литература. Благодарение на добре урегулираните отношения почти всички класически произведения на тези литератури са станали достояние на българския читател и всяко значително ново явление, особено в прозата, бързо се превежда у нас. Като пример на активен духовен обмен на основата на превода ще ви припомня само, че след новите преводи на романите на Иво Андрич в средата на изминалото десетилетие творчеството му застана в центъра на литературните дискусии у нас във връзка със споровете за националните особености на българския литературен развой и неговите пътища в съвременния свят. Каква по-добра съдба за един преводачески избор и за един превод! Значителни успехи в този период постигнаха някои от преводачите от езика на народите на братските социалистически страни — без претенция за каквато и да било изчерпателност ще посоча това, което на мен лично е направило силно впечатление: преводите на Витеслав Незвал от Григор Ленков и по-специално поемата „Едисон“, преводите на Сийка Рачева, на Блага Димитрова, на Владимир Мусаков, Димитър Стоевски, Гергана Стратиева и др.

Понякога представата за размаха на преводаческата дейност у нас е принизена, а някои съзнателно поддържат стария мит за „желязната завеса“. Трябва да се предполага, че след атмосферата, създадена в Хелзинки, сближението между народите чрез превода и взаимната обмяна на информация ще се засили в условията на непрекъсната идеологическа борба и ние трябва да сме готови да поемем всички тежести и отговорности във връзка с новата обстановка в света. В тридесетгодишния период, който ние непрекъснато имаме пред вид, у нас със самостоятелни книги са застъпени автори от 67 страни, а заедно с представени в сборници и списания те стават около 80. Тук се включват буквално всички европейски литератури, литературите на Северна и Южна Америка, много от литературите на Азия и Африка, произведения на писатели от Австралия. При това тиражът на преводните книги от тези литератури благодарение любозна-

телността на нашия читател от средно 4000—6000, когато се определяха главно от комерчески интерес, нараснаха на около 30 000 днес. Както и трябва да се очаква, първите места тук между превежданата литература се държат от френската, английската, немската, северноамериканската, италианската, испанската, като значително порасна интересът към литературата на страните от Южна Америка. Оправдан е в тия условия нашият специален интерес към литературите на съседните нам народи като гръцкия и турския, към литературата на Балканите като културна общност. Сполучливите преводи направиха у нас популярни и обичани писатели не само Андрич и Садовяну, но и Казандзакис, Кавафис, Сеферис, Назъм Хикмет, Орхан Кемал, Азис Несин и др.

Трудно е да устои човек и да не се позове на някои факти, които могат да ни изпълнят с гордост, колкото и да съзнаваме, че скромността е необходима, особено сега, когато ни предстои още много. За тридесетгодишния период у нас са представени около 140 френски автори, около 100 английски, около 100 от САЩ, над 60 от Италия, над 30 от ГФР, като за тези три десетилетия „Тартюф“ има 18 издания, „Хамлет“ 15, „Вилхелм Тел“ 14 и т. н. Много се направи след Априлския пленум за наваксване на пропуснатото и днес чрез преводи у нас са познати мнозина от съвременните автори на френската, английската, северноамериканската, испанската, италианската литература. Бих желал да припомня активното въздействие върху целия наш литературен процес, упражнено чрез добрите преводи на автори от великолепната биографична школа във френската литература, преводите на следвоенния роман в Италия, свързан и с имената на Лампедуза, Моравия, Карло Леви и др., преводите на новата проза на САЩ след „голямата петорка“, свързана с имената на Селинджър, Ъпдайк, Херцог, Чивър и др., преводите на прозата и драматургията на „сърдитите“ в Англия, на поезията на съвременна Испания и т. н. На това поле също се утвърдиха известни имена на български преводачи със значителен влог в националната култура и в развитието на националния език: Цветан Стоянов, Атанас Далчев, Александър Муратов, Асен Христофоров, Невяна Розова, Валери Петров, Димитър Икономов, Нели Доспевска, Тодор Нейков, Кръстан Дянков, Петър Драгоев, Тодор Берберов, Стоян Бакърджив, Веселин Измирлиев, Тео Атанасова,Тодор Вълчев, Христо Кънев, Григор Павлов, Александър Шурбанов, Драгомир Петров и мн. др.

Разбира се, и в тази област ние сме далеч от желаното. Бих казал, че е слаба издателската инициатива и информация, ние се движим все още с незадоволителни темпове при запознаването на нашия читател с новите явления и търсения в поезията, прозата и особено в литературната мисъл на съвременния свят. Слабо останаха познати някои явления в експерименталната литература на Европа от двадесетте и тридесетте години, с което се обясняват и някои куриози на късни открития в собствената ни литература. Според мен закъсняват нашите преводачи и издатели в представите си за литературата на редица страни, те закъсняват в сравнение с читателския интерес у нас. За мен е безспорно, че френската литература ще си остане едностранчиво позната у нас без френските моралисти, критици и историци, но ние все още продължаваме само по утъпканата пътека, като предпочитаме второстепенния роман пред „Мисли“ на Паскал. Не по-малко едностранчиво ще бъде нашето познаване на огромната испанска литература без испанските мислители, особено от поколението на 1898 г. Неоправдано слаб е интересът към документалистиката в чуждите литератури, към летописната и мемоарната традиция, към древните историци, към образците на биографичния жанр. Интересът, който се прояви у нас към първия том от есетата и статиите на Томас Ман, е много показателен, той говори за качествения сдвиг в търсенията на нашата четяща публика и ние не трябва да си правим оглушки, а ясно да си дадем сметка, че сме значително изостанали, едва сме на-

правили първите несигурни крачки в запознаването ѝ с обществената и литературната мисъл на другите народи, с тяхното критическо творчество и история, с историята и философията на културата, със съвременната социологична мисъл.

Като размисля човек над библиографиите и статистиките за състоянието на нашата преводна литература в аспекта на ролята ѝ за духовно сближение между народите, могат да му хрумнат и още много други идеи. С няколко думи ще споделя пред вас някои от тях.

Преди всичко това е област, в която много зависи от взаимността, от доверието, от взаимното познаване и любов. Във всеки случай грандиозната идея на Гьоте за „световна литература“ не би могла да се осъществи, ако я сведем до нещо едностранчиво, бих казал, империалистично, ако я разбираме като инвазия на едни литератури към други, без обратния процес. Ние работим в област, където по правите думи на Георги Димитров няма големи и малки, понякога едно привидно затворено в даден регион явление може да съдържа повече творческа сила и просветляваща енергия от общоприетия образец, който има само това предимство, че е написан на език на велик народ. Аз наистина съжалявам онзи, който не се е опивал — на какъвто и да е език — от апетитните, сладостни, прекрасно изваяни дълги периоди в прозата на Марсел Пруст. Но не по-малко достоен за съжаление е всеки, който не познава бурливата и монолитна едновременно проза на Захари Стоянов, могъща като у древните. Аз разбирам нашите унгарски приятели, които понякога ни напомнят, че издават по 12 български книги годишно, превели са дори нашите народни песни, написали са история на българската литература, а ние издаваме по 3—4 техни книги. Но ако говорим общо, ние самите сме в много по-незавидно положение в сравнение с други страни, от които ние превеждаме ежегодно, чиито писатели обичаме, а там нашата литература си остава съвършено непозната. При това към непознаването аз отнасям, с още един минус, несполучливите преводи. Ако обърнем внимание на последното, ще видим, че дори и там, където нещо се е превеждало, ще се натъкнем на пълно духовно неразбирателство, защото тъкмо в най-оригиналните си, най-съкровените си прояви българската литература си остава непозната — нека спомена само „Житието“ на Софроний, „Записките“ на Захари Стоянов, поезията на Ботев. Но това може да се продължи и до най-самобитните днешни български писатели. (Между другото опита на Норберт Рандоф с преводите на Софроний на немски, подготвеното в Чехословакия издание на З. Стоянов са пробив в тази насока.) Искам да кажа, че жреците на деветата муза винаги и във всичко трябва да се чувствуват като двустранни посредници.

Другата забележка се отнася до една невидимо пробиваща си път тенденция, твърде ярко отразена в статистиките, с които не бих желал да ви занимавам — тенденция за намаляване на броя на издаваните автори и книги за сметка на тиражите. В някакви разумни граници тази тенденция сигурно има оправдание, но доведена докрай, тя означава именно връщане към комерческите съображения, от които смятахме, че сме се избавили.

Другият въпрос отчасти беше вече засегнат — необходимостта от цялостно подобряване облика на преводните издания с коментарии, компетентни предговори, послеслови, бележки. Би могло тук да се добави нещо и за назрялата необходимост от събрани и дори академични издания на някои класици на чуждата литература. А най-добрият начин да се отбелязват заслугите на преводачите би било утвърждаването на практиката за издаване на събрани и избрани техни преводи.

Някога на конгреса на съветските писатели беше изтъкнато, че преводимостта е адекватна на възможността за общуване между народите. Тази възможност днес е необятна и все повече се разширява, а заедно с това и полето на един от най-благородните, изпълнени със смисъл човешки трудове — преводаческия.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ В НЕПУБЛИКУВАНИ ПИСМА НА МАРА БЕЛЧЕВА

Вихрен Чернокожев

В неспокойната жизнена и творческа съдба на Пенчо Славейков Италия заема особено място. Там поетът прекарва последните месеци от своя живот, но този сравнително кратък период от време е изпълнен с толкова богато вътрешно съдържание, че заслужава сериозно и задълбочено проучване, каквото все още нямаме.

Спомените на Мара Белчева,[1] които наистина са твърде бегли, малката книжка на Алекси Бекяров,[2] десетина бележки и статии с репортажен характер — това е почти всичко, писано за пребиваването на Пенчо Славейков и Мара Белчева в Италия. Тук, разбира се, не влизат редица статии в италианския печат от 1912, 1937 и 1940 г., които засега са известни само на тесен кръг специалисти.

Публикуването на писмата на Мара Белчева до Александър Паскалев, които днес се намират в архива му,[3] е оправдано от факта, че те прибавят няколко нови щрихи към онова, което знаем за последните месеци от живота на Пенчо Славейков в Италия. Въпреки болестта и оскъдицата, с които е трябвало да се бори, за да твори, поетът е работил непрекъснато, безпощаден към себе си, преизпълнен с нови творчески планове.

Писмата на Мара Белчева свидетелствуват, че до последния миг тя е била негова неразделна другарка. В същност три от тези писма са писани вече след смъртта на Славейков, но и в тях той продължава да живее, постигнал своя блян от „Псалом на поета".

Особен интерес в първото писмо представлява подробният план за двутомно издание на Славейковите критически очерци. Вероятно този план е диктуван на Мара Белчева от болния по това време поет. За съжаление последните две статии от проектирания първи том, за които се отбелязва, че са непечатани, не се намират между известните досега ръкописи на поета.

Трудно е да се съди само по заглавието, но вероятно в споменатия „Очерк на европейската и българска литературна скица" Славейков е разглеждал българската литература в контекста на европейското литературно развитие. Откриването на ръкописа на другия очерк — „Ницше и една реч за Толстоя", може би ще ни позволи да привлечем нов доказателствен материал за своеобразието на Славейковото ницшеанство.

Приживе Пенчо Славейков не е успял да осъществи така старателно замисленото издание на своите критически очерци. Довършването на „Кървава песен" и някои поправки в антологията „На Острова на блажените" изцяло са поглъщали неговото внимание.[4] Освен това твърде възможно е Ал. Паскалев да е отказал под някакъв предлог да издаде очерците. Това предположение намира до известна степен подкрепа в едно писмо на д-р К. Кръстев до Яворов от края на май 1912 г.:

---

[1] М. Белчева. Бегли спомени. С., 1923.
[2] Ал. Бекяров. По следите на Пенчо Славейков в Италия. С., 1946.
[3] НБКМ, БИА, ф. № 228, II Г 250, II Г 252, II Г 253, II Г 254, II Г 265, II Г 266.
[4] Ст. Мокрев. Пенчо Славейков и Мара Белчева в Италия. — Завети, г. V, 1938, кн. 6, с. 125—127.

„Пенчо е зле и днес заминава Рачо Славейков при тях. . . Дай на Паскалев тоя адрес. . . За книгите, които ми иска за „Всемирна библиотека“, ще му отговоря, след като узная истина ли е отказал да издаде Пенчовите критически статии.“[5] За възможността те да бъдат издадени Мара Белчева настоятелно пита и в пощенската картичка от Рим, писана четири дни след писмото от 27 март 1912 г., което съдържа подробен план на изданието. Явно Славейков особено много е държал на своите критически очерци и често се е връщал към тях, за да внесе редица поправки и допълнения.

През 1921 г. под редакцията на Боян Пенев започва издаването на Славейковите събрани съчинения. Заслужава да се отбележи, че тук критическите очерци на поета също са разпределени в два тома. В т. VI кн. 1 и 2 са включени статиите му върху българската литература, а в т. VII — статиите върху чуждите литератури. Това разделение ни дава известно основание да предполагаме, че при работата си над тези два тома Боян Пенев е имал пред вид именно първоначалния Славейков план за издаването на критическите очерци.

Фактът, че в Боян Пеневото издание не са включени двете споменати вече непечатани критически статии, показва, че още тогава те не са се намирали между ръкописите на Пенчо Славейков.

Останалите писма, които публикуваме тук, едва ли се нуждаят от обстоен коментар. В тях и след смъртта на поета (28 май 1912 г.) се е запазила славейковската атмосфера и тя е достатъчно красноречива.

1

27 март [1912]

Господин Паскалев,

Пенчо благодари за писмото и обещаното ще чака в началото на април. Що се отнася за критическ[ите] очерки, които той иска да издадете, те сами по себе си се разделят на два дяла (собствено две книги).

1. Чужди писатели и 2. наши.

