

Емilia Теофил  
мел

3

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977



# ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

## МИСЪЛ • 1977

### СЪДЪРЖАНИЕ

*90 години от рождението на Димчо Дебелянов*

- |  |    |
|--|----|
| Любен Георгиев — Елегичният свят на Димчо Дебелянов                  | 3  |
| Христо Стефанов — Димчо Дебелянов в развитието на българската поезия | 20 |

\* \* \*

- |   |    |
|---|----|
| Тончо Жечев — Утвърждаване естетическата широта и историческите перспективи на социалистическия реализъм          | 37 |
| Михаил Василев — Промени в художественото мислене (Наблюдения върху българския разказ между двете световни войни) | 43 |

*Профили*

- |                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Цветанка Атанасова — Минко Николов | 65 |
| Стефан Коларов — Радой Ралин       | 70 |

*Методологически проблеми на литературната история*

- |  |    |
|--|----|
| Елка Константинова — Някои проблеми на периодизацията на нашата литература след Освобождението | 83 |
| Лидия Велева — По някои въпроси на нашата литературна традиция                                 | 96 |

\* \* \*

- |  |     |
|--|-----|
| Росица Димчева — Сатирата и утопията в „Утопия“ на Томас Мор | 101 |
| Димитър Аврамов — Естетиката на Шарл Бодлер                  | 122 |

*Научни съобщения*

- |  |     |
|--|-----|
| Ангел Тонов — Христо Ботев и Адам Мицкевич | 147 |
|--|-----|

*Из чуждестранния печат*

- |   |     |
|---|-----|
| Литературни списания от СССР, Румъния, Франция, Австрия | 159 |
|---|-----|

*Преглед*

- |   |     |
|---|-----|
| Милена Цанева — „Жрецът-воин“ от Стоян Каролев                          | 169 |
| Илия Конев — „Александр Веселовский и современность“<br>От И. К. Горски | 173 |



## СОДЕРЖАНИЕ

### *90 лет со дня рождения Димчо Дебелянова*

- Любен Георгиев — Элегический мир Димчо Дебелянова 3  
Христо Стефанов — Димчо Дебелянов в развитии болгарской поэзии 20

\* \* \*

- Тончо Жечев — Утверждение эстетической широты и исторических перспектив социалистического реализма 37  
Михаил Василев — Перемены в художественном мышлении (Наблюдения над болгарским рассказом между двумя мировыми войнами) 43

### *Профилы*

- Цветанка Атанасова — Минко Николов 65  
Стефан Коларов — Радой Ралин 70

### *Методологические проблемы литературной истории*

- Елка Константинова — Некоторые проблемы периодизации нашей литературы после Освобождения 83  
Лидия Велева — По некоторым вопросам нашей литературной традиции 96

\* \* \*

- Росица Димчева — Сатира и утопия в „Утопии“ Томаса Мора 104  
Димитр Аврамов — Эстетика Шарля Бодлера 122

### *Научные сообщения*

- Ангел Тонов — Христо Ботев и Адам Мицкевич 147

### *Из зарубежной печати*

- Литературные журналы СССР, Румынии, Франции, Австрии 159

### *Обзор*

- Милена Цанева — „Жрецът-воин“ Стояна Каролева 169  
Илия Конев — „Александр Веселовский и современность“ И. К. Горского 173

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



## ЕЛЕГИЧНИЯТ СВЯТ НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Любен Георгиев

И той — най-нежният, най-трепетният поет в българската литература е от тъжната поредица на „прокълнатите“, която в нашата поезия се оказва извънредно дълга.

Един въпрос не може да не ни озадачава винаги когато изследваме времето, през което се роди, живя и загина Димчо Дебелянов: как стана възможно една такава хищна и кръвожадна епоха (1887—1916) да създаде и отгледа такъв нежен и фин поет, такава мечтателна и отзивчива душа, такъв изящен артист и благороден човек. (Същия контраст открива д-р К. Кръстев, когато говори за Алеко Константинов и неговата епоха.) И това би било необяснимо, ако не знаехме в какво враждебно обкръжение е бил принуден да живее поетът, как мнозина негови съвременници са се срамували просто от познанството си с него, за да признаят творчеството му едва след известието за неочакваната му гибел. Приживе той не успява да издаде никаква книга, за него няма написан нито един ред в тогавашната критика.

Не, той сякаш не е рожба на времето си, той е негово отрицание! Поточно е да се каже, че неговата лирика и изобщо личността му е рожба на безвремието, в което живее поетът. А той е изразител на цяло едно обречено поколение, заставено да живее с прекършени мечти. Предходниците им, израсли в обстановката на изтраждаща се България, имаха поне надеждата, че сами са ковачите на своето бъдеще — така се обяснява бурният обществен живот в последните две десетилетия на миналия век, когато е изглеждало осъществимо едно връщане към идеалите на Ботев и Левски.

Оформил се като поет в първите години на нашето столетие, Димчо Дебелянов е свидетел на повсеместното обедняване на българския народ, когато класовото разслоение е съвсем очевидно. Но имуществените слоеве не създават изкуство, още по-малко поезия; към нея се устремяват представителите на низините. Доволството не може да роди поезия, тя е продукт на страдание и болка. Охолният живот, материалното благополучие и сигурност не се изказват в стих. А Дебелянов сам е изпитал на гърба си безпощадното разоряване и пролетаризиране на голяма част от дребните собственици:

Как бяха скръбни моите детски дни!

О, колко много сълзи спотаени!

Зад тези викове и стонове се крие цяла една житейска повест — тъжното детство на сирака, белязано със знака на грижата и бедността. В него няма почти нищо, достойно за опоектизиране. Затова то само смътно присъствува в поезията на Димчо Дебелянов. Израснал в мизерия, той е следван неотлъчно



от безпаричието — сянката на българските поети, не само на начеващите. Грижата е смъртно-бледата спътница в неговия „нерад и стръмен път“. Романтичното юношество си отива, отнесло със себе си само скърби и несбъднати мечти. Животът е жесток и грозен. Надеждите за някаква по-примамлива перспектива са покосени много рано. Но понеже младостта е преминала сред огъня на най-светлите пориви, от нея е останала „златна пепел“ — отломки в строфи и метафори, по които дешифрираме психологическите състояния и фактите от вътрешната биография на поета:

Пред мен животът млад разкри  
нетленната си красота,  
поръсен с бисерни зари  
от слънцето на пролетта.