Чуждите са: „Душата на поета“ (Общ очерк за творческите способности на поета), „Адам Мицкевич“, „Змай Йованович“, „Алекс[андър] Петьофи“,[6] „Алфред Тенисън“, „Песните на Гете“, три статии за Пушкина: а) „Скръбта на поета“, б) „Национален поет“, в) „Пушкин в България“, „Историята на една песен“ (Хайнева „Бор“), „Очерк на европ[ейската] и българската литературна скица“, „Ницше и една реч за Толстоя“.

Последните две са в ръкопис, всички други са печатани в разни години на „Мисъл“, разбира се, че ще бъдат печатани с поправки и допълнения.

Втората книга ще е само от български неща, също тъй печатани в „Мисъл“ и другаде, също тъй с поправки и допълнения. Те са: „П. Р. Славейков“, „А. Константинов“, „Хр. Ботев“, „Преди и сега“,[7] „Жив е той, жив е. . .“, „Бай Ганю“, „Любовните народни песни“, очерк за бълг[арската] народна песен, за български язик и култура, „Национ[ален] театър“, „Модерен поет“ и пр.

За характера на тези неща (разбира се, че поправени и допълнени) ще можете да прегледате в „Мисъл“ и да се убедите прилягат ли за издаване в отделна книга.

Предметите, които се третират в тия очерки, не са третирани от никой други бълг[арски] писател, а се изучават в училищата и Пенчо вярва, че това е достатъчна гаранция за тяхното разпространение.

---

[5] Г. Стоилова-Найденова. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., 1959, с. 542.

[6] Шандор Петьофи.

[7] Българската поезия. 1. Преди. 2. Сега.

Ако се наемате за издаването им, прегледайте ги в „Мисъл“, а ръкописа ще Ви прати, щом го поискате за печатание. Все едно е кои ще печатате по-напред, но нему се чини, че би било по-добре по-напред чуждите.

Сърдечни поздрави и от двама ни.

М. Белчева

Когато Пенчо оздравя, ще Ви пише сам, но би желал положителен отговор за тая работа. Ако има нещо интересно за нас, печатано в с[борник] „Мисъл“, моля да ни го пратите.

2

Картичка: Tripoli, Ristorante indigeno
Пощ. печат: Roma, Ferrovia
31. III. 1912

Bulgaria
Господин Александър Паскалев
Книгоиздател. Sofia

Пенчо е болен, та аз Ви пиша.

Ако е дошел срок да получи някоя пара от Вас (па и да не е дошел, дано може и без срок), правете, струвайте, пратете, казва, нещо за Великден.

Обадете също дали ще можете печата една книга неговите критически очерки, било за чуждите писатели или за наши неща. Туй то. . . Mercі за Вазовата книга.[8] Язък за хартията, барим продажбата ѝ върви ли? Какво ново готвите на българския оджак? Много здраве от папата и от св. Петра. Чакаме скоро отзив. С поздрави и от нас.

М. Белчева

3

Картичка: Roma, Vico Tusco
Пощ. печат: Roma, Ferrovia
31. III. 1912

Bulgaria
Господин А. Паскалев
Книгоиздател. Sofia

Пенчо Ви благодари за 150 лева. Извинете, че закъснях да сторя това по-рано, защото и аз не бях добре. Днес натоварихме П[етко] Тодорова с един вагон м[ного] здраве и за Вас. Обичате ли да ни пратите един екземпляр, прост, от „Острова на блажените“.[9] Как вървят работите?

М. Белчева

[8] Вероятно М. Белчева има пред вид излезлия през 1912 г. т. 3 (Лирика) от Паскалевото издание на Вазовите събрани съчинения.

[9] Заглавието на книгата е подчертано. С червено мастило върху картичката Ал. Паскалев е написал: „П. Славейкову, Roma „Boncompagni“ 79 прати и задължи с 3 лв.“

4

23. II. 1914
Charlottenburg, Berlin
Droysensrt., 18 Gh II l

Уважаемий господин Паскалев,

Научих се, че III ч. от „Кърв[ава] песен“ ще бъде готова идущата седмица. Пратете ми един от хубавите и четири от обикновените [екземпляри] тука, моля.

От хубавите би трябвало да се пратят и на след[ните] г. г.: D-r Alfred Jensen. Stockholm, Dalagatan 14; в дружеството, дето Пенчо е почетен член — Москва,[10] на Avv. Pr. Guido Ghialvo,[11] Roma, „Via Ludovisi“ (само III ч., той има 2 първи). Г-н Tadeusz Micinski[12], Warszawa, „Parkova“ 19 (II и III пес[ен], има 1-та хубава).

Която е за г. Боян Пенев (от хубавите), моля да предадете на г-ну Владимир Василеву (по негово желание), а останалите на брата ми Кръстю Ангелов (след като г. д-р Кръстев се разпореди кому каква да се даде).

Би трябвало да се прати и на г-н Милюкова[13] в Петербург, каквато намерят за добре г. г. Кръстев и Тодоров.

Обикновените три части и 2-ия сборник „Мисъл“ обичате ли веднага да пратите на d-r Georg Adam,[14] Irrenanstalt Buch b. Berlin?

Той се сърдел, че ги няма още, а кой знай, може би ще преведе нещо.

Получихте ли ми картичката за Н[ова] г[одина]? Все така ли сте зает?

Чувам, че г. Яворов почнал редактирането на списанието.[15] Значи той вече е съвсем добре? Хайде, да бъде на хаир. Аз съм уверена, че той сега ще ни даде много ценни неща. Поздравете го. И вам поздрав от г. и г-жа Пеневи[16] и от преданата Ви

Мара Белчева

5

Charlottenburg, 8. IV. 1914

Уважаеми господин Паскалев,

Благодаря Ви за 5-тях книги от III ч. на „Кървава песен“, както и за ония, които сте разпратили на означените от мен лица.

Вчера и г-н Г. Адам се похвали с Вашето внимание.

С каква радост се почна печата и с каква скръб се привърши. Как жестока бе съдбата! Само 3—4 седмици още и той щеше да ни остави онова, което беше вече отбелязано в душата му като лебединна песен. . .

---

[10] Пенчо Славейков е бил почетен член на „Общество любителей российской словесности“ при Московския университет (вж. Демократически преглед, 1911, кн. 10, с. 1352). Негови членове са били и Тургенев, Достоевски, Бунин, А. Толстой.

[11] Гуидо Киалво (1874—1939). Юрист, професор по философия на правото и търговско право в Римския университет. Учител на П. Славейков по италиански език. С негова помощ поетът е писал стихове на италиански.

[12] Тадеуш Мичински (1873—1918). Полски поет, прозаик, драматург и публицист. Връзките му с Пенчо Славейков не са проучвани.

[13] П. Н. Милюков (1859—1943). Руски историограф, професор. През 1897—1898 г. е преподавател във Висшето училище в София по всеобща история.

[14] Георг Адам — немски писател, преводач на Славейкови творби на немски език.

[15] Намерението на Яворов да започне издаването на сп. „Дума“ остава неосъществено.

[16] Боян Пенев и Дора Габе.

Но сълзите вече не помагат. Чувам, че на литературната вечер г-н Огиянов го е възкресил за няколко минути пред публиката. Както се вижда, той от ден на ден ще става на всички все по-мил. И тука срещнах много негови другари.

Днес-утре очакваме г. г. Кръстев и Яворова от Виена,[17] че тогава ще потеглим за Прага. Дано се помогне на бедния. Ние сме настръхнали пред една такава среща, ако и да знаем, че той с присъствието си ще облекчи тъгата ни. Приемете и на трима ни сърдечните поздрави.

Обаждайте се сегиз-тогиз. Преданата Ви

М. Белчева

25. VIII. 1921[18]

Уважаемий господин Паскалев,

Знайте може би, че съм натоварена с една антология за Пенча.[19]

За тая цел Ви моля да ми доставите неговите съчинения, двойни екземпляри, за да мога да режа и лепя, та да улесня печатница и коректори.

То е Ваше издание и вярвам, че не ще попреча на общото, което до тогава ще се продаде.

Моля и за последния „Златорог", който още не ми е пратен.

Какво ставате? Аз бях извънредно заета и с превода на „Потъналата камбана". Дали няма Вие да я издадете пак, но за това по-сетне.

Сега сърдечни поздрави Вам и на г-жа Паскалева.

М. Белчева

---

[17] През март—април 1914 г. Яворов е там на лечение при проф. Фридрих Димер — специалист по очни болести.

[18] Без година. Датирано по съдържанието на писмото.

[19] В 1921 г. Мара Белчева със сътрудничеството на Боян Пенев започва подготвителната работа за издаването на Славейкови избрани съчинения в един том, който излиза през 1923 г.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1976, кн. 7—10

В разнообразното съдържание на сп. „Вопросы литературы“, орган на Съюза на писателите на СССР и Института за световна литература „Максим Горки“ при АН СССР, особено силно впечатление прави стремежът да се намери най-подходящото съотношение между публикациите по проблеми на съвременната — съветска и чужда — литература, по литературна история и теория на литературата. В кн. 7 привлича вниманието обсъждането на пиесата на В. Черных „День приезда — день отъезда“, видяна като израз на определени социално-психологически тенденции, породени от НТР. (Това се подчертава и от наслова, под който протича обсъждането — „След Чешков“.) За стремежа да се види творбата от различни гледни точки показателен е фактът, че наред с литературните критици и автора участие в обсъждането взима и Г. Тараторкин — изпълнител на главната роля в спектакъла на театър „Моссовет“.

Пак към съвременната, но този път американска литература е насочена статията на А. Мулярчик „Смяна на литературните епохи“. Тя разглежда някои насоки, които свързват в литературата на САЩ „гнева“ на 30-те години с „бунта“ (разбиран естествено в по-особен смисъл) на 60-те години. Аналогията между тези две твърде различни десетилетия крие, разбира се, и твърде сериозни отлики — нещо, което особено ярко личи в творческия път на Хемингуей, изразител на прогресивните демократични тенденции на 20-те и 30-те години, но постепенно стигнал до радикален разрив с предишните си разбирания, което особено нагледно личи в недовършения му роман „Острови на течението“. Изобщо за автора на статията творчеството на „Папа Хем“ е до голяма степен изходна точка и база за сравнение със следващите генерации, въпреки че литературната панорама на 30-те години в САЩ е твърде по-широка. Но онова, което обединява творбите на Т. Уайлдър и Н. Уест, на Дж. Стайнбек и С. Луис — да споменем само някои по-ярки творци — е тенденцията към пряко насочване в сърцевината на социалните проблеми, към социален критицизъм. Твърде скоро обаче кризата на буржоазно-демократичните възгледи, съзнанието за тяхната ограниченост и пасивност пред лицето на историята дава отражение и в творчеството на споменатите писатели. Именно тук търси А. Мулярчик началото, определило в много отношения една сравнително далечна епоха, каквато са 60-те години на американската проза. Анализирайки „Цялото кралско войнство“ на Робърт Пен Уорън и „Арфата на тревите“ на Труман Къпоути, „Зрително поле“ на Райт Морис, „Лолита“ на В. Набоков, някои разкази на Селинджър, „Зимата на нашето недоволство“ на Дж. Стайнбек и др., авторът стига до извода, че „бунтът“ на 60-те години е ръководен от идеята за моралното съвършенство на човека — нещо, което подсказва и забележимото спадане на социалния тонус на американската белетристика.

Безспорен интерес представлява и статията на А. Битов „Трима „пророка“. Този интерес започва още от замисъла: статията на известния белетрист представлява коментар на литературно-историческо изследване, написано от фиктивен, измислен автор. Но това не е просто мистификация или пародия; стремежът на А. Битов е да изследва някои стереотипи на литературоведското мислене, датирани — чрез беглите биографични данни за мнимия автор — в съвсем определено време. И затова статията на А. Битов — плод колкото на фантазията на белетриста, толкова и на някои обективно съществуващи тенденции в литературната история — е не само увлекателно иронична, но привлича вниманието и върху един тип учен, който не е продукт само на чистата фикция.

Централно място в кн. 7 има статията на Б. Бялик „Особеното огледало на изкуството. (Препрочитайки статиите на В. И. Ленин за Л. Н. Толстой)“. Както показва и заглавието, авторът се стреми да разкрие Лениновото разбиране на спецификата на изкуството, реализирано на практика в забележителните му статии за Толстой. С тази цел Б. Бялик (известен познавач на творчеството на М. Горки, автор на няколко книги за него) прави сравнителен анализ на схващанията на Горки и на Ленин относно творчеството на Толстой. Отхвърляйки опростителските тълкувания, авторът разкрива — може би по-правилно е да се каже реконструира — проникновеното Лениново разбиране на спецификата на изкуството, намерила великолепно изражение и в статиите му за Л. Н. Толстой.

Значителен интерес представляват и поместените в кн. 7 на сп. „Вопросы литературы“ неизвестни материали из архива на В. Брюсов.

Кн. 8 се открива със статията на В. Кожевников „Време на велики дела“, която разглежда темата за труда в съвременната съветска литература. Литовският критик и литературовед В. Кубилюс в статията си „Формирането на националната литература — подражателност или художествена трансформация?“ се спира, анализирайки опита на литовската литература, на въпросите за отношенията между фолклора и литературата, за външните влияния и тяхната трансформация в периода на формиране на една национална литература.

Един от централните материали в кн. 8 е безспорно студията на Д. Затонски „Накъде отива XX в.?“, с която се търсят изводите от дискусията, започнала със статията на В. Ивашева (Вопросы литературы, 1975, кн. 9), продължила със статиите на Н. Анастасиев, Д. Урнов и др. и преминала и по страниците на други списания.