Димчо Дебелянов едновременно покорява и с живота си — живот на страдалец, и с поезията си. Роден на 28 март 1887 г. в Копривщица, той води мизерно и незабележимо съществуване — в биографията му няма други факти освен страдания, незавършено образование, препитание от дребни службици, неосъществими мечти за следване. Единствената му по-забележима проява е доброволното му заминаване за фронта, където пада убит на 2. X. 1916 г. край Демирхисар.

Затова пък Димчо Дебелянов е отдаден изцяло на поезията. С нея живее и диша, спрямо нея не прави никакви компромиси, самата мисъл, че може да я унизи и принизи, предизвиква у него себеотвращение. Веднъж в живота си той решава да създаде нещо по поръчка и после се разкайва с горестни слова в писмо до приятеля си Николай Лилиев: „Имаше конкурс за славянска приветствена песен по случай славянския събор в София на 23 юни т. г. [1910]. Съблазнен от премията, 80 лева, аз плюх на всеки срам, проституирах със себе си и предложих свое съчинение.“ Не ще и дума, че след отхвърлянето от комисията „съчинението“ е било запратено в огъня. При друг подобен случай Дебелянов пише на своя другар: „Получих снощи препратеното от тебе самоковско писмо, в което ме канят (па и тебе!) да напиша химн за княгините и „песен за посрещане на храбреците“ или „възпяване на м. май“. Каква идиотщина! . . . Услугата, сторена на другаря по съдба, винаги ми е била приятна, но сега тя ме унижава, както тая, която сега искат от мене, аз мога само да плюя и да отмина без отговор“ (6. V. 1913). А когато в „Земеделска мисъл“ се явяват „кресливи стихове“ на Димитър Бабев, реакцията на поета е същата: „ . . . останал навярно без пари, навярно е писал специално за случая. Проституция! Но какво ще правиш?“ Двете последни фрази са знаменателни. Те изразяват сблъсъка на естетическите доктрини с грубостите на реалната действителност. „Но какво ще правиш?“ И наистина странно е какво е правил самият Дебелянов, за да се опази. Ето какво: „Аз работя пак в „Ден“, почти нищо не чета. Ден из ден умирам като човек, защото глупея, издребнявам и оставам назад във всяко отношение“ (15. IX. 1910). „След тримесечно безделие аз станах от завчера администратор на новия македонски вест[ник] „Вардар“. Пиша адреси, лепя марки, разправям се с редакторите и пр. и пр.“ (4. X. 1911 г., „тримесечното бездействие“ е предизвикано от уволнението му от в. „Ден“). „Аз сега стенографирам в общината, за да изкарам някой лев“ (22. IV. 1914). „Ти ще разбереш колко е силна скръбта ми, като съм принуден да се убивам из разни мизерни редакции, оставен сам на себе си“ (20. VIII. 1910). „Пиша ти от метеорологическата станция. . . Работенето тук е само временна помощ, почти невъзнаграждавана“ (31. V. 1910). „В Нар[одното] събрание записваме глупостите на г. г. депутатите (сега говори опозицията по отговора на тронното слово) — пара да падне“ (22. X. 1908). И т. н.



Такова е житието-битието на поета. Не по-розово е то и на останалите му събратя по перо и особено на най-близките сред тях: Николай Лилиев, Димитър Подвързачов, Константин Константинов, Коста Кнауер, Георги Райчев, Людмил Стоянов. Много би било да искаме всичките синове на колебливата, обезверената, нетърпеливата, оставената в безпътица и непрестанни идейни лутания дребна буржоазия да прегърнат делото на социализма. И затова е нужно да разберем, че в същото това време, отказвайки се от цялата груба, еснафска действителност и презирайки я от дън душа, известна част от тази интелигенция не намери в себе си сили за борба, а избра пътя на уединението, на „бягството“ от живота, което в последна сметка се оказва също така една конфронтация. Дебелянов принадлежи към поколението, което идва от низините, сблъсква се с бруталностите на буржоазната действителност, но му липсват сили и решителност за борба. Своя протест срещу несъвършенствата на обществото тия поети изразиха по друг начин — чрез „аристократическото“ си презрение към него. Нека това не е най-ефикасният начин, нека е временна илюзия, но тя им осигуряваше независимост, удовлетворяваше тяхната гордост.

Тия писатели се стремяха да избягат от действителността, да се затворят и заживеят „далеч“ от дребнавостите и боричканията, в света на мечтите, сънищата, романтиката, рицарските замъци, среднощните видения, разблудните царкини. Но тук те претърпяха пълно крушение. Защото да живееш в обществото и да бъдеш вън от него е невъзможно. На всяка крачка тия поети се сблъскаха с практицизма и интересчийството, а безсърдечната материална действителност рушеше техните идеали и прекъсваше вълшебния им сън, превръщаше го в мъчителни кошмари. И в тази самоизмама се крие причината за драматичния характер и неудовлетвореността в тяхната лирика:

Живота бездушен ме люто измами,  
крилата ми светли скова  
и с клетви и вопли сред пропасти ями  
наведох аз горда глава.

А някога слънчевий блясък обичах,  
сънувах победни борби  
и в страстно безумье се страстно увличах  
сред екнали бойни тръби.

(„Разяжда гърдите ми . . .“)

Аз пак съм сам и пак ридай  
в сърце нестихналата жал  
по радости невкусени,  
по недостигнат роден край,  
в калта захвърлен идеал  
и блянове покрусени.

(„Победен“)

Това раздвоение между живот и идеал е характерно и за Димитър Бояджиев, и за Христо Ясенев, и за Николай Лилиев, и за Емануил Попдимитров, но най-ясен израз то е намерило в лириката на Димчо Дебелянов. То я прави драматична и противоречива, разкъсвана между всесилната покрусата и неизтребимата жажда на поривите.

Поетиката на символизма бе добре дошла за тия певци на алиенацията. Те едва ли познаваха теоретическите постулати на датския философ Киркегард, а идеите на Ницше се препредаваха през едно поколение, завещаваха се главно чрез неговия адепт Пенчо Славейков. Но по кафенетата на Франция и Русия, сред литературната бохема на Париж и Петроград българските поети



откриха сродни души със сродна съдба на низвергнати и те пренесоха на наша почва традиционния конфликт между ситото общество и твореца, който понякога се оказваше и конфликт изобщо между живота и изкуството. Лириката се изпълни с цитати от Шарл Бодлер и Едгар Алан По, Жан Мореас, Франсис Жам и Александър Блок — поети от различна националност, но със сродни духовни стремления, творци на красота и изящество, на хармония в един дисхармоничен свят, на приказни видения и фантазен разгул, довели формата до рядко съвършенство, потърсили и превърнали във фетиш музиката на стиха, опитващи се да проникнат в тайните на отвъдното, метафизичното, извънвременното и извънземното. Идва упоението от поетичната проза на Ромен Ролан („нашият любим Ромен Ролан“, както го нарича Дебелянов в писмо до Лилиев от 27. VI. 1913), от мъдрите исторически притчи на Анатол Франс (поетът превежда „Изворът Света Клара“), от Гюстав Флобер (изказва се ласкаво за „Мадам Бовари“). Възниква култът към древната красота и желанието да се възкреси тя за българския читател. Така се явява преводът на поетичната проза „Афродита“ от Луис Пиер, издадена разкошно с илюстрации и с предговор от Н. Лилиев. Дебелянов превежда драмата „Ричард III“ на Шекспир, очевидно подтикван от желанието да покаже чрез историческа аналогия проблема на властта. Все същата подбуда го ръководи и в превода на четири книги от Мултатули — холандски автор (Едуард Декор), памфлетно отразил нравите в модерното буржоазно общество, препоръчван в предговори от Анатол Франс като един от добрите стилисти на времето.

Ето с какви амбиции живее поетът — с мечти за книжовна дейност, за изява на литературното поприще. Но се е родил във времето, когато този вид труд изобщо не се цени, не се и заплаща и неговите жреци са осъдени на полугладно съществуване. Можем да си представим каква рана е зейнала в душата на един 22-годишен младеж, щом като може да напише на любимата си следните пределно искрени редове: „Знаеш положението ми, знаеш, че не ме чака кой знае какво бъдеще, че може би да остана само с гимназиалното си образование. . .“ Каква безперспективност се съдържа в това предсказание, което уви се оказва достоверно: той наистина не можа да се сдобие с висше образование, макар да беше един от най-културните мъже в литературата — поет, преводач, владеещ превъзходно френски и руски, отличен стенограф. И всичко е добил сам, чрез упорит нощен труд, при напрежението на грижите по прехраната. . . Една година по-късно той ще напише още по-горестни редове: „Нима аз не исках някога да следвам, да заживея по-свободно, за да развия всичките си сили и да постигна най-хубавата си мечта — да се предам всецяло на литературата. . . А може би аз можех да направя нещо повече в живота, ако мойта младост не беше изгубена в унижителна работа“ (20. VII. 1910). В стихотворна адаптация мислите за прошумелия и отминал живот звучат така:

Де мойта свежа, росна зелен,  
де грозда, в късен зной налян? —  
Ах, моят труд бе труд безцелен  
и блян безплоден — моят блян!

(„Под сурдинка“)

Действителността се оказва по-силна от доктрините на индивидуалистите. Не книжни приумици римува и ритмува поетът, а изплаква своята собствена участ. Лириката му и в най-сумрачните му песни представлява една негова разгърната автобиография. И макар тази поезия невинаги да сочи път към избавление, тя допада на широката читателска публика с общата си тоналност, защото личното страдание, отразено в елегичната лирика на Дебелянов, хармонираше с положението на угнетената маса от низините.



Внимателният, културният читател ще усети в скритите вопли на поета на места силен изблик на социален подтекст. То е в случаите, когато става явна обществената детерминираност на болезненото чувство. Ако социалният подтекст се усеща по-слабо в такива откровения като „Отдавна е слънцето чуждо за мене“ или в жалбите по „невкусени радости“ („Победен“), то в „Разяжда гърдите ми кървава рана“ звучи една присъда към силите, които скършват мечтите и погубват бездушно всеки светъл порив. Социалните очертания на причините за личната несрета прозират и в „Грижа“. Обществената подкладка избива дори с графична острота в някои строфи.

Скверниxa нищи мойто знаме,  
враг — мойта девствена земя,  
а над мощта и гордостта ми  
измамна слава се надсмя.

Наистина това не са типични случаи, обикновено поетът предпочита да бъде по-дискретен. Трябва само да отчитаме тази му способност, да възприемаме пълно и правилно неговите метафори. Ето в същото стихотворение „Живях в заключени простори“ (четвъртото от цикъла „Под сурдинка“), той завършва със следната молба:

Царице, спрях до твоите кули —  
прати ми в презнощ вихрен стон,  
кат бледен лист да ме отбрули  
от моя обезлистен клон.

Тук Яворовата метафора за отбруления лист придава на финала „социален тонаж“. Да сравним с една извадка от писмо до Иванка Дерменджийска: „Ти, която живееш под закрила, безгрижна почти, не знаеш — и толкова по-добре — колко е подъл животът, особено спрямо онези, които са оставени сами на себе си, като отбрулени листа, които вятърът подмята, където поиска“ (10. VI. 1910).

Любопитен допълнителен материал за по-пълно очертаване на проблема ни дава критическата проза на Димчо Дебелянов. Тя не е голяма по обем и обхваща няколко почти случайни публикации. Но в тях откриваме много интересни разсъждения по обществени и литературни въпроси. Така например той е взел отношение по обсъждания и оспорван въпрос на тема „Писателите и държавата“. И още в самото начало е съвсем категоричен. Според него „представителите на държавата у нас почти никога не са умели поради своята простота и посредственост да съдействуват за разрастването на истинска духовна култура“. От друга страна, писателите, които са влачили живот с постоянни лишения, са били достатъчно горди и достойни, за да се отвърщават от унижителната процедура на проситба, подсещания и изтъквания. В отчаянието си някои от тях стигат до извода, че държава и писател са независими понятия и не могат да разчитат на взаимна поддръжка, когато институциите решат да се притичат на помощ на нуждаещия се творец, наместо да се изпишат вежди, се изваждат очи. . . Димчо Дебелянов нарича това недомислица. „Че държавата много може да направи, за да добие писателят възможност да развие напълно силите си — е несъмнено“ — заключава той. И същевременно изтъква, че е най-малкото неприлично да се препоръчва на писателя едва ли не гладуване и да се оплаква злата му съдба от хора, настанени на топли и удобни места (вж. отзив за кн. 2 и 3 на сп. „Съвременна мисъл“, печатан в сп. „Звено“, 1914, кн. 2—3). Това разбиране съвпада напълно с наставленията, които Димчо Де-



бебянов дава под диктовката на Димитър Подвързачов на Николай Лилиев в писмо от 8—9. IX. 1910 г.: да поиска увеличение на помощта, тъй като не би могъл да живее в Париж в оскъдица в едно училище, ограден с богаташки синове и влачещ незавидното положение на „одърпан български стипендиант“.