Както е известно, тема на статията на В. Ивашева —а до голяма степен и на последвалата полемика — бе търсенето на нови стилови средства в съвременната западна литература. Друг е въпросът, че техният анализ, ако не се откъсва механично от съдържателната страна на литературното произведение, неминуемо води и до по-общи заключения относно настоящето и бъдещето на световната литература. Показателна в това отношение е именно статията на Д. Затонски. Започвайки с анализ на някои привидно второстепенни стилови отлики на литературата на XX в. — от лаконизма на описанието, субективизирането на повествованието и пр., — авторът стига до такива принципно важни въпроси от теоретичен порядък като проблема за отликите между класическите произведения на XIX в. и модернистичните творби на XX в. в стилово отношение (от особено значение тук е тезата на Д. Затонски за абсолютизацията на даден прийом и превръщането му в стилова доминанта на произведението) и съотношението между авангардизма и модернизма. И макар някои негови тези да са оспорими или поне да изискват сериозно уточнение, не може да се отрече плодотворността на разгърнатото му изследване.

В друг аспект са поставени аналогични проблеми в статията на М. Епщейн „В търсене на „естествения“ човек“ („Сексуалната революция“ и дехуманизацията на личността в западната литература на XX в.) Тук, както личи и от заглавието, са поставени въпроси от културоведски характер, ала видени в пряката им връзка с проблемите на литературата.

Каква е изходната теза на автора? Разглеждайки феномена „сексуална революция“ предимно в неговата социална обусловеност, М. Епщейн отбелязва бързата асимилация на тази „свръхреволюционна“ насока от господствуващата идеология. И докато дори през 60-те години „сексуалната революция“ бе неотменима съставка на ултралявата „контракултура“, в началото на 70-те години тя вече бе успешно включена в комерциалния механизъм на „обществото на потреблението“.

Впрочем тази констатация не е нова. И авторът се спира на този процес — характерен в същност за немалко „свръхреволюционни“ авангардни моди — само като на първа степен в интеграцията на сексуалната революция в системата на буржоазната идеология. Още по-интересно е обаче нейното разлагащо влияние даже в рамките на творби, които са далеч от спекулативния комерчески интерес.

Разглеждайки творчеството на Д. Х. Лоуренс, Хенри Милър, Вл. Набоков и други апостоли на „сексуалното разкрепостяване“, авторът отбелязва един много показателен парадокс. По начало обявената война на табутата е в името на възстановяване правата на „естествения човек“ — неслучайно Лоуренс в своите статии отнася началото ѝ още във времето на Платон, който „осакатил“ хармоничното светоусещане на древните гърци, поставяйки началото на болезнената антиномия между дух и плът, задълбочена от християнството. Тази констатация — колкото и привидно точна, толкова и неисторическа — е изходната точка за възвръщането към първичната чувственост като средство за постигане на мечтаната хармония. Но тук се очертават две много съществени противоречия. От една страна, реабилитацията на първичната чувственост е за сметка на духовно-рационалното начало, така че за „нова хармония“ е трудно да се говори. От друга страна, в своите интимно-психологически подбуди този поход „назад към чувствеността“ е в същност рационален продукт — на него му липсва спонтанност и затова е неосъществим. Така видяна, сексуалната революция е в същност — в некомерциалните си проявления — симптом на типичното за къснобуржоазната култура заболяване: дехуманизация и деперсонализация на личността.

Сред останалите материали в кн. 8, които предизвикват безспорен интерес, е беседата с Чингиз Айтматов в рубриката „В творческата лаборатория“.

Кн. 9 на сп. „Вопросы литературы“ се открива със статията на В. Озеров „Моралните проблеми, нравствените търсения и съвременната съветска литература“. Разглеждайки навлизането в моралната проблематика на съвременността като характерен белег на съвременната съветска литература, В. Озеров подчертава отговорните задачи, стоящи пред нея в областта на нравственото възпитание, поставени от XXV конгрес на КПСС.

В статиите на Л. Новожилова и Б. Раушенбах, поместени под наслова „Гледайки в бъдещето: строителството на комунизма и проблемите на културата“, се изследват някои черти на съветската литература в перспективата на бъдещите ѝ задачи. Особен интерес представлява статията на Т. Глушкова „Талантът — събирателно име“ (Бележки за критиката на поезията.) В нея авторката се стреми да очертае образа на днешната съветска поезия така, както той е отразен в текущата литературно-критическа продукция. Полемизирайки с някои схващания на В. Соловьов, В. Кожинов, Ст. Рассадин, Ала Марченко и др., авторката издига като основно условие пред критиката на поезията благородния максимализъм, насочен в две посоки — и по отношение на творците на съвременната поезия, и което е още по-важно, по отношение на самата критика, която трябва с точен анализ и ясна концептуалност да очертава пътищата на поезията, без да робува на предпоставени схоластични схващания и тèзи. И макар ред становища на Т. Глушкова да са оспорими, макар на моменти нейният максимализъм да изглежда почти нереален, в същност той е израз на доверието ѝ във възможностите на поезията.

Интересна е и статията на И. Волгин „Доказателство от противното“. (Достоевски като публицист и втората революционна ситуация в Русия.) Авторът е ограничил материала си и хронологически, и жанрово единствено с оглед на необходимостта да се проникне по-задълбочено в сложните, неоднозначни и често противоречиви възгледи на великия писател и тяхната роля в определен исторически момент, когато — както неведнъж е забелязвано по аналогични поводи — те могат да играят твърде различна роля от субективните намерения на своя създател. И с това диференцирано отношение към сложната проблематика на своето изследване И. Волгин дава своя принос в плодотворния стремеж на сп. „Вопросы литературы“ да види по новому, в светлината на днешните постижения на марксическата историческа мисъл ред сложни и неоднозначни фигури и проблеми от културното и литературното наследство.

Вниманието към проблемите на съвременната съветска и чужда литература характеризира и голяма част от съдържанието на кн. 10. Наред със статията на Г. Ломидзе „Главният критерий“ в нея е отделено значително място и на творчеството на такъв ярък драматург като трагично загиналия в разцвета на таланта си А. Вампилов. Неговите творби са рядък случай в развитието на съвременната съветска драматургия: недооценени приживе и наложени предимно от публиката, при един внимателен анализ те се оказват синтез на някои традиционни — и привидно взаимоизключващи се — линии в историята на руската и съветската драматургия. Особен интерес в статията на К. Рудницки представлява възгледът за трансформациите на Чеховата традиция в драматургията на Вампилов. Към проблемите на съвременната литература е насочена и статията на Г. Бакланов „Деловият човек“.

В своята статия „Латинска Америка се разплаща с миналото си“ Л. Осповат се спира на едно от най-ярките и дискутирани произведения в последните години — романа „Сто години самота“ на Габриел Маркес. В своя анализ на тази изключително богата, многопластова творба, която израства колкото върху „магиката“ на една своеобразна обществено-политическа и етническа действителност, толкова и върху многовековната европейска литературна традиция, Л. Осповат се спира предимно върху трансформацията на литературните влияния, пречупени през призмата на новото историческо мислене. С основание той подчертава, че „магическият реализъм“ на тази творба има своите корени в рицарския авантюрен роман, така както други сюжетни и характерологични особености на творбата ни отвеждат към ренесансовата концепция за „естествения“ човек и „робинзониадата“ от времето на Просвещението. Но тук тези мирогледни наслоения са травестирани — отначало с дискретна ирония, по-късно, когато сюжетното време се докосва до кървавата епоха на първоначално натрупване, и с откровена пародийност. В същност темата на романа според Осповат е кризата на буржоазния индивидуализъм; но онова, което прави романа толкова богат и неизчерпаем, е сложното сплитане на конкретно-историческото с творчески преосмислената традиция.

Подчертано приносен характер има и статията на Ст. Рассадин „Неудачникът Бенедиктов“. В нея той се насочва към една от най-спорните фигури в историята на руската поезия през XIX в., която привлича вниманието не толкова с относително скромните си постижения, колкото с интересната си литературна съдба. Ст. Рассадин предлага нова концепция за мястото на Бенедиктов в развитието на руската поезия: според него в творчеството му се открояват особено нагледно (по силата на неговата естетическа незавършеност, „оголеност“) някои основни стилови тенденции на следпушкинската поезия, които намират пълноценното си въплъщение в творбите на други, по-талантливи творци. Подобна теза е твърде спорна — неслучайно сп. „Вопросы литературы“ публикува статията в дискусионен порядък — но тя спира вниманието ни върху един интересен феномен: нерядко в творчеството на второстепенни писатели се проследяват по-нагледно (по силата на стария факт, че геният винаги надхвърля рамките на своята школа, епоха и пр.) някои господствуващи тенденции в литературното развитие.

Изключителен интерес представлява също статията на покойния М. Бахтин „Пробле-

мът за текста". В същност неточно е да се говори за завършена статия — това са по-скоро черновите бележки на големия литературовед за ненаписана статия. Това определя и техния фрагментарен характер, конспективността на изложението, което на моменти изисква компетентно разяснение. Но и в този „суров" вид наброските на Бахтин представляват ценен опит да се разгледа проблемът за текста от общофилософска гледна точка, с оглед неговото функциониране в системата на културата — един подход, който преодолява ограничеността на частните методики.

Разбира се, съдържанието на последните засега четири книжки на сп. „Вопросы литературы" не се изчерпва със споменатите материали. Но и беглият обзор върху централните публикации в тях показва богатата проблематика и високото научно ниво на това авторитетно списание.

Х. Б.

АНГЛИЯ

"THE MODERN LANGUAGE REVIEW"
Лондон, 1976, кн. 3

В предпоследната, трета книжка за 1976 г. авторитетното английско списание („Модърн ленгуйч ривю" интерес буди публикацията на В. Ледърбароу, озаглавена: „Естетическата въшка. Етика и естетика в „Престъпление и наказание" на Ф. М. Достоевски". Авторът е един от бележитите литературоведи-русисти в Англия, добър познавач на творчеството на Достоевски, върху което той има няколко задълбочени изследвания. В статията си Ледърбароу анализира естетическите схващания на Достоевски, отразени в романа „Престъпление и наказание", на които, както се твърди, литературната критика не е отдала дължимото внимание.

В началото на своето изложение Ледърбароу се стреми да установи генезиса на естетическите възгледи на Достоевски, застъпени в споменатия роман, като ги поставя в закономерна зависимост от някои важни обществено-политически явления в редица европейски страни през първите десетилетия на миналия век. С право той вижда в естетическите и културно-философските идеи на романтизма началото на едно общокритично отношение към класическата космология, която е третирала човека като беззащитно същество, направлявано в действията си от неведоми и всемогъщи сили. Романтизмът скъсва с тези схващания, пише Ледърбароу, и в редица теоретически трудове и художествени произведения разглежда човека като същество независимо и годно да самоопределя развитието си. За особено ценно завоевание на философията на романтизма Ледърбароу счита добре мотивираните от нея доводи за неизчерпаемите волеви ресурси на човека, които му позволяват да направлява хода на историята. Като изтъква връзката на романтическите философско-естетически схващания със световно-историческото събитие от края на XVIII в. — Френската революция, авторът на статията се спира и на митическото свързване на идеала за силната, свободна в действията си личност с представата за Наполеон. По такъв начин образът на Наполеон придобива важно символично значение, превръща се в мит, който години наред пленява умовете на хората. В редица европейски литератури през XIX в. това митологизиране на императора е засвидетелствувано художествено; не прави изключение и руската литература, изтъква Ледърбароу и споменава Пушкиновата „Дама пика" и „Престъпление и наказание" на Достоевски.

Въпреки „революционните преобразования", осъществени в романтическото изкуство, се отбелязва в статията, в естетиката на романтизма дълго време се запазва конвенционалната представа за идеала за красота — такъв, какъвто го е определил още Платон. Както е известно, за Платон истинската красота съчетава естетическо и морално съвършенство, чистота на формата с чистота на целите. Платоническият идеал за единство на етическите и естетическите категории бе довел Шилер до мисълта, че е възможна промяна на човешкия морал чрез естетическо възприятие. Привидно тези разсъждения на автора, съдържащи се в уводната част на статията, са твърде далечни от конкретната цел на неговото изследване, така както е определена тя в заглавието. В същност обаче те са били наистина неизбежни, защото дават възможност за прецизно въвеждане на основната теза. Формулирана най-кратко, тя е следната: Достоевски за разлика от западноевропейския късен романтизъм и в явно противопоставяне на т. нар. „етически утилитаризъм" на Чернишевски и Добролюбов се придържа към класическия идеал за красота — единство на нравствени добродетели и естетически качества. В късните фази на европейския романтизъм „ексцесивният идеализъм", характерен за неговото начално развитие, изтъква Ледърбароу, отстъпва и вместо него доминиращ става меланхолизмът, породен от настъпилото масово дезилюзиониране, след като надеждите, свързани с Френската революция, остават нереализирани. У повечето от късните романтици се забелязва протест срещу платоническия идеал за красота и явно насочване към темата за сатанизма. Това според автора на статията е особено характерно за Лермонтов, който в няколко от своите бележити произведения прави опит за художествено противопоставяне на платоническия идеал за красота и определено се насочва към пресъздаване на естетически привлекателен образ на дявола,

свързан с идеята за протест срещу установения ред в света. И за Лермонтов, както и за Байрон, аргументира по-нататък авторът, дяволът е привлекателен със своята свобода, самоувереност и бунтарство. Подобни качества могат да бъдат открити и у някои от най-пленителните герои в произведения на късния европейски романтизъм — например у Лермонтов на Печорин от „Герой на нашето време“ и у редица лирични герои на Байрон, у които волята за протест, цинизмът и моралната необвързаност с конвенционалните норми са показани като ярки положителни черти. Лермонтов обаче, изтъква авторът на статията, се освобождава по-късно от примамливия образ на „могъщия и независим“ дявол и в по-сетнешни свои творби го тривиализира до познатия шаблон — съвкупност от негативни качества. За разлика от него Достоевски, твърди Ледърбароу, никога не е бил привличан от идеята да свърже представата за аморалност с тази за естетическа атрактивност. В подкрепа на това свое схващане авторът цитира една интересна мисъл на американския литературовед Р. Джексън, според който „представата за красота, свързана с нравствен идеал, така както тя е мигрирала от Платон през средновековната християнска естетика до естетическите схващания на Шилер и Шатобриан, Шелинг и Хегел, доминира в мирогледа на Достоевски и заема централно място в неговите възгледи за ролята на изкуството“. Защищавайки тази основна естетическа идея, пише Ледърбароу, Достоевски е трябвало да се противопостави не само на някои основни схващания на късния романтизъм, особено ярко изразени в творчеството на Байрон, но също така и на идеите на философския материализъм в Русия през 60-те години на миналия век, чиито представители в литературната критика са Чернишевски и Добролюбов. Пред вид на актуалната идейно-естетическа обстановка, сред която възниква „Престъпление и наказание“ (според автора на статията), този роман би трябвало да се възприема като опозиционна творба.

Както в късните фази от развитието на романтизма в западноевропейските страни, така и в руската литературна критика през шестдесетте години на миналия век доминира идеята за пълно отричане на представата за единство на морални и естетически категории. Но докато късните романтици, пише авторът на статията, само са изопачили основните положения в естетиката на Платон, то руските „утилитаристи“ отричат стойността на естетическата категория „красиво“. Вместо нея на преден план те изтъкват понятието за полза. Моралната стойност на едно произведение е най-важното, а тя се измерва с неговата обществена полза. Писателите са били подканени от „утилитаристичната“ критика да пресъздават и превъзнасят това, което е морално и полезно за обществото, без да апелират към естетическите чувства на своите читатели, или, както се изразява Добролюбов, „без да култивират естетически вкус у публиката“. Според автора Чернишевски сам дава пример за такова произведение чрез романа си „Какво да се прави“, в който естетическата идея е реализирана в една неестетична форма. Сюжетът в романа „Престъпление и наказание“ на Достоевски, отбелязва авторът, е генетично свързан с тези схващания на моралния утилитаризъм. Разколников оправдава своето престъпление с идеите за обществена полезност — замисляйки убийството на старицата, той е инспириран от мисълта, че по този начин ще осигури своята кариера, която е потенциално полезна за обществото. Освен това той ще освободи майка си и сестра си (които го издържат) от финансов натиск, ще бъде също така полезен за други студенти, които са в неговото тежко положение. До края на романа, изтъква Ледърбароу, Разколников не изпитва морални угризения за своята постъпка и дори недвусмислено защищава етичния порив за своите действия. Първоначално той не чувствува необходимост да оправдае и естетически деянието си. Но постепенно представата за „грозното“ убийство обладава съзнанието му. Както твърди Ледърбароу, възникналият у героя конфликт между етически оправданото и естетически отблъскващото поражда душевната му криза, а в това противоречие проличава ясно идейната позиция на Достоевски в неговия спор с представителите на моралния утилитаризъм. Според автора на статията душевното бедствие на Разколников след извършеното от него престъпление е мотивирано с пагубната представа за възможно разделяне на единството между етично и естетично. Разколников постепенно осъзнава, пише Ледърбароу, че въпреки претенциите на своето време за изграждане на нова етика то не е било в състояние да я съчетае с някаква нова представа за естетически възвишеното, към което естествено се стреми човек. Понятието за красивото според Достоевски, изтъква авторът, е абсолютно и е свързано с идеал, новият век не е в състояние да изгради нова представа за красота.

В своята статия Ледърбароу прави много задълбочен анализ на мотивировката на престъпното деяние на Разколников. Той отбелязва, че противоречието между етическия рационализъм на героя и ярко изразената му естетическа сензибилност е забележимо още при възникване на идеята за убийството и се проявява в непрекъснатите колебания на героя, които постепенно го довеждат до състояние на тежка душевна криза. Според Ледърбароу критиците на романа не са обърнали достатъчно внимание на обстоятелството, че съмненията на Разколников относно правотата на неговото дело — замисляното убийство — се основават не на морални, а на естетически размишления. За Разколников, пише авторът на статията, не е достатъчно да намери морално и интелектуално оправдание за планираното пре-

стъпление, преди да бъде в състояние да убие старицата, той трябва да преодолее естетическото си отвращение от подобно деяние. Героят на романа постига това, опирайки се на романтическия мит за Наполеон. Тук Ледърбароу умело свързва тезите си от уводните пасажи в своята статия, в които третира митологизирането на личността на Наполеон в романтическата литература с конкретния анализ на разглежданата от него творба. Разколников възприема напълно романтическия мит за Наполеон и открива в него и естетическа формула, която оправдава замисленото от него убийство — пише авторът на статията. За Разколников Наполеон е човекът, който е дал форма и стил, елегантност и величие на акта на насилие. Като цитира и се съгласява с някои мисли на В. Кирпотин, отразени в студията му „Разочарование и крушение Родиона Разколникова" (Москва, 1970), в които по подобен начин се обяснява магнетичното въздействие на образа на Наполеон върху героя на романа, авторът на статията изтъква, че митът за френския император освобождава, макар и временно, Разколников от колебания и му открива пътя към престъплението. Наполеон е демонът за Разколников, пише Ледърбароу, той го прелъстява с идеята, че и един акт на престъпно насилие може да изглежда благороден и красив. И все пак — аргументира по-нататък авторът на статията, — ако „красивите и монументални дела" на Наполеон, които витаят в представите на Разколников, могат да го доведат до идеята да осъществи „необходимото насилие", „полезното убийство", те не могат да го спасят по-късно от угризенията на неговата съвест. И докато действителният Наполеон, пише Ледърбароу, намира убежище от справедливия упрек за извършени насилия в лоното на мита, то нещастният Разколников не може да избяга от себе си. Той е осъзнал измамния характер на естетическото оправдание на насилието чрез мита и ясно вижда бездната, която дели неговото престъпление от величествения замах на френския император. Авторът на статията изтъква, че „грозотата" на престъплението на Разколников, а не неговата морална недопустимост довеждат героя до кризисно състояние. А това обстоятелство доказва убедеността на Достоевски, че едно аморално дело може да изглежда красиво само ако е показано в митическа сфера. Ако митът за Наполеон, отбелязва по-нататък Ледърбароу, има характера на естетическо илюзиониране на Разколников, то образът на Аркадий Свидригайлов е използуван умело за дезилюзиониране на главния герой в произведението. Този образ е антипод на имагинерния Наполеон за Разколников и същевременно е гротескно подобие на романтическия супермен. Чрез него, както и чрез образа на княз Волковски в „Унижените и оскърбените", пише авторът, Достоевски, изглежда, е търсил художествено противопоставяне на романтичния герой от байроновски тип, олицетворяващ демоничното в човека. В незачитането на конвенционалния морал и в неговата непримиримост към законността Разколников вижда връзка както със самия себе си, така и с идеала си за силна личност, но той не може да се отърси от чувството на естетическо отвращение, което Свидригайлов предизвиква у него. За Разколников актът на насилие, както отбелязва авторът на статията, е оправдан естетически само когато е обгърнат от плаща на митичното, което го прави величествен и благороден. Той обаче е отвратителен в циничната морална обосновка, която Свидригайлов прави на гнусните си дела. Разколников според Ледърбароу е идеалист от Шилеров тип, неговото естетическо чувство не му позволява да се примири с ужасни дела, извършени единствено в името на рационалното, на полезното. Страхът от „грозното", се изтъква по-нататък, предпазва Разколников от примирение с извършеното от него престъпление, предпазва го и от оправдаване на действията на Свидригайлов. Той — пише Ледърбароу — „има интелектуално-етичната свобода на силната личност, на естетическите задръжки на една въшка". Този израз, който напомня за заглавието на статията, не би трябвало да учудва, защото е взаимствуван от речника на самия герой на Достоевски (Разколников). Авторът на статията цитира една забележителна мисъл на Разколников, изказана в състояние на дълбока душевна криза: „Аз избързах твърде много, за да премина отвъд. . . (да се превърне от обикновена в изключителна личност). Аз не убих човека, убих един принцип. Аз убих принцип, но не минах отвъд, останах на тази страна. . ." В коментар Ледърбароу изтъква, че принципът, против който Разколников е действувал, с неговата убеденост, че етичните норми са създадени и се контролират единствено от разума, че едно престъпление, за което има разумна причина, може да бъде извършено безнаказано. В своето отношение към Свидригайлов и към извършеното убийство, пише авторът на статията, Разколников, а чрез него и самият Достоевски доказва, че истински съдник на етичните качества на едно деяние и на едно лице може да бъде само този, който зачита естетическото чувство. Оттук обаче Ледърбароу извежда твърде странно заключение с претенция за общовалидност, а именно, че „изключителна личност" (това понятие не е изяснено в статията) може да бъде само този, който не е обвързан с конвенционалния морал и който може да заглуши естетическите си чувства. Естетическата индиферентност обаче превръща човека в чудовище, пише по-нататък Ледърбароу, и това според него Достоевски е демонстрирал чрез образа на Ставрогин от „Бесове", за когото по отношение на категорията за красивото няма разлика между зверското насилие и героическия подвиг.

В заключителните пасажи от своята статия Ледърбароу отбелязва, че проверката на правилността на интелектуалните решения на героите чрез техните естетически чувства е често срещан елемент и в късните романи на Достоевски. Протестът на Иван от „Братя Карамазови“ срещу създадения от бога свят е интелектуален, той не е съчетан с естетическо отвращение към същия свят. Тук, както и в обвързаността на Иван Карамазов с дявола (сравнима с митическото преклонение на Разколников пред Наполеон) авторът на статията съзира паралелизъм в някои от основните идейни мотиви в двата романа.

Основателно Ледърбароу вижда в неуспешното бунтарство на Иван Карамазов и на Разколников белезите на доминиращи у Достоевски примиренчески мотиви. Той обяснява това с укрепващата убеденост у Достоевски, че само тържеството на чувството за идеална красота може да донесе морално избавление на света — една идея, която е изявена най-ярко чрез наподобяващия на светец образ на княз Мишкин.

Статията на Ледърбароу е образец на задълбочена интерпретация на художествен образ с оглед на доминиращата идея в творбата. Несъмнено разглежданото произведение на Достоевски и образът на Разколников допускат подобна интерпретация от стеснен зрителен ъгъл. Естествено тя използува само една от многото реализуеми възможности за обяснение на творбата и главните образи в нея, но като метод на изследване и с оглед на редица изводи в нея е интересен приносът към научното изследване на творчеството на Достоевски.

В същата книжка на списанието е отпечатана и статията на Мери Стюарт „Немският натурализъм и романът“, в която се изследват жанровите проблеми на натурализма както с оглед на спецификата на литературното развитие в Германия през 80-те години на миналия век, така и в сравнителен за някои европейски литератури аспект. М. Стюарт се спира най-напред на осъщественото от френския натурализъм преодоляване на „конвенционалната“ форма на буржоазния роман. Преднатуралистическият, традиционен роман според авторката се отличава преди всичко с последователно, организирано повествование, фокусирано върху действията на един или няколко главни герои. При разкриването на техните характери и конфликти в романи от конвенционалния тип (пояснено е, че под това понятие в статията се имат пред вид буржоазно-критически романи от времето преди натурализма) е било показвано развитието на героите и опитите им да превъзмогнат противоречията си с окръжаващия ги свят. Писателите, подчертава М. Стюарт, не са имали никакви колебания относно ролята си на всезнаещи тълкуватели на постъпките и нравите на своите герои, които те често коментират директно от хумористична, иронична или обективистична позиция. За пръв път Зола в своите романи, пише авторката на статията, насочва вниманието си не към героя в развитие, свободен в избора на действия и контакти, а към социалната среда като основен фактор, обуславящ несвободата на героите, които вече излизат от схемата на „конвенционалния“ персонаж на буржоазния роман. Добре познатите естетически идеи на Зола водят в областта на романното изкуство до концентриране върху непривилегированите слоеве на обществото, до разкриване на социалните ограничения за характера и действията на героите — нещо, което той постига чрез детайлно разкриване на обществената среда, без директно интерпретиране или коментиране на постъпките на героите — пише Стюарт. Като отбелязва широкия отзвук, които намират далеч зад пределите на Франция както теоретическите постановки на Зола, така и неговите романи, авторката се спира на факта, че въпреки големия резонанс на натуралистичните идеи в Германия в областта на романа в немската литература през „десетилетието на натурализма“ няма ярки постижения. Нещо повече, Стюарт твърди, че в Германия по това време изобщо липсват романи, които биха могли да бъдат определени като типично „натуралистически“. Известно е, от друга страна, че с някои от ранните си произведения Г. Хауптман дава образци на натуралистическата драма, а Арно Холц и Йоханес Шлаф например пък създават характерна натуралистическа поезия. Като прави преглед на някои от най-важните теоретични постановки на немския натурализъм, авторката на статията се стреми да обясни липсата на типично натуралистични романи в немската литература, от една страна, със стремежа за „доразвиване“ на немска почва на идеите на Зола за романа, а, от друга, със съществуващата традиция на „романа на развитието“ и т. нар. „билдунгсроман“ в немската литература. Особено показателна според М. Стюарт е една мисъл на Карл Блайбтрой — един от теоретиците на желаното обновление в немската проза през осемдесетте години на миналия век, — която тя цитира: „Само противни на немското бъбривци могат да се надяват чрез сляпо подражание на френската разказна техника да донесат някаква полза за нашата литература. За немския дух е характерно лиричното и философско начало. Той изисква извисяване над материята. Ето защо немският реализъм трябва да избере или да сътвори една съвършено различна форма.“ Наред с това изискване за разграничаване от романния вид на френския натурализъм М. Стюарт търси причината за отбягване на натуралистическия модел на романите на Зола в немската литература и в повсеместно изразения в нея стремеж към художествено пресъздаване на нравственоетична проблематика. Много немски автори от натуралистическия период и най-вече Конрад Алберти, пише авторката на статията,

игнорират истинската социална проблематика, използуват бедствуващите социални слоеве като модерен фон на своите произведения, в които се опитват да пресъздадат активно действуващи характери, чиито действия и конфликти илюстрират етични проблеми в сферата на основното противоречие между добро и зло. В повечето случаи произведения от този тип попадат в обсега на тривиалната литература именно поради това, че истинският реализъм в тях отстъпва място на повърхностна типизация, на нравоучителни заключения и банални интриги. Като пример за това авторката посочва прозаичните творби от ранния период в творчеството на Х. Зудерман.