Изобщо пред нас се очертава една личност с ясен и трезв поглед за контрастите и несъвършенствата в живота. Критицизмът по отношение на буржоазната действителност се засилва от полупролетарското съществуване на поета и другарите му и се превръща във верую. Затова веднъж той ще изповядва, че се чувства добре там, където не духат „черните ветрове на грижите за хляба и на скърбите, рожби на един труден живот сред апатията на буболечките“ (в писмо до Н. Лилиев от 1910 г.). А друг път ще се надсмива над великата пустота, която се шири „във всяка улица на нашия, на българския живот — и в литературната, и в политическата, и във всички други“ (9. II. 1911). Кореспонденцията му свидетелствува, че той следи хода на политическите и литературните събития в страната и има собствено отношение към всяка проява. Вярно е, че в поезията си той субективизира страданието, като понякога не се интересува от причината, която го е породила. Но ако вникнем по-дълбоко в образния свят на неговата лирика, ще съзрем на много места зад личното страдание и болка на поета — обществената неволя, безрадостното положение на народа. Отзивчивото сърце на поета не остава безгласно пред страданието на хората. То ги носи в себе си:

Да тъгуваш по скрити,  
неизгрели слънца,  
сам понесъл тъгите  
на милиони сърца.

В тези четири стиха се съдържа обяснението на социалните корени на Дебеляновата поезия. Същевременно тук можем да съзрем и причините за нейната популярност. Той наистина има право да каже, че е понесъл тъгите на милионите, защото изповядва едно страдание, което е масово. Интонацията на интимната му лирика докосва доверително съкровени болки и пориви у обикновения човек и предизвиква естетическо съпреживяване.

Понякога у Димчо Дебелянов надделяват мрачните помисли и песимизмът. Мяркат се в лириката му сладостни блянове, сгърчени листа, призраци с разплакани очи, часове на велика горест, предсмъртен ужас, златни чертози, тъжни псаломни, знойна жад, печален ромон. Някъде стихът става енигматичен, трудно разбираем. Образите витаят в мъглата на абстрактност и приблизителност. От някои пасажии на „Легенда за разблудната царкиня“ наистина струи безмълвие (ако може така да се перифразира един неин стих). Дори любовта у него в повечето случаи е трагедия. Но тази особеност на неговия стил не затвори „прозорците, които гледат към света“. Основното, същностното, изначалното у него е противоречието:

Аз умирам и светло се раждам, —  
разнолика, нестройна душа,  
през деня неуморно изграждам,  
през нощта без пощада руша.

Чадата на Възраждането и националноосвободителната борба бяха единни и цялостни личности. Христо Ботев е цял в една идея — борбата за свобода и правда. Иван Вазов не познава колебанията, разувереността, самотерзанията. Това са монолитни характери.



Новото поколение е омесено от друго тесто. Душата му наистина е нестройна, разкъсвана от противоречия, изтормозена от разнопосочни пориви. Ето Димчо Дебелянов е поет на нощта, на самотата, на страданието. На повърхността на неговата метафористика ще съзрем такива изповеди и словесни конструкции: „Аз тлея на мъките в тъмен вертеп“, „самин заскитвам аз сред тъмните градини“, „нощ ледена властно се стеле над мене“, „А все по-страшно пада нощ над нас“, „и чезна самотен“, „притискан от скърби всевластно“ и пр. Призракът на смъртта се явява в цикъла „Посвещение“ от 1906 г., за да премине после в много други творби.

Тази е най-ясно видимата, най-често изтъкваната страна в лириката на Димчо Дебелянов. Приема се, че тя определя нейната тоналност.

Но също така на повърхността на неговата поезия има и много светлина, слънце, жизненост, пролетни трепети. В неговото томче редом с тъжни стихове, от които лъха скръб и безутешност, стоят такива стихотворения като „Утро“, „Лъч“, „Непозната“, „Устрем“, „Пролетни дни“, „През април (II)“, „Пролетно утро“, „Отгласи“, „Лунен блясък“, „На злото. . .“ и много други, които звучат радостно, оптимистично, ведро, празнично. В тях бликат земни желания, дочуват се палави звуци, издаващи здраве и младост, напират изблици за ликуване и пълно сливане с многобагрието на природата. Стига се дори до хедонистични призиви, съвсем противоположни на мъртвата символистична каноника:

О, засмей се, затрепти,  
химн на слънцето запей,  
че веднъж се свят живеи  
и веднъж април цъфти!

(„През април“)

Кое тогава да приемем за определящо — дали сумрачните строфи на отчаянието и болката или светлите и волни напеви и славословия на живота, любовта, чувствените наслади?

И едното, и другото. Основното у Дебелянов, както видяхме, е противоречието: в душата му съжителствуват, без да се взаимноизключват, силите и на съзиданието („през деня неуморно изграждам“), и на разрухата („през нощта без пощада руша“). И в сложната диалектика на това уравнение ще търсим причината за нарушеното равновесие на неговите психологически изживявания.

Казват, че то се дължало на липсата на идеали у поета. Дали наистина е така?

В първото стихотворение от цикъла „Посвещения“ поетът бленува да падне сломен в борбата. Може би в това ранно произведение просто е отдадена дан на младостта, на непреодоляна традиция и пр.? Другаде се изповядва: „сънувах победни борби“ („Разяжда гърдите ми. . .“). На трето място се мярва миражът на нещо жадувано и желано: „светлината на бъдни победи“ („Аз горд напуснах. . .“). В „Обичам“ узнаваме, че той е имал молитви нечути и „рано умрели мечти“. В „Отдих“ се бленува по „зора възмечтана“. В „Пролетни дни“ се възславя „Потокът свеж на жизнерадостта“. В „Непозната“ поетът жадува да бъде поведен „към светли дни“, за да търси „все вечните мощни зари“. „Утро“ цялото е една симфония на опиянението от светлината на ранните дневни зори. „Светъл спомен“ още със заглавието си показва, че в миналото има и скъпи неща. А в „Замиращи звуци“ е споделен копнежът:

В призвездна висота да се издигна  
над пропасти от смрад и суета! . . .