Като се спира на традицията на т. нар. „билдунгсроман“ (роман на изграждане на личността) в немската литература, който по своята същност е своеобразен художествен отклик на идеите на Просвещението, авторката на статията изтъква, че за да може да бъде осъществен преходът към натуралистическия роман, който е в по-висша степен социалнокритичен, е трябвало да се намери нова, подходяща форма на връзката между автор и читател. Трябвало е да бъде изоставена ролята на всезнаещия писател — просветител, който е бил съдник на етичната стойност на постъпките на героите, да отпадне авторовата рефлексия, т. е. да бъде преодоляно всичко онова, което е било типично за позицията на разказвача при заслужилия всеобщо признание немски „билдунгсроман“. А това пред вид на литературната традиция в Германия е било непосилна задача за ограничените прозаични таланти в тази страна през годините на разцвета на натурализма в Европа. Отчаяни от невъзможността си да наложат нова форма на връзката между автор и читатели, при която на автора би се паднала задачата само да показва, а не и да тълкува социалната сфера и действията на героите, пише авторката на статията, мнозина радетели за обновление на романа през осемдесетте години на миналия век в Германия се впускат в невъздържани високомерни обвинения в изостаналост на немската публика и литературна критика. Някои от тях пък, отбелязва М. Стюарт, в стремежа си да наложат новия обективистичен стил на повествования, при което се разкриват социалната среда и конфликтите на героите, без да се търси някаква критичнооценъчна рефлексия, се впускат в изобразяване на банални ситуации, стремят се да доведат читателя до заключението, че показваното е „неговият свят“, който наистина не се нуждае от разяснение, и по този начин естествено попадат в руслото на тривиалността. Те, както твърди авторката на статията, търсят ефектни драматични ситуации, чрез които смятат да внесат организираща мотивация на действието в творбата. Но тези драматични елементи не са кулминационен момент на реалистично създадената конфликтна основа, както е при Зола, пише авторката, а са случайни и неубедителни епизоди в хода на едно вяло, псевдореалистично и псевдохудожествено повествование. М. Стюарт привежда редица конкретни примери за подобен декоративен драматизъм в творби на Конрад Алберти и Макс Кретцер.

Натуралистическият роман в немската литература, отбелязва в края на своята статия М. Стюарт, беше дискредитиран до голяма степен от тези, които се опитваха да го наложат като новост в нея. Техните творби в същност могат да служат за пример на това, което те се мъчеха да оборят в теоретичните си опити за обновление на повествователното изкуство, защото почти без изключение са образец на псевдореалистично и псевдокритично изкуство. Те според М. Стюарт са показателни за онзи стремеж за „извисяване над ежедневието“, който е бил характерен за немското изкуство и литература от годините на изграждане на райха, от ерата на Бисмарк. Преувеличавайки мотива за безпомощно страдание и транспонирайки го в проекцията на гротескното изображение, Томас Ман в творбата си „Малкият господин Фридеман“, пише авторката, насочва погледа ни към логически неизбежния ранен залез на натурализма в Германия и към истинското обновление на немската проза, за което по-късно той допринесе решително. Неуспехът на натуралистическия роман в Германия, заключава М. Стюарт, се дължи на непреодоляната мъглявина на целите, на липсата на изявени таланти и на уклона към развлекателно изкуство, който е бил доминиращ през годините на стопанския възход на райха. Но краят на натуралистическите търсения в немската проза, отбелязва тя, бе и началото на забележителния подем на литературата в Германия от края на миналия век.

В своята статия М. Стюарт достига до редица интересни заключения за някои от важните жанрови особености на натурализма в немската литература. Особено внимание заслужава тезата ѝ за негативното влияние на литературната традиция на билдунгсромана върху прозата на немския натурализъм. Нейното изследване би спечелило обаче, ако в него бе обърнато внимание и на екстремистките натуралистични теории на А. Холц например (известна е неговата формула — „изкуството — равно на природата минус х“, като х е индивидуално-творческото), които потвърждават някои от най-важните изводи на Стюарт, като например този за хипертрофирания стремеж на някои немски натуралисти да преодолеят всичко, свързано с традиционния начин на повествование.

Б. М.

„ТОДОР ИКОНОМОВ“ ОТ ТОНЧО ЖЕЧЕВ
С., Изд. на ОФ, 1976

През есента на миналата година в Киевската библиотека към Академията на науките в УССР, в отдел „Старопечатни издания“, попаднах на интересни описания на двореца на Абдул Азис. В помещението, в което Азис провеждал разговорите с майка си, негов най-добър съветник, по една от стените се стичала вода. Разбира се, неслучайно, а за да не чуват гласовете и тайната да остава неприкосновена и пълна. Освен това в ръкописа се дава планът на дворцовата лична баня с помещение в нея, отделено с решетка, в което Абдул Азис, представете си, влизал специално за да насапуниса главата си, критичен момент — в който най-често са ставали покушения върху първия човек на империята. И това — в Константинопол, в султанския дворец, между хората, с които е живеел.

В „Тодор Икономов“ на Тончо Жечев, неусетно попадаме именно в това време, в тоя кът от история,който така малко е приобщен към нас, към времето ни, към историческата ни памет. Нашата литература с националреволюционна багра повече се е занимавала с живота отвъд Дунава, във Влашко, и това донякъде е обяснимо — там е била по-голямата част от нашата емиграция. Няма съмнение обаче, че „из браилските свърталища хъшовски“ много по-лесно можеха да се пеят български песни и да се говори на висок глас за Отечеството, отколкото в преизподнята на Цариград, мястото, където работи и действува Тодор Икономов.

Впрочем, кой е той?

Едно име познато повече, отколкото самото му дело. Име на българин, страдалец български, с хубав як врат, който не се бои от бесилката, „мъченик на своите идеи“, както го нарича и Т. Жечев. Именно Икономов е един от тези, които живеят и се борят отвътре, в сърцевината на империята, в Цариград, който по онова време е толкова гръцки, колкото български и турски, а толкова и на страха от утрешния ден. Революционер сред черковниците, Тодор Икономов на Тончо Жечев далеч надхвърля библиографския портрет, изграден върху онова, което е писано или останало от него. Авторът е потърсил свои виждания, свои тълкувания на един възрожденец, психологическите му измерения, дълбочините и противоречията на неговата мисъл, които в много случаи се изплъзват или поне трудно се долавят от авторите на подобни книги. Така силата на Тончо Жечевия Тодор Икономов не е толкова в хронологично разказаните събития, колкото в „оживяването“ на един образ в тези събития, търсенето и намирането на мястото му, и то за едно време, когато българската искра е гаснела от могъщото влияние на фанариотството и просветената гъркоманщина.

Въпреки цялата си ненавист срещу духовенството, изразено така добре в „Моята молитва“, в статията си „Решен ли е черковния въпрос“ Хр. Ботев пише: „Не се мина много време от началото на нашето възраждане и ето, вехтата борба между двата елемента — българи и гърци, се начена със сичката сериозност, като борба за живот и смърт, за глад и насущ хляб. В тази борба много праведни жертви претърпя нашият народ, много добри патриоти, много пламенни деятели в делото на възраждането и образованието, много мъченици за любовта към ближния измряха в турските тъмници и в заточение, гонени и убивани тайно и явно. Не по-малко бяха и на разбойническия вертеп — фенер.“

Тончо Жечев е избрал една от тези трудни пътеки. Безусловно, той се е намирал между не един и два свои авторски конфликта в изграждането на образа на Икономов. Освен това всичко би било много по-лесно, ако той се придържаше към „биографичните възли“, без те да се „развързват“ и тълкуват. Трудът дори би станал по-обемен, а може би и почетивен. Тончо Жечев обаче не е избрал лекия път на занимателността, действието и повърхностната фабула. Той е усетил отговорността, както споменах, да ни разкрие вътрешните измерения на едно дело, да влезе в психографията на събитията и в края на краищата да остане при трайните стойности, които биха ни връщали неоднократно към тази книга.

По своята същност борбата за църковна независимост е съзаклятие за изясняване на българското начало на един народ, историческите пътища на когото са го довели далеч от Балкана, през Одрин — чак до Боюк дере, многолюдния квартал в Цариград. Това проникване към сърцевината на империята е предизвикано от времето. Предпочитат се български стоки — добре изработени и с вложено високохудожествено майсторство.

Необходими са фамилии на християни — дипломати, като тази на Стефан Богориди. Това изискват контактите с европейския свят. (През 1876 г. Богориди е изпратен да ръководи турското посолство във Виена, с неоправдани за двореца надежди.) Властниците пренасят България все по-навътре, към Проливите. Не само духовно, бих казал, и материално. Константин Иречек отбелязва това в 1889 г.[1], когато говори за несебърската църква „Св. Йоан Неосветени". За нейното високо кубе той буквално споменава: „Неговия кръгъл отвор (на църквата) подпират четири гладки, дебели стълба с елегантни капители от коринтски стил; единият стълб е дървен на мястото на каменния, който казват, отнесъл един капудан-паша в прочутата Селимова джамия в Одрин." Пашата не смогнал да натовари на гемията си и останалите колони, капители и каменни фрагменти. И това пренасяне и унищожение на всичко, което е можело да се вземе от българските земи, е продължавало далеч във Възраждането. За да се стигне и до посегателството върху самото съзнание за българщина и национално чувство.

Тодор Икономов, тоя действителен „революционер сред черковниците", влиза в съпротивата срещу опита да се отнеме от народа правото за национално самосъзнание.

В сражението за българщината авторът не откъсва Икономов от съвременниците му. Напротив, той търси допирните точки с тях, влиза в конфликтите на цариградските борби, дори в „патетиката" на Хаджи Иванчо Пенчович, нападнал Славейков за нехристиянщина, а заседавал в София Левски да бъде изпратен на бесилото.

Тръгнал от няколко страни при подредбата на материала си, Т. Жечев затваря кръга на методологическия принцип при изграждането на книгата пак с дейността на Икономов. В труда е използувана сравнителната методология, по-далеч от описателството и вече дълбоко в пластовете на изследването.

При прочитането на „Тодор Икономов" не можем да не стигнем до извода, че книгата има по-различно място в книжнината ни от това, което заема „Българският Великден. . . " Двете книги не би трябвало и не би могло да се сравняват. Макар близки по концепция, време и място на действие, техните задачи са различни. Докато в „Българският Великден. . ." се търси по-епично платно и е изразен жест, и то сполучлив, да се обхване цялостно „цариградското време" от тази епоха, с „Тодор Икономов" авторът си поставя допълнителна задача — да изясни един от апостолите на този „български Великден". Той е само един от галерията дейци, но има своя пътека, патетика и съдба. Той е личност, и то с противоречия, което го прави по-реален и жизнен, човек на утопията, но и апостол на конкретното дело.

В една своя статия (в. Пулс, бр. 20 от 28 септември 1976) Светлозар Игов изказа интересни мисли по повод на книгата. На едно място той споменава: „Аз не зная, право да си кажа, дали това е историческо съчинение." И допълва: „Тази книга по своя патос извира от Паисиевите и Захари Стояновите традиции на нашата историческа памет."

Някъде тук е и нервът на книгата. Читателят, който почти винаги е недоверчив към автора (не става дума за Тончо Жечев, а изобщо към пишещите), но винаги е с надежда да бъде спечелен от тази или онази творба, в случая е готов да се довери на фактите, в които е въведен. Но успехът би бил равен на нула, ако между тези факти авторът не съумееше да улови чувството му, да потърси неговата отзивчивост към събитийността и личната му съпричастност при разкриването на Тодор Икономов. Впрочем авторът точно е определил и насоката на книгата: „Очерк из историята на българската обществена мисъл". Потърсен е не само Икономов, с обикновените бележки — раждане, битие и смърт, а е очертан онзи носител на обществена мисъл, който не би могъл да се сбърка с някой друг от неговите съвременници.

Нашата историческа книжнина е оскърбена от времето в това отношение. Именно— оскърбена. Бурните исторически събития след Освобождението не дадоха възможност да се изградят такива книги, които да съхранят духовните портрети на носителите на различните философски течения и ако щете, тежнения, които биха очертали епохата. А нямаше и достатъчно подготвени автори за това. Ние нямаме своя комуна, с нейните полюси и противоречия, нямаме нито Марат, нито Робеспиер, но очарованието на апостолите в една или друга област е не по-малко привлекателно. Няма да споменавам за Захари Стоянов, защото се страхувам да не попадна в модата на това инак могъщо име. Но колцина знаят нещо за един Теофан Райнов например, създал конспирация в турското разузнаване, срещал се с Бакунин и Мацини, раздавал пари от турската хазна на Левски, Каравелов и Ботев, разговарял с „обесникът из Русия", Нечаев, обвиняван ту като враг на революцията, ту издиган като неповторим апостол и довереник на Раковски и участник в отрядите на Гарибалди. Няма съмнение, че дейността му е затъмнена с неясноти, а може би и с грешки, но са достатъчни срещите му с Бакунин и Мацини, за да заслужи по-сериозни изследвания. Това не значи, че в такива случаи ще се съгласим с всичко в една биография, в едно изследване. Така е постъпил и Тончо Жечев в „Тодор Икономов", може би най-близо до думите на Христо Ботев от статията му „Решен ли е черковния въ-

[1] К. Иречек. Княжество България. Т. I. Пловдив, 1889, с. 801.

прос“. „Въпросът се реши, пише във Влашко Ботев, само за духовенството, а за народа ще се реши само когато остане той без духовенство.“

Предтечата Ботев видя развитието на историческата истина и прозря в нейния утрешен ден. Икономов се спаси от турските тъмници, не попадна между „убиваните тайно и явно“, пак по думите на Ботев. И Тончо Жечев го изтръгва от обречените на забвение, или по-точно от обречените на забвение носители на българска обществена мисъл.

И ако си зададем въпроса, „А защо ни е бил необходим точно Тодор Икономов?“, отговорът е ясен — за да се почувствува обемът на духовното горене, полюсите на тази възрожденска мисъл, за да не остане един от творците на историята в забравата на времето.

И аз напълно съм съгласен с последното изречение в неговата книга, в което той казва: „Но в най-хубавата си и жива част делото и мисълта на Тодор Икономов ще влязат в националното демократично наследство като притежание на българския народ, като част от миналото му, към което мислено ще се връща по пътя, който му предстои занапред.“

Това е най-вярната отправна точка. Защото няма съвремие без аналогии в миналото и минало без аналогии в съвремието. Това е богатството, което ни разкриват „мисловните люде“, работниците на идеите, един от които е и Тодор Икономов.

Георги Тахов

„ПОЕТИ ОТБЛИЗО“
от БОЖИДАР БОЖИЛОВ
С., БП, 1976. 128 с.

За мнозина Божидар Божилов е образец на типичен лирик — спонтанен и емоционален, плодовит и често „артистично“ небрежен в стиховете си. И понеже, както знаем, творческата спонтанност и критическото съзнание се намират на противоположни полюси, есетата и статиите на поета в новата му книга „Поети отблизо“ представляват много странен интерес — не само с проблематиката си, но и като един опит да се съчетаят поетическото проникновение, тънкият усет за нюансите в поетическата реч с аналитичността на критическото мислене. Подчертавам това, защото според мен именно в този случай са най-безспорни и интересни критическите открития на Божидар Божилов; и обратно, когато той се старае да „вмести“ непосредственото си впечатление в рамките на априорни — и понякога неточни — схеми, когато не се доверява докрай на своя непосредствен усет, се случват и доста очебийни (за щастие, твърде редки) разминавания с обекта на критическа интерпретация.

Една част от статиите — „Ехото на Октомври в българската поезия“, „Септември 1923 в нашата поезия“, „Отражението на Втората империалистическа война в някои лирически творби“ и др. — са изградени върху обзорно-тематичния принцип. Както показват и самите им заглавия, в тях се търси отражението на определено историческо събитие (и свързания с него тематичен диапазон) в нашата поезия. В тези статии Божидар Божилов влиза по-скоро в ролята на литературен историк — прецизно изброява творби на различни автори, анализира идейно-естетическите им особености, като се стреми по този начин да очертае и развитието на темата в нашата поезия. В първата от цитираните статии той се спира най-напред на творбите на Д. Полянов, отбелязвайки особената сплав от нова идейност и традиционен образен реквизит, разглежда стиховете на Христо Смирненски като нов етап в естетическото овладяване на темата, проследява развитието ѝ в творчеството на Хр. Ясенов, Хрелков, Кр. Кюлявков, Хр. Радевски, Л. Стоянов, Мл. Исаев, Анг. Тодоров, В. Андреев, Кр. Пенев, К. Зидаров. . . , за да стигне до днешните ѝ превъплъщения в стиховете на П. Матев, Д. Методиев, Л. Стефанова, О. Орлинов и още много поети. Дори самото това изброяване показва какъв е подходът на Б. Божилов: обзорен, със строго спазване на хронологията, със стремеж да се открояят онези творби, които бележат нов момент в трактовката на темата за великия Октомври в нашата поезия — за да се достигне накрая до обобщението за мястото и ролята на октомврийската тема в развитието и обогатяването на гражданската тематика в българската лирика.

По аналогичен начин, макар и много полаконично, е написана и статията „Септември 1923 в нашата поезия“. Тук вниманието на автора е насочено повече към въпроси, свързани с приемствеността и новаторството в нашата поезия през 20-те и 30-те години: ролята на А. Разцветников като продължител на традицията на Хр. Смирненски, новаторството на Н. Фурнаджиев, поемата на Гео Милев „Септември“ като образец на творчески асимилирани влияния на модернизма. . .

По-друг, много по-личен нюанс има в статията „Отражението на Втората империалистическа война в някои лирически творби“ (въпреки че композиционно тя не се отличава чувствително от първите две), където Божидар Божилов е ограничил задачата си и хронологически, и тематично. Но тук той има предимството да пише в същност за един исторически момент, изиграл голяма роля в оформянето на неговото поетично поколение. И предимствата на личния опит, на непосредствено преживяното личат дори в един на пръв поглед незначителен факт: авторът е много по-проникновен в тълкуването на творбите на Б. Райнов, Ал. Геров — поети, с които го свързва общият духовно-

емоционален опит, отколкото когато пише за Хр. Радевски; въпреки незначителната по време разлика Радевски е поет от по-друга формация, с по-различна нагласа. Не искам да кажа, че по тази причина авторът се е „разминал“ с него — просто по отношение поезията на Хр. Радевски той остава повече в кръга на познатото, липсва онова откривателство, което се ражда от интимното съпричастие с разглежданата проблематика, от вътрешното родство (колкото и различни да са те като творчески индивидуалности) с поетите на 40-те години.

Статията „Връзките на българската революционна поезия със съветската поезия“ разглежда един друг въпрос — историята на проникването на съветската поезия у нас, развитието на преводаческата дейност в тази област от началото на века до наши дни. Тази малко разработена тема в нашата литературна история е видяна от Божидар Божилов предимно във фактологичен план, въпреки че на моменти той достига и до оригинални обобщения за ролята и въздействието на съветската преводна поезия върху развитието на нашата гражданска лирика.

Колкото и да са интересни тези статии, колкото и оригинални наблюдения и плодотворни хрумвания да съдържат те, мисля, че най-големите успехи на Б. Божилов са в областта на есетата, посветени на видни наши поети. Хр. Ботев, К. Христов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Ал. Геров — ето творците, които са привлекли вниманието на автора, които той ни представя видени по един безспорно своеобразен начин. И ако действително е много трудно да се каже нещо съвсем ново за Христо Ботев например, то все пак есето „Ботев — великият поет на България“ завладява с емоционалната си и образна реч. Когато пък се обръща към творчеството на Кирил Христов — един доскоро незаслужено забравен творец, — Б. Божилов търси основната насоченост на неговата поезия като един анархистичен бунт, като витално разкрепостяване на личността от нормите на лицемерния буржоазен морал. (И в това отношение той е в унисон с най-новите трактовки в литературната история — например великолепната книга „Певец на своя живот“ на Кр. Куюмджиев.) По същия начин своеобразно е видян творческият път на Н. Лилиев в „Бунтът на Николай Лилиев“. Действително думата „бунт“, употребена по отношение на серафичния Лилиев, сякаш звучи пресилено, но ние трябва да отчитаме, че един поет като Б. Божилов и в критическите си изяви ще търси поетичната многомерност на словото. А неговата концепция за наченатия, но незавършен процес на творческа еволюция у Лилиев е подкрепен с находчиви анализи на образността в по-късните творби на поета, които наистина дават основание да се говори за „мост между късните творби на Лилиев и предметната поезия на неговите следходници“. Разбира се, ако трябва да бъдем съвсем прецизни, и думата „мост“ ще ни прозвучи пресилено, но по-съществено е, че тук поетическата интуиция сякаш подсказва неизследвани посоки и на литературоведската мисъл.

В същност за всеки от поетите, за които пише, Б. Божилов може да каже — моят Дебелянов, моят Лилиев... Защото той пише само за творци, които чувствува родствени в едно или друго отношение, които вижда по неповторим начин. И в неговите есета се сплитат и очертаният с едър щрих културно-исторически фон, и тънките стилистични наблюдения, и проникновеното вживяване в чуждата творческа и житейска съдба, и — понякога — интересният спомен. В тази свободна критическа проза се чувствува образното мислене на поета, който пред изчерпателните биографични и исторически данни ще предпочете характерния епизод, сбитата сентенциозна характеристика. И същевременно ще види в нов ракурс и познатите истини. Като пример за такъв поглед може да се посочи кратката статия „Ранният Вапцаров“, където Б. Божилов убедително доказва — според мен — печата на самобитност и върху най-ранните, носещи следи от Яворовото влияние творби на великия пролетарски поет.

Не може да не се отбележи и една от найхубавите статии в книгата „Александър Геров — поезията на етичното начало“. Очевидно към поезията на Геров авторът храни дълголетен пиетет, бих казал дори, че той е привлечен от магията на Геровата поезия особено силно — може би защото като поетически темперамент и светоусещане двамата са твърде различни. И с проникновението на поет Б. Божилов навлиза в извивките на творческия път на Ал. Геров и в многозначното звучене на неговия стих. И тук се преплитат тънки наблюдения над поетиката на Геров с точни биографични щрихи, които обхващат не толкова житейската, колкото духовната биография на поколението, към което и двамата принадлежат. А същевременно Б. Божилов с ревнивостта на истинската обич и възхищение не пропуска да отбележи и някои слабости на поета — особено по отношение на несполучливи покъсни поправки. Разбира се, без да отричаме правото на лично мнение, с отделни забележки ни е трудно да се съгласим — както констатацията за „противоречивите тенденции в неговото развитие“, отнесена към днешна дата: „Редица стихотворения от новата книга (за щастие те са няколко на брой) носят концепции, диаметрално противоположни на общия дух на цялото негово сегашно творчество“ (разр. м. — Х. С.) (с. 107). Тук като че ли неточността на констатацията съжителствува с неточността на фразата — колко са все пак тези „редица стихотворения“, които са „няколко на брой“? Но не количеството им, разбира се, е от значение. Въпросът е, че примерът с „Път“ е неу-

бедителен, тъй като то е откъснато от контекста на останалите творби в „Най-хубавото“, които са центрирани около типичния за Геров проблем за диалектиката на живота и смъртта. Но това е само една дребна неточност, а иначе написаното от Б. Божилов е сред най-доброто, посветено на този оригинален наш поет.

И още една статия трябва да бъде спомената на всяка цена — „Вълната на новите чувства“. В нея отново по блестящ начин се проявява поетическата чувствителност и наблюдателност на Б. Божилов. Защото съпоставките, които той прави между творби на съвременни български и съветски поети, не целят да разкрият някакви поразителни текстуални съвпадения. И паралелите може да изглеждат дори твърде далечни на онези, които не виждат по-далеч от прекия смисъл на текста. Но в случая става дума за сходното в поетическото светоусещане, породено от общото в мислите и чувствата, в разбиранията и идеалите на творците, живеещи при родствени обществено-политически условия. И ценното в тази статия е, че отражението на родството между нашите два братски народа се търси не в декларативен план, на повърхността на явленията, а в дълбините на поетическото творчество.

Разбира се, статиите и есетата на Божидар Божилов поставят и още ред въпроси, правят впечатление с още много оригинални наблюдения и хрумвания — а възможно е да предизвикат и други отделни несъгласия. Но главното е, че като цяло това е една интересна книга, в която авторът се проявява като критик, без да губи естествените предимства на постическата си нагласа. И това нарежда „Поети отблизо“ сред постиженията на критиката, създавана от писатели, в последно време.

Христо Стефанов

„ТЕОРИЯ СТИХА“
от ВИКТОР ЖИРМУНСКИЙ

Л., изд. „Советский писатель“, 1975. 663 с.

За стиха като специфично организирана художествена реч в нашата литературно-критическа практика се говори между другото, с повърхностно позоваване върху една или друга черта или страна от тази организация, и то от позицията, че тази особеност на поезията е като че ли нещо, без което тя би могла да мине. Разбира се, не става дума за подценяване на социално-психологическия анализ, но не можем да сметнем за нормално положението да се пренебрегва стиховедската структура на поезията, ролята на стиховата поетика в цялостното идейно-естетическо функциониране на поезията.

Книги като „Теория стиха“ не само ни напомнят, че поезията не е просто литературно творчество, подчиняващо се на общите закономерности на това творчество, а и на специфични, присъщи само на нея закономерности, но и ни въвеждат в сложния свят на тези закономерности. Дело на един живот, тя запазва своята актуалност, защото нейният автор подхожда към явленията на стиха диалектически, разкривайки тяхната сложност, относителна обособеност и вътрешна преходност.

Във връзка с „бума“ на свободния стих в нашата поезия през втората половина на 50-те години остро се актуализира пред нашето литературознание и пред стихознанието в частност дилемата, която в дезюнктивен вид формулира М. Янакиев: „Или (1) „свободният стих“ е наистина стих и лириката винаги е „стихотворна“, но пък понятието стих разширява обема си така, че се изравнява по обем с понятието говор, т. е. спецификата на стиха „изчезва“, или (2) в израза „свободен стих“ думата стих е употребена неуместно, та се оказва, че лириката не се пише задължително в стихове.“

Авторът на „Българско стихознание“ заключава: „Свободният стих (Vers libre) не може да бъде обект на стихознанието, защото по нищо не се отличава от говора изобщо.“[1]

„Българско стихознание“ има ценни достойнства, без които бъдещото развитие на стиховедската ни наука едва ли ще направи следващите си успешни крачки, но по въпроса за свободния стих нейният автор отстоява позиция, която практиката на поезията и в частност на нашата поезия отхвърли. По този проблем Янакиев заема становище, което отстъпва по убедителност от това на известния български поет Емануил Попдимитров, изказано в началото на четиридесетте години: „Същинският свободен стих притежава свой, своеобразен ритъм, своя интонация и музикалност, и носи в себе си всички съществени белези на стихотворната реч.“[2]

И ако нашият поет и изследовател на стиха само в общ вид защищава правото на свободния стих да остане в пределите на стихознанието, Жирмунски го подлага на щателен анализ, за да изясни спецификата на неговата ритмична организация. И аз ще си позволя да приведа изцяло обобщеното описание на тази организация, защото според мене тя би могла да бъде приета като основа и за изследването на свободния стих в нашата поезия: „Свободни или волни стихове ние наричаме стихове, които нямат строга метрическа композиция. В противоположност на

---

[1] М. Янакиев. Българско стихознание, С., 1960, с. 9—10.