В „Пролетно утро“ се провъзгласява като най-висша драгоценност, като символ на постигната хармония сиянието от мир и красота. Семпло казано, без метафорична натруфеност, класически оголено и ясно. И смислено и мъдро едновременно, звучащо като жизнена формула:

Вървим и любовта ни е  
далеко над света,  
безкраен път — сияние  
към мир и красота!

Това настроение откриваме и в „Копнежи“:

И блян ме сладостен люлее  
за оня лучезарен край,  
де вечно щастие владее,  
де вечна красота сияй.

Къде е този лучезарен край на вечното щастие и на вечната красота? Очевидно той съществува само във виденията и копнежите, но той е идеалът, към който се стреми поетът. Той контрастира рязко на действителността — на конкретната буржоазна действителност, трябва да добавим, а не на действителността изобщо, защото, както видяхме, тя се състои от тъмни и светли петна, от скърби и радости. Едните се борят с другите и често надделява миньорното настроение, защото възлюбеното и възвишеното е повече в миналото, в спомена, отколкото в текущата реалност. „В тъги родени, тъжни мрат и упования, и вяра“ — така по ботевски категорично започва второто стихотворение от „Спомени“. Изпъква контрастът между сегашното и предишното:

В душа ми пламък не оста,  
над бездна пак стоя надвесен,  
а как бе дивна пролетта,  
как светла — пролетната песен!

Лириката на поета е изпълнена с подобни противопоставяния. Затова може да се стори, че той живее със спомените си. Уви, той не живее с тях, той не може да се пресели в тях, защото е двадесет и няколко годишен и младостта му в същност си остава неживяна.

А как копнее той за нещо по-друго от убийственото коригиране по списания и стенографиране в общината или в камарата. И в мечтите по бъдещето отново се явява раздвоението, противоречието. Ето една негова характерна изповед: „Но заедно с упадъка ми се увеличава и вярата в някакво чудо в бъднините, в разцвета на сили, които само временно са били спрени. Кой знае? Ще дойдат може би дни, когато аз ще вдъхна свободно, но няма ли да видя още в първия ми час, че тия сили не са били само спрени, а завинаги похабени“ (15. IX. 1910). Приблизително от същото време е и друг един копнеж: „Аз от години вече чакам светлина, в която да се преродя“ (21. III. 1910). Показателно е, че по същото това време друга една сродна душа — Яворовата — прави подобни изповеди в писма до близки. Но и двамата стават жертва на безвремието си.

Димчо Дебелянов има още един значителен по обем и по значение дял в творчеството си, който го отдалечава от символизма и го държи здраво на земята. Говоря за хумора и сатирата му, които бликат от жизнелюбие и оптимизъм. По самата си природа смехът е отрицание на декадентските проповеди на песимизма, резигнацията, мизантропията. А нашите поети, които минаха през цветните градини на романтизма и дори покрай сенчестите усоища на симво-



лизма, бяха жизнени и здрави млади хора, лишени от шаблонната болнавост и недъгавост. Те бяха синове не на дегенериращи аристократи, а на прости и яки селяни, от които бяха наследили силна и буйна кръв. Затова в техните компании наред с извадки от Маларме и Верхарен, от Кнут Хамсун и Оскар Уайлд, от Жорж Роденбах и Пол Валери, от Бунин, Блок, Балмонт, Андрей Бели и Валери Брюсов се чуваше много смях и веселие, малките кръчмици, в които се събираха, се огласяха от лъчезарие и виното се лееше, без да му се прави сметка. Не се лишаваха от житейските наслади и макар да ги гонеше безпаричие и безквартирие, запазваха ведър своя дух, надсмиваха се над кахърите си и тяхната самоирония свидетелствува за голямата им духовна сила.

Бликащата жизнерадост напират да се изяви в стих и така почти всички минават и през хумористично-сатиричния жанр: Димитър Бояджиев, Димитър Подвързачов, Димчо Дебелянов, Христо Ясенев и дори Николай Лилиев и Константин Константинов. Това явление не е характерно за френските и руските символисти, които си остават правоверни последователи на канониката.

Сатирата на Димчо Дебелянов свидетелствува за многостранността на неговия поетичен талант. В сравнение с тежкотонажните и умозрителни стихотворни трактати на Стоян Михайловски тя е изящна в очертанията, въздушно лека и прозрачна по изпълнение. Но от това ни най-малко не се притъпява нейната острота. Много любопитно е как крехките стихотворни изваяния на Димчо Дебелянов, изплетени от кръшен и пластичен стих, поразяват с голяма емоционална енергия набелязания обект.

В лирическото си стихотворение „В тъмница“ той се кахъреше, че се чувства окован и не може да даде изблик на накипялата си страст, оплакваше неволята си да крее и тлее „ту всесилен, ту слаб“:

Като воин в тъмница  
да не можеш — пленен,  
да развържеш десница  
в гняв безумен-свещен.

Тук е скрита една дързост, която свидетелствува за непокорен и непокорим борчески дух, който има да разчиства сметки със съвременната му действителност, има какво да заклейми и да накаже.

Неговият безумно-свещен гняв е намерил свободен простор за проявление в сатирата му. Там поетът наистина е развързал десницата си, освободил се е от всякакви зависимости и се е разправил с всичко, което е омрачавало дните му. „Шефове дебели, мазни“, министри (персонално назовани: Малинов, Такев, Салабашев), богаташи, които кроят планове как да приберат „на Пижа сетния петак“, и накрая самият цар Фердинанд с лукавите му машинации и безчестие — ето прицелите, срещу които бедният Амер, зъзнещ в своя орфан балтон, е отправил не една стрела с гордо чувство за изпълнен обществен дълг. Може поетът някъде да прокламира, че литературата вече не участва в политическите борби, за тази цел са създадени партиите. Но на практика в сатирите си той цял е потопен в злободневните страсти. И гласът му е винаги на страната на оскърбените и беззащитните, в името на светата правда и справедливостта. Заклеймена е буржоазната жълта преса — тя е мръсна сила („Мисли в мъглата“). Заклеймени са народохулниците, за които масите са само стадо овце. Поетът произнася класическото по мъдрост и остроумие заключение:

— Може би! Стада съм виждал често,  
ала все магарета ги водят!



Тук е регистрирано едно отношение към буржоазните управници, което свидетелствува за привързаност към светогледа на низшите слоеве, на бедната и пролетаризирана маса. Пълно сливане с демократизма и хуманизма на народното светоразбиране и морал откриваме и във „Война“, в което се проповядва идеята, че съюзник на всички низости е гладът. Тази сатира звучи в остра полемика с буржоазните утвърждения за вродената природа на обществените пороци. Димчо Дебелянов посочва тяхната социална определеност. Едно общество, което не може да се справи с основната напасть — глада, което не може да даде хляб на всички, няма моралното право да води фиктивни войни с низостите. Те се дължат на самата му несправедлива уредба. Сблъскал се с множество горчиви истини в своя път, Дебелянов вижда, че страда не само той, че не само той няма дом и пари, а страдат и другите, страдат всички подтиснати и беззащитни. Погребал миража на много свои блянове, той съзира ясно общественото неравенство:

Всички сме дошли на свят  
точно по еднакъв начин,  
ала не за всеки врат  
същ хомот е бил назначен.  
Трябвало би, например,  
аз да имам тлъста рента,  
а пък оня тлъст банкер  
да живее хента-пента.

Но над нас ръка прострял  
някой много зъл присъди:  
нему — глуп, но мазен дял,  
мене — умните оскъди.  
Мене — пържени ребра,  
нему — шницели изрядни.  
Мене — гладната зора,  
нему — хубавото пладне.

(„Бохемски ноци“)

Това стихотворение е атестат за политическата принадлежност на литературната бохема. Фриволна и пуста словесна игра или просто външна маскировка са декларациите за независимост на поезията от живота и обществените борби. В същност поети като Димчо Дебелянов носят ясно класово съзнание и съзират експлоататорската природа на един свят, в който притежателите на богатствата живеят за сметка на масовата мизерия и всенародни теглила.

Нещо повече, Димчо Дебелянов се доближи до социалистическите идеи и написа няколко силни и внушителни творби, в които показва, че експлоататори и експлоатирани не стоят в някакво неподвижно и свещено равновесие, а водят непримирима борба на живот и смърт. Този техен двубой е възпроизведен с романтични средства, като неизбежен сблъсък в бъдещето, предаден е с планетарна мащабност:

След вековни, неспирни борби,  
на уречен, свещен кръстопът  
ще се срещнат две вражи съдби.

(„Кръстопът на бъдещето“)

Силно и образно са посочени целите и стремленията на единия и на другия враждуващи лагери — те са очертани контрастно:



И ще кажат едните тогаз:

„Ний вещаем безбрежен простор —  
волността, светлината са с нас!“

Ще откликнат: „Прогнилий затвор  
нам е драг, с своя ужас и мраз —  
на отчаян ний идем отпор!“

Тук поетът използва не само публицистична интонация, той говори като пропагандист, разяснява съотношението на силите в обществото, чертае намеренията им. Едва ли е необходимо да се казва, че всичките му симпатии са на страната на прогреса, който вещае светлина, свобода и простор. Той просто жадува този сблъсък да стане по-скоро и във финала прекъсва стройния ред на терцините, за да остане като недоизречена фраза последният самотен стих:

И ще бъде тържествен часът,  
дългочакан след глухи борби,  
час на светла победа и смърт.

Под напевът на бойни тръби  
в царствен блясък ще пламне светът.  
О, бой сетен на вражи съдби,  
о, далечен, свещен кръстопът!

„Кръстопът на бъдещето“ е печатано през 1910 г. в социалистическото списание „Съвременник“ на Георги Бакалов, с когото поетът поддържа приятелски връзки. Така например от едно негово писмо узнаваме, че той ще ходи на събрание, на което ще говори Георги Бакалов върху „Българската литература и социализма“ (15. VII. 1910). Друг път пише на Иванка Дерменджийска: „Книги ще ти изпратя след 2—3 деня, чакам да взема от Бакалов някои от най-новите му издания. Те ще бъдат интересни“ (12. IX. 1909). Тези бегли указания не са никак случайни. Още през ученическите си години Димчо Дебелянов се увлича по социалистическите идеи. Запазена е една групова снимка от 1904 г., на гърба на която самият Димчо Дебелянов е отбелязал за себе си, че е социалист. Пет години по-късно той съобщава от с. Долна баня на Николай Лилиев, че развива „социалистическа“ дейност „чрез писане покани за събиране пари в полза на стачниците в кибритената фабрика на гарата“ (29. VII. 1909). Макар да слага думите „развивам“ и „социалистическа“ в кавички, явно е дори от беглото споменаване, че е бил включен в помощната акция на стачкуващите работници. За жалост в една пощенска картичка не могат да влязат повече подробности, но и това указание е достатъчно ценно като факт. А то не е единствено. Една година по-късно той посочва като най-важно събитие на деня „стачката на тютюно-продавците“ (27. V. 1910). А ето още една проява на Димчо Дебелянов, неотбелязана от неговите биографи, но заслужаваща внимание: „Абрашев и мене уволниха от ред. на „Ден“, защото схванали, че с един разговор между нас и работниците — изменници на стачката, ние сме ги подстрекавали да напуснат работа. А Белчев — защото бил социалист. Аз се радвам, че напуснах този обор, кой знае защо направен редакция, и се отървах от коригирането“ (16. XII. 1910). Тук можем да открием една съществена подробност: известно е, че широките социалисти подкрепят стачкоизменниците и стачкозаместниците, оттук може да се заключи на чия страна са симпатиите на уволнения коректор и до каква степен се е разпростирала неговата „агитация“, за да заслужи най-тежкото наказание. . .



Ето в каква обстановка са създадени двете светли оди „Кръстопът на бъдещето“ и „Светла вяра“ и свързаните идейно и интонационно с тях стихотворения „Разяжда гърдите ми кървава рана“ и „Приждат, връщат се“. Към тях можем да прибавим и сатирите „Мисли в мъглата“ (1909), „Орден“ (1910) и предновогодишната злободневка, носеща заглавието „1910“. Така ще се очертае по-пълно един извънредно плодоносен етап в творческата биография на поета, когато той се възвисява до равнището на най-прогресивните идеи на века.