[2] Ем. Попдимитров. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия. С., 1942, с. 4.

строфическата лирика в такива стихове размерите на ритмическия ред (на стиха) са променлива величина; стиховете на свой ред се обединяват в ритмически групи, различни по величина и строеж. По такъв начин понятието свободен стих ние отнасяме не към употребата на по-свободен метрически принцип (броя на ударенията в чисто тоническата система (вместо по-строг) броя на сричките в стъпките на силабо-тоническия), а към употребата на по-свободен композиционен закон (разр. м. — Г. Г.), който може да действува в пределите на различни метрически системи. . . В свободния стих, който няма рими, границата на отделния стих или на строфическата група се определя от синтактическото разчленение; при това, тъй като метрическите граници на стиха (броят на стъпките или сричките в стиха) са променлива величина, синтактическото разчленение трябва да бъде много по-отчетливо, отколкото в обикновените бели стихове, където границите на ритмическия ред са закрепени с постоянно метрическо повторение (например в петостъпния ямб на драматичния бял стих с 10 или 11 срички с метрични ударения на четните срички). Това се отнася в още по-голяма степен за свободните стихове, изградени върху чисто тонически принцип, при които освен обикновеното за долниците изменение в броя на сричките между ударенията се прибавя и колебание в броя на ударенията (метрически дялове)“ (с. 634).

Ценно в това обобщено описание на свободния стих е преди всичко отнасянето на термина към средищния за стихознанието понятиен уровен — към равнището на строфичната организация на стиха, към строфиката, нещо, забелязано и от нашия поет и изследовател на стиха.[1] Но Жирмунски навлиза и по-дълбоко в анализа на ритмиката на свободния стих и посочва ролята на синтактичното разчленение в тази ритмика (многообразните форми на синтактическия паралелизъм често съчетани с редуване на ударенията в определени вариационни граници). Анализирайки подробно метрическата структура на няколко стихотворения от „Александрийски песни“ на Кузмин, стиховедът посочва конкретните средства, с които се постига ритмическата организация на свободните стихове. Авторовият анализ може да бъде допълнен и детайлизиран, но отправните насоки, очертани в този анализ, са безспорни.

Своя актуален поглед върху разглежданата книга искам да насоча към още един проблем, който може да се определи като граничен между стихознанието и поетиката на прозата — става дума за ритмическата проза. На неговото изясняване съветският теоретик е посветил отделна статия. Тя представлява особен интерес за българското литературознание, където ритмизираната проза, доколкото знам, не е била обект на самостоятелно разглеждане. Но той притежава и самостоен интерес, защото от неговото решаване зависи изясняването на пълния обем на понятието „стих“. Жирмунски набелязва неговото решаване първо във връзка с композицията на лирическото стихотворение. Авторът изтъква общата ритмизираща основа на свободния стих и ритмичната проза — синтактическата, но същевременно решително възразява против свеждането на стиховата ритмика към формите на синтактическия паралелизъм.

В статията си „За ритмическата проза“ съветският изследовател прецизира своето становище и върху конкретен материал от руската и западноевропейската литература осветлява много по-пълно проблема. На първо място той правилно внася необходимото изходно разграничение между ритъма като „естествено свойство на речта въобще“ (Б. Томашевски) и ритъма като средство за художествено въздействие. Възниква закономерно въпросът, прераства ли ритмизираната проза в стих или остава в рамките на прозата? Авторът не поставя конкретно този въпрос, затова в книгата отсъствува точният му отговор, но цялата аргументация на изследователя ни скланя към правилното според мене схващане, че ритмизираната проза остава в рамките на прозата и характеризира особен неин стил — на повишена емоционалност, или „романтичен“ в широк смисъл, както го определя авторът.

Ритмическата организация на стиха, както справедливо подчертава Жирмунски, не се ограничава с метриката в тесен смисъл, т. е. с последователно редуване на силни и слаби (ударени и неударени) срички, обединени в съотносителни и съподчинителни редове (стихове, периоди, строфи) и с наличието (в римувания стих) на постоянни звукови повторения в края на всеки ред. Тя включва и смисловата композиция на стихотворенията по строфи, периоди и стихове и синтактичното им разчленение в същите рамки. Към нея се отнасят ритмико-синтетичният паралелизъм, граматическият паралелизъм, както и явленията на поетическата фонетика (алитерацията, вокалната хармония, вътрешните рими и пр.). Подобно на прозата в ритмичната организация на свободния стих вторичните елементи на ритъма излизат на преден план. И когато степента на ритмизация е недостатъчна, за да отнесем една „гранична“ творба към стиха, стихотворението в проза, ритмизираната проза или обикновената проза, решаващ се оказва семантичният признак — неговото идейно-естетическо съдържание.

Проблемът за ритмичната организация на стиха е свързан с друг въпрос, който не е загубил своята актуалност — въпроса за отношението между метрика и ритмика, между размер и ритъм. В стихознанието бяха изказани и мнения, отхвърлящи каквато и да било разлика между термините метрика и ритми-

[1] Ем. Попдимитров. Цит. съч., с. 50.

ка и дори твърдението, че правенето на такава разлика водело към подценяване на стихознанието.[1] Аргументацията на такива мнения обаче все още не е достатъчно убедителна според мене, за да ни застави да ги приемем. Жирмунски основателно според мене отнася тези понятия към основните понятия на стихознанието. Справедлива смятам авторовата критика и на музикалните теории на стиха, но изотоналността все пак има известна ритмизираща функция, особено в силабическите стихови системи като френската и в народнопесенните силабически системи.

Но тук ние изоставяме актуалния поглед върху рецензираната книга, за да имаме възможност да я обгърнем по-цялостно в нейното научноизследователско и теоретическо богатство. Първото, което бихме отбелязали при този общооценъчен подход, е сравнително-историческият метод на нейния създател. В резултат явленията на стиха и тяхното теоретическо осмисляне ни се представят убедително като процес, в който участвуват различни и твърде сложни фактори. Да вземем такова звено от метрическата организация на стиха, каквото е римата. Защо в немската поезия отношението към т. нар. богата рима е отрицателно, докато в руската поезия (това се отнася и за българската) те са ценени? Причината се корени в различния лексико-граматичен строй на двата езика. Докато в немския език богатата рима в болшинството случаи се състои от еднокоренни думи, руският и българският език притежават по-големи възможности за формиране на римни колони от разнокоренни думи.

Усвоявайки всичко ценно от предшествуващите изследвания на стиха, Жирмунски изтъква и основния недъг на тези изследвания — дилетанството в разработката на фонетическите въпроси на стиха. Затова стиховедът посвещава отделна глава на някои основни въпроси на руската прозодия (глава трета). Централно място тук естествено заемат акцентологическите аспекти на стиховата реч и по-специално авторът отделя внимание на групата на едносричните думи. Стиховедът ги класифицира в три разреда: безусловно ударени, безусловно неударени и метрически двойнствени. Наред с това Жирмунски не само поставя, а и решително предвижва „проклетия" въпрос на стихознанието — градацията на силата на ударението в стиховата и в обикновената реч.

Виктор Жирмунски отстоява тезата, че е невъзможно да бъде изградена научна теория на стиха, като се пренебрегват националните особености на езика, който по думите на М. Горки е първоелемент на литературата. Същевременно, както справедливо сочи в обстойното си послесловие към разглежданата книга съветският стиховед В. Е. Холшевников, Жирмунски не свежда фактите на стиха към законите на езика, а говори за взаимодействието на този материал, който поетът „заимствува" от езика с „идеалното метрическо задание", бих добавил — опосредствувано (особено в свободния стих) — с идейно-тематичното равнище на стиховата творба.

При разглеждане ритмиката на отделния стих авторът отбелязва интересната тенденция в развитието на стиховата поетика: докато в класическия стих такива негови ритмически определители като цезурата, анжамбмана, стъпката не съвпадат със синтактическото разчленение на стиха, колкото по-„свободен", толкова и по-„естествен" става стихът, т. е. неговата ритмична схема поплътно се доближава до общата синтактико-ритмична схема на езика.

Ценен принос в изследването на тоническия стих са страниците, посветени от Жирмунски на този нелек дял на стихознанието. И тук авторът изхожда от своето разбиране за съотношението между ритмика и метрика, като широко използува и сравнително-съпоставителния метод: съпоставяйки руския тонически стих с немския, английския, античните размери, с руския народен стих. На Жирмунски дължим точната формула на този стих: x′ x′ x′ x. . . (с. 163).

Чертата с ударението означава ударената сричка, а знакът x — неударените, които могат да бъдат една, две, три и повече срички. Най-новите изследвания със статистически методи, както посочва и В. Е. Холшевников, не опровергаха тази формула, а само я уточниха. Така например М. Л. Гаспаров[1] в изследването си на съвременния руски стих установи, че междуударните интервали (броят на неударените срички между две ударени) се колебаят от 0 до 8, като най-чести са интервалите 1—4. Жирмунски изтъква, че междуударният интервал може да бъде и постоянна величина. Това дава основание на Холшевников да разграничава два вида тонически (акцентен, както го нарича той) стих: равноударен и неравноударен, което според мене е правилно. Не по-малко ценен е приносът на Жирмунски и в изследването и характеристиката на т. нар. долник, при който междуударният интервал се състои от една или две срички. Тази форма беше щателно изследвана през 60-те години от А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров и М. Л. Гаспаров. Специално Гаспаров отделя още един размер, преходен от долника към чистия тонически стих, т. нар. „тактовик", при който междуударният интервал се колебае от една до три срички, а по-рядко от нула до две.

Не по-малко важна е друга страна в изследването на стиховеда — обяснението на психологическия механизъм, чрез който се осъществява „стиховото" въздействие на тонич-

---

[1] Вж. М. Янакиев. Цит. съч., с. 61.

[1] М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 420.

ната форма: „Възприятието на такъв стих като ритмическо образуване почива на продължителната привичка към стихотворна форма, при която ние постепенно се научаваме да се справяме и без цял ред първични признаци на ритмичното равновесие — брой на сричките, еднакъв брой на ударенията в съседните стихове и т. н. В резултат на подобно възприятие ние можем да се научим да възприемаме като ритмична такава звукова форма на речта, в която последователно са разрушени всички признаци, служещи първоначално за опора на ритмичното чувство“ (с. 231). В такъв случай, както обръща внимание и авторът, вторичните елементи на метричната организация на стиха започват да играят водеща роля, а размерът се ограничава с наличието на известна последователност от акцентни групи, която нашето ритмично чувство признава за относително равномерна.

Мисля, че няма да звучи пресилено, ако кажем, че нито една авторитетна научна история и теория на римата в поезията не би могла да мине без изследванията в тази област на В. М. Жирмунски. Всеки опит за резюмирано предаване идеите и научните резултати на стиховеда в тази проблематика неминуемо води до опростяване и загуби. Но кои са според мене все пак основните мащабни обобщения, до които достига ученият? Това е преди всичко идеята за развитието на римата и изследването на нейната полифункционалност. Започнал с критика на школската дефиниция за римата, която визира само един частен случай от проявата на тази диалектически многообразна стихова променлива величина, авторът постепенно разкрива нейния сложен исторически и структурно-функционален живот. Жирмунски правилно поставя на преден план в определението на римата нейната композиционна функция, но същевременно щателно са анализирани и другите ѝ функции: ритмическата, използуването ѝ като средство за инструментовка, нейното смислово значение. Не по-малка научна стойност има класификацията на римата от различни гледища, която със своята пълнота и изчерпателност има качествата на класически завършено приложно-теоретическо изследване. Да не говорим за богатите наблюдения върху римата през XVIII и XIX в. у символистите, у Маяковски. . .

Ценни, основополагащи идеи и постановки съдържа разделът „Композиция на лиричното стихотворение“. Авторът изхожда от схващането за ритъма като основна композиционно-художествена закономерност за организацията на материала в изкуства, чийто градивен материал се разполага във времето. Поезията принадлежи именно към тези изкуства. От гледище на метода на изследването на словесното изкуство, към което безспорно се отнася поезията, Жирмунски правилно разграничава три групи явления, три основни отдела на теоретическата поетика: стилистика, тематика и композиция. Мисля само, че подредбата би трябвало да бъде: тематика, композиция, стилистика. Плодотворна е мисълта на поетолога, че докато в прозата подобно на положението в практическия език тематичното построение може да бъде достатъчно, в поезията композицията обхваща и подреждането на самия езиков материал, което се „надстройва“ над тематичната композиция.

Като главно звено в композицията на лиричното стихотворение стиховедът правилно определя строфата. На строфично равнище, както и на морфемно и фонетично равнище, важна роля играят повторенията. Като изхожда от техния характер, положение и смислова функция, Жирмунски класифицира различните модели строфична композиция: анафорична, амебна, епифорична. Особено място заемат строфически модели с пълна обособеност — тематическа, синтактическа и метрическа. Такива са рефренът (припевът), пръстенът и композиционната спирала. Тяхно по-нататъшно усложнение и канонизация представляват композиционните форми на романската поезия като рондо, рондел, триолет, глоса и персийската газела. При композицията на свободните стихотворения решаваща роля придобиват синтактическите повторения и синтактическото разчленение на поетическото слово изобщо, както и т. нар. вторични фактори за ритмична композиция.