Видяхме вече, че в „Кръстопът на бъдещето“ той очерта позициите на двата свята. В „Светла вяра“ поетът отиде още една крачка напред — предугади изхода на тази борба, предсказа светлата победа на новия свят в царственото озарение на настъпилия двубой. Възвести го в мъжествени и строги стихове, непознати дотогава в лириката му със своята монументалност и тържественост:

За старий свят настават сетни дни;  
разкъсват се верига след верига —  
и над самите му развалини  
на правдата олтарът се въздига.

В „Кръстопът на бъдещето“ срещаме съчетанието „бой сетен“, тук — „сетни дни“. Смесово това ни отвежда към стиха на „Интернационала“: „Бой последен е този“. В стиховете на Димчо Дебелянов, написани под въздействието на социализма, се проповядва една идея, която владее умовете на най-прогресивните хора в света. Исторически много рано, когато само на малцина се удаде да възпроизведат класовия двубой, нашият поет намери образи и метафори, за да възслави силите на новия свят. Великолепна е картината на множеството, устремило се към червения бряг на спасението:

Отлита непрогледна тъмнина,  
огрява слънце сънни небосклони.  
И гордо вее своите знамена  
безбройна рат, безбройни легиони.

В очите утринни лъчи горят,  
не ги смущава страх от тъмни срещи,  
че пред сдружената им сила мрат  
на гнет и мъка сенките зловещи.

Намериха те търсения брод  
и виждат бряг във пурпурна позлата. . .  
О, светла вяра в новия живот,  
как сгряваш и повдигаш ти сърцата!

В художествената литература са редки картините на новото — много по-пълно, по-зримо и конкретно са обрисувани отрицателните сили. И така е било открай време. В библейските представи адът е изобразен съвсем конкретно и с безброй детайли. Раят е една абстракция, нахвърляна приблизително и забулена в поетизации. Образът на новия човек почти отсъства в литературата на натуралистите и на критическия реализъм. Затова подобно на Емил Верхарен, но напълно самостоятелно и оригинално Димчо Дебелянов се насочва към средствата на революционния романтизъм, за да изобрази една картина, която все още я няма в реалността, но е жадувана и близка. Само поет, който наистина е страдал и мечтал заедно с бедните и безправни маси, може с такава убедителност на патоса да изрази върховния идеал, сгряващ сърцата и повдигащ ги на



борба. Тук няма съпреживяване и превъплъщение — той сам е частица от безбройната рат, понесъл „светла вяра в новия живот“. Сам е безименен сред безименните прииждащи и връщащи се вълни на разбуненото човешко море, очакващ с велика надежда „празника на кървавия смях“. Стиховете ни отвеждат отново към кореспонденцията на поета, който пише на близките си: „Животът е борба — стара истина, която винаги си остава нова“ (14. IX. 1908) или: „Животът може да е тежък, но трябва надежди, трябва търпение, трябва борба с него. Инак той е безсмислен“ (29. VIII. 1909).

Трябва и „светла вяра“, особено на множеството, на борещите се и той им я даде чрез двете си оди, врязали се като съвест в съзнанието на поколенията. Както се е врязала и безпощадната сатира „Орден“, в която е заклеймено блюдолизничеството и лакейството като най-долна и отвратителна язва. Никъде другаде гневът на Дебелянов не е така „безумно-свещен“ и така разкрепостен, както в метафората за хрчката на властника, превърнала се в орден връз лика на тлъстите държавни мъже. Сатиричните творби на поета ни разкриват неговия свободолюбив републикански дух. Той ненавижда Фердинанд още от юношеството си, от деня, когато на гимназиалното тържество през 1906 г. в „Славянска беседа“ излиза на сцената и в присъствието на величеството отправя дръзко Вазовите слова „Елате ни вижте“: „Вий, дето в покой и в палати стоите, към нас приближете.“ Същото предизвикателство се съдържа и в „Орден“ и „Криза“.

Димчо Дебелянов не беше организиран член на никоя партия, от сектантско гледище той се движеше в средите на „лумпените“, доктринерите го провъзгласиха за проповедник на песимистични настроения и разсадник на модернизъм и символизъм. А той изповядваше „светлата вяра“ на тълпите и се сливаше с тях, но без да изгуби себе си. И някак странно се усещаше сам сред тях, шепнещ си тихо стих от кротките елегии на Франсис Жам. Както отбелязва един критик, в стиховете на Димчо Дебелянов „се оглежда образът на бездомен несретник с вечно неуталожени, но винаги живи жажди в душата“. Самата му неприспособност и враждебност към действителността поражда романтични настроения и мечтателност в лириката му. В психологическото пресътворяване на конкретните преживявания обаче той си остава реалист въпреки всички наслоения на символистическата образност.

Романтизмът не е нещо книжно, дошло по чисто литературен път; той е заложен в самата природа на човека и се проявява особено засилено в определени периоди. Същото може да се каже и за сантиментализма, който се основава на чисто човешкото милосърдие и състрадателност. Влюбен в печалната музика на Александър Блок и Албер Самен, приел за свой двойник кроткия мечтател Нилс Люне от едноименния роман на П. И. Якобсен, Димчо Дебелянов цял живот носеше в сърцето си носталгията по бащината къща с белоцветните вишни. Прието е да се смята, че той е градски поет, един от първите урбанисти в българската поезия. И това е така — никой не ни е дал по-емоционална картина на големия град и на малкия човек, изгубен в него:

Спи градът в безшумните тъми.  
На нощта неверна верен син,  
бродя аз — бездомен и самин —  
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .

(„Спи градът“)

В българската лирика — предимно селска — преобладават природните описания, възхитата от прелестите на полето или Балкана. Димчо Дебелянов намери средства, за да естетизира неприветливите каменни грамади. Като в картина на Утрило или на Паскен добиват жизнен трепет улици и калкани,



балкони и локви. Естествено всичко е дадено в убити и унили тонове, съответстващи на ритъма, на безкрайно ръмвящия дъжд. Но така или иначе градът добива реални естетически очертания едва в лириката на поетите от поколението на Димчо Дебелянов.