В статията си за стихосложението на Маяковски Жирмунски решително и според мене с основание отхвърля опитите да се омаловажи новаторската същност на поетическата форма и по-точно на стихосложението на Маяковски, дебело подчертавайки научно-продуктивната постановка: „Стихът на Маяковски се представя пред съвременните поети като нова техническа възможност, която не компрометира традиционните ямбове на Пушкин, не ги отменя и не ги замества, но и не се свежда към тях.“ Преди всичко заслужава отбелязване следното характерно наблюдение на стиховеда: „. . . в акцентния стих на Маяковски под едно силно ударение могат да се обединяват много по-обширни акценти групи с различни размери, не само думи, а в редица случаи и цели фразови групи, което придава на структурата на неговия стих принципиално ново качество (разр. на автора) (с. 550).“

Струва ми се, че макар и бегъл, предлаганият преглед на книгата на Виктор Жирмунски „Теория на стиха“ ни убеждава в обхватността и задълбочеността на стиховедския анализ, в многостранната приносност на това изследване не само за съветското стихознание, а и за науката за стиха изобщо. Но разглежданата книга ни припомня и нещо съществено за нашето българско стихознание — все още неизползуваните възможности, които усвояването опита на съветската стиховедска наука му дава да повиши своето научно-теоретическо и приложно-аналитично равнище.

Георги Гетов

ИЗ ДЕЙНОСТТА НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 1976 г.

За българската литература, литературна критика и литературознание 1976 г. бе време за задълбочен анализ на постижения и тенденции, стимулиран от крупните събития в обществения живот — XI конгрес на БКП, Юлския пленум на ЦК на БКП, III конгрес на СБП. Именно в духа на техните решения бе и дейността на Института за литература, насочена към разрешаването на значими проблеми. В областта на Историята на литературното развитие научноизследователската дейност бе свързана главно с мащабната задача за написване на многотомна история на българската литература, като бяха потърсени такива форми на работа, че работата на всички сътрудници да бъде пряко или косвено свързана с тази основна задача. С оглед на това бе създадена и проблемна група „Проучване на неразработени етапи и проблеми на българската литература от Освобождението до наши дни“ с ръководител М. Цанева, която привърши предсрочно работата си. Активна бе и дейността на проблемната група „Творчески анкети“ с ръководител Ив. Сарандев, в която бяха обсъдени анкетите с А. Гуляшки (К. Бъклова) и К. Калчев (Е. Константинова); подготвят се и анкетите с И. Волен (Р. Дамянова), Д. Жотев (В. Янева), Кр. Григоров (Л. Григорова) и др. Продължава работата си и проблемната група „Възникване и развитие на жанровете през Възраждането“ с ръководител Цв. Унджиева.

Недостатъчно активна е обаче работата на проблемната група „Литературният процес, отразен в периодичния печат“ с ръководител Е. Константинова, която, въпреки че трябваше в края на 1976 г. да представи един том с изследвания, все още е в процес на уточняване на програмата, отделните теми, сроковете за разработката им и пр.

Значителна дейност разви през 1976 г. проблемната група „Кирило-методиевска енциклопедия“. Извършена е огромна подготвителна работа, която бе докладвана от ръководителя на групата акад. П. Динеков в Научния съвет на ЕЦЕЛ през октомври 1976 г. и получи положителна оценка. През 1977 г. цялата дейност на специалистите по старобългарска литература в института и извън него ще бъде насочена към срочното завършване на Кирило-методиевската енциклопедия.

Обществено значима бе дейността на проблемната група „100 години от Освобождението на България“ с ръководител Хр. Дудевски. Във връзка със стогодишнината от Априлското въстание бяха проведени национална и зонални научни сесии, в които членове на групата участвуваха с доклади и научни съобщения. Институтът за литература организира национална юбилейна сесия съвместно с ОК на БКП в Пазарджик, на която бяха изнесени 15 научни доклада и съобщения (Г. Димов, Ем. Георгиев, Е. Каранфилов, М. Цанева, Цв. Унджиева, Хр. Дудевски, Д. Леков, Г. Вълчев, Р. Дамянова). Членове на групата взеха участие и в други научни сесии — Хр. Дудевски, Г. Димов, М. Цанева, Цв. Унджиева, Д. Леков участвуваха в сесиите в Пловдив, Ямбол, Сливен, Клисура, Хасково, с. Ново село. Заслужава да бъде отбелязано и участието на членове на проблемната група в международни, национални и зонални сесии, посветени на стогодишнината от гибелта на Христо Ботев (П. Динеков, Цв. Унджиева, Д. Леков).

Проблемната група подготви и ще издаде съвместно със съветското издателство „Художествена литература“ сборник „Освободителната Руско-турска война (1877—1878) и българската литература“, в който участвуват 13 учени от института и двама външни сътрудници. Довършва се комплектуването на т. I с докладите и научните съобщения по случай 100-годишнината от Освобождението на България. В пълен ход е и работата по антологията с художествени материали за Освободителната война.

По повод кръгли годишнини на видни български писатели — Елин Пелин, Захари Стоянов, Димитър Полянов, акад. Георги Цанев — институтът подготвя сборници с изследвания. От тях вече е приет сборникът за акад. Георги Цанев.

С индивидуални теми в областта на литературната история участвуват Б. Ангелов („Митрополит Михаил Колосийски. Из историята на руско-българските връзки през XVII в.“), Ст. Кожухаров („Неизвестни палео-

графски особености на среднобългарски химнографски паметници от XII—XIII в."), Л. Минкова („Български възрожденци в Русия"), С. Баева („П. Р. Славейков". Монография, II част), М. Цанева („Иван Вазов". Монография), Ст. Каролев („Проблеми от творчеството на П. П. Славейков"), Е. Каранфилов („Душевността на нашия народ в историческото развитие на българската литература").

В раздела „Литературно наследство" през 1976 г. трябваше да бъде завършено изданието „Васил Д. Стоянов. Съчинения", съвместна работа на Д. Леков и В. Бехиньова от Института за чешка и световна литература (ЧССР). Продължава работата около изданията: „Константин Преславски. Учително евангелие" (Л. Грашева), „Из руските архиви и руския периодичен печат" (Цв. Унджиева), „Неофит Бозвели. Литературен архив" (Ил. Тодоров), „Никола Йонков Вапцаров. Архив" (Б. Вапцарова). Четири години предсрочно бе предадено изданието на Иван Александровия сборник от проф. К. Куев.

В областта на теоретико-методологическите въпроси на литературата и литературния процес работи проблемна група „Критика на съвременните буржоазни теоретико-литературни и естетически концепции. Буржоазни течения в литературата" с ръководител проф. Ат. Натев, който работи над книга „Теория и изкуство". Резултати от своите изследвания той е изнесъл на Международния симпозиум в Лойзден, Холандия, и на VIII международен конгрес по естетика в Дармщат, ГФР. Въпроси от това направление разработва и И. Панова, която също участвува на конгреса в Дармщат, като продължава да работи върху своята планова задача „Стил и стилистика". Ст. Илиев е предал плановата си работа „Естетика на символизма". В края на тази година трябва да приключи работата си и проблемната група „Формиране на социалистическата литература" с ръководител проф. Г. Димов.

В направление Сравнително литературознание. Закономерности в развитието на световната литература работят две проблемни групи — „Общото и особеното в литературите на социалистическите страни" с ръководител проф. В. Колевски и „Методологически проблеми на българската литературна история" с ръководител Б. Ничев.

Първата проблемна група работи съвместно с учени от Института за световна литература „Максим Горки" при АН СССР. За сборника, който се подготвя, са представили изследванията си проф. В. Колевски, Т. Жечев и Кр. Куюмджиев. Дейността на втората група се осъществява в рамките на теоретически семинар, на който досега са прочетени доклади от Б. Ничев, Ст. Кожухаров, Й. Холевич, П. Русев, Кр. Станчев, Е. Константинова и др.[1] Проблеми на сравнителното литературознание се осветляват и в индивидуални теми, като например „Проблеми на сравнителното литературознание. Върху южнославянски материали" от Б. Ничев

През 1976 г. сътрудниците на Института за литература работиха и върху други теми, свързани с историята на българската литература, сравнителното литературознание и теория на литературата. Бе обсъден и приет за печат „Летопис за Н. Й. Вапцаров" от Б. Вапцарова. Бяха разработени програма и предложение за етапите в подготовката на многотомна „История на българската литература", които бяха разгледани от научните съвети на Института и на ЕЦЕЛ и изпратени в Секретариата на БАН. Голяма част от сътрудниците на института оказаха ценна помощ като преподаватели и асистенти в СУ „Климент Охридски", ВПИ — Шумен, Пловдивския университет. Секцията по теория на литературата организира специален дипломантски семинар към фак. по Слав. фил. към СУ „Климент Охридски". През май 1976 г. около 15 сътрудници на института изнесоха лекции в курса за усъвършенстване на учителите, организиран от СУ. Активно е участието на института и в научни сесии и конференции — на Международния симпозиум в Търново „Търновска книжовна школа. Ученици и последователи на Евтимий Търновски" (акад. П. Динеков, проф. Б. Ангелов, Кл. Иванова, Ст. Кожухаров, Л. Боева), на Международния симпозиум по периодизация на балканските литератури, организиран съвместно с Института по балканистика (акад. П. Динеков, акад. П. Зарев, проф. Ем. Георгиев, Б. Ничев, Ст. Таринска) и други международни конференции в чужбина (акад. П. Динеков, проф. Ем. Георгиев, проф. Г. Димов, проф. Ат. Натев, проф. В. Колевски, Б. Ничев, И. Панова, Св. Николова и др.).

Институтът поддържа тесни връзки и с други научни учреждения — Държавния исторически архив, Музея в Рилския манастир, Народна библиотека „Кирил и Методий" и др. С помощта на сътрудници на института бе подготвена от Комитета за изкуство и култура изложба „Българската ръкописна книга X—XVIII в. „Институтът за литература оказва съдействие и на ред издателства, на Българската енциклопедия, на КТР и други културни и обществени организации.

През 1976 г. излязоха от печат редица книги на учени от института. Преди всичко би трябвало да се отбележи т. I от „Речник на българската литература", който се посрещна с изключителен интерес от култур-

---

[1] Материалите от работата на семинара се публикуват в сп. „Литературна мисъл" под рубрика „Методологически проблеми на литературната история" — бел. ред.

ната общественост у нас и в чужбина. В края на 1976 г. излезе от печат и т. IV на „История на българската литература“.

Наред с колективните трудове трябва да се отбележат и ред авторски книги, като „Жрецът-воин“ от проф. Ст. Каролев — първата цялостна монография за П. П. Славейков, „Тодор Пеев. Съчинения“ (съставена и редактирана от Д. Леков и Ив. Сестримски), „Литературен архив. Т. VI. Приписки в библиотеката му“. Излезе на руски език и т. I от сборника „Руско-български литературни и фолклорни връзки“, подготвен съвместно с Института за руска литература в Ленинград. Интерес предизвика и книгата на Ст. Илиев „Противоречивият свят на Яворов“.

Институтът за литература продължава да поддържа творчески контакти с научни институти от СССР, ГДР, Чехословакия, Румъния, Полша и други страни. През 1976 г. негови гости бяха научни сътрудници от СССР, Чехословакия, ГДР и други социалистически страни. Особено интересна бе срещата на сътрудниците на института с акад. Д. С. Лихачов, който изнесе беседа на тема „Трудът на литературоведа“.

Погледът върху дейността на Института за литература през 1976 г. доказва, че обединяването на работата на отделните му звена около подготовката на многотомната „История на българската литература“ дава вече своите резултати — активизира се дейността на Кирило-методиевската енциклопедия, подготвени са редица творчески анкети, излязоха от печат монографии върху крупни български писатели (П. П. Славейков), готвят се за печат писателски архиви, работи се върху делото на творци от старата, възрожденската и новата българска литература. Същевременно, колкото и очевидни да са резултатите, не може да не се отбележи, че има още ред неоползотворени резерви, че е необходимо по-мащабно и съгласувано планиране дейността на секциите и отделните сътрудници — за да бъде дейността на Института за литература на висотата на поставените задачи.

SOMMAIRE

Profils

Kristio Koïoumdjiev — Le phénomène Raditchkov 3
Athanase Svilénov — Constantin Constantinov 15
Mikhail Vassilev — Les poètes des Années quarante et la poésie contemporaine 32

Cents ans de la naissance de Dimitre Polianov

Christo Boïadjiev — Le précurseur du printemps qui vie 52

Problèmes méthodologiques de l'histoire littéraire

Térésa Dombek-Virgova (Varsovie) — La synthèse littéraire-historique 57

* * *

Lazare Koprinarov — Notes sur l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden 65
Entcho Moutafov — Principes de l'évolution artistique et dynamique des genres littéraires 88
Rosalia Likova — Orientations artistiques fondamentales de la poésie bulgare des Années vingt 110
Christina Balabanova — Les formes brèves de la prose lyrique et la relation poésie-prose pendant les Années vingt du XX^{ème} siècle 127

Questions de la traduction artistique

Tontcho Jetchev — Littérature traduite et culture nationale 139

Communications scientifiques

Vikhrène Tchernokojev — Pentcho Slavéïkov dans des lettres inédites de Mara Beltcheva 146

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires soviétiques et anglaises 151

Revue

Guéorgui Takhov — „Todor Ikonomov" par Tontcho Jetchev 159
Christo Stéfanov — „Poètes vus de près", par Bojidar Bojilov 161
Guéorgui Guétov — „La théorie du vers", de Viktor Jirmounsky (en russe) 163

Chronique

L'activité de l'Institut de littérature durant l'année 1976 167

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 М. Банкова

Коректор Елена Котева

Дадена за набор на 27. XII. 1976 г. Подписана за печат на 17. III. 1977 г. Формат 700×1000/16

Печатни коли 10,75 Издателски коли 13,93 Тираж 2100 Изд. индекс 6430

Печатница при Издателство на Българска академия на науките

Поръчка № 130