И ето го веднага противоречието: този верен син на невярната градска нощ носи в сърцето си незатихнала обич по бащиния двор с белоцветните вишни, не се чувства добре сред софийската кал, само там, в родния дом, той може да захвърли черната умора на безутешните си дни. Кореспонденцията ни показва как жадува той да излезе на простор, на чист въздух, далеч от спарената атмосфера на убийственото еднообразие в редакцията и кафенетата. От гара Сладък кладенец той пише на приятелите си Николай Лилиев, Коста Кнауер и Людмил Стоянов: „... почвам да вярвам, че бих написал пет романа, ако бих заживял тука за по-дълго време“ (3. V. 1913). Друг път от Самоков му се налага да се прибере в София и пише: „Не ми се ходи в този проклет град, но няма де на друго място да се отиде“ (6. VIII. 1914). А до сестра си изповядва: „И аз не бих стоял в София, особено сега в този „океан“ от кал и рапортърско безгалошие“ (31. I. 1909).

Защо? Какво е станало, та поетът така е възненавидял столицата — мечтата на всеки провинциалист? Защо той постоянно мечтае да избяга от нея? Дали само защото примерно „в Бельово все ще бъде по-хубава пролетта, отколкото тук, в София“ (31. I. 1909).

Напразно ще се ровим в биографията на поета — там няма да открием никакъв фрапантен факт, който да ни даде обяснение на тази му неприязън. Той е жертва на една невидима сила — повседневната антипоетична враждебност, убийствената монотонност, сред която се прахосват младите сили или се отдават на тъмните безумства на Бакхуса, лумпенизират се и се оеснафяват. Него го отвращават малките, но жилави и упорити дребнавости, които се впиват в житие-битието му и го превръщат в мъченичество. Това е конфликтът на деятелната натура и принуденото бездействие сред апатията на преуспяващите гешефтери.

Какво му остава, освен да заживее в света на фантазното? Вече дори споменът за майка и роден праг се превръщат в скрити вопли, в напразен безответен зов. Любовта също е само едно тихо понесено страдание. Той е бленувал за нещо голямо и истинско, възпявал го е с вдъхновени слова, но и тук всичко се оказва мираж, разбити илюзии. В едно писмо без дата той пише на любимата си: „... аз дълго време вече чаках онази любов, за която винаги съм мечтал: любов, която да сгрыва; да дава живот, да прави живота по-красив“. В голяма част от интимната лирика му се е струвало, че я е намерил. В първото си писмо той е категоричен: „Най-хубавите ми песни ще бъдат за теб“ (15. XII. 1908). И е искрен. Любовното изживяване поражда прозирно чистите и безплътни славословия, в които опиянението е не от постигнатата взаимност, а от безкрайното желание за близост. Дали причината за томлението не се крие в житейската първооснова — та те са се срещали само няколко пъти, както сам той признава в едно писмо. Личната връзка се превръща в мъчително бреме, носещо угнетение и саморазрушаване. Най-хубавото му любовно стихотворение „Аз искам да те помня все така“ завършва с признанието: „А в своята вяра сам не вярвам аз.“ Когато настъпва разривът, думите са попили цялата болка на изживяното:

„Никога не съм имал намерение да турям край на всичко. . . Пропадна една толкова искрена и хубава любов, която беше последната ми надежда. . . Аз съм много уморен. Ще се намери други, който ще те люби повече от мене. . . Няма да бъде коректор, няма да мисли за никакви 6 хиляди лева. . . Ще се срещате по-свободно. Ще ходите в театъра тук, ще се биете със снежни топки в



градината. . . Между нас нищо не е станало — нито особено хубаво, нито особено лошо. В нищо не те обвинявам. Ти си невинна, защото не можеше да бъдеш друга. Искал бих само едно: да можех да забравя часа, когато ти дадох едничката целувка през толкова години любов. Споменът за нея ме измъчва и ще ме мъчи може би винаги. Благодаря ти за всичко. Димчо“ (18. X. 1910).

Между тези две писма — първото и последното — е заключена цяла повест. Тя е написана най-напред от самия поет — в песните му. И след 1910 г. кореспонденцията не свършва, но то е само един епилог. Краят е настъпил. Когато след три години ситуацията се повтаря с трагична неотменност, поетът ще стигне до прозрението:

Градът далече тръпне в мътен дим,  
край нас, на хълма, тръпнат дървесата  
и любовта ни сякаш по е свята,  
защото трябва да се разделим.

Но и този парадокс не дава формулата на щастието. Подобно на древен алхимик поетът цял живот е търсил магическия пламък, който ще превърне баналното повседневно във възмечтани и призвездни висоти. Той може и да не е направил своето откритие, но ние не можем да не адмирираме благородната му подбуда, възвишеността на поривите му. Велика е била волята му да достигне до щастието и да ни покаже пътя към него.

Наричат Дебелянов „безволевия владетел на спомените“. Това е едно недоразумение. Той никога не се е стремил да бъде безволев. Напротив, усещането за бездействие го угнетява най-много. Той може да декларира: „И се влача без охота да живея, но и без сила да затворя прозорците, които гледат към живота“ (27. V. 1910). В тази фраза се съдържа едно характерно противоречие. Един аналитичен дух подлага на дисекции всичко, до което се докосне — знае се, че Димчо Дебелянов е един от създателите на психологическата лирика у нас, която изследва диалектичната сложност в изживяванията на модерния човек по пътя на самонаблюдението и самоизражението. Съзнанието му се измъчва от въпроси, които чакат отговор. При него те придобиват и един особен трагичен нюанс. И той стига до заключението: „Николай, Николай, защо ние всичките се уплитаме във въпроси — за другите най-лесно разрешими, а за нас страшни като смърт? Да не знаеш къде си, всеки ден да се изправяш пред конфликти със самия себе си и вместо гордостта, че живееш поне малко по-висш духовен живот, да изпитваш самопрезрението на безволника?“ (15. IX. 1910).

Въпроси, въпроси. . . Често пъти, за да им се даде проверен отговор, не стига един човешки живот. Но когато той е изживян с голямо вътрешно горене и умствена интензивност, самите питання изтръгват отговора от подтекста на фразите или оставят всяко време да си ги реши само.

С днешни очи ние можем да видим, че всекидневните конфликти със самия себе си се дължат на една основна колизия — сблъсъка на поетичната натура, приобщена към европейската цивилизация и култура, с изостаналостта, консерватизма, безразличието, духовната летаргия. Димчо Дебелянов не можа да доживее края на войната, който даде отговор на много въпроси и донесе просветление и освобождение от редица теоретически и естетически предубеждения и заблуди. Но у него има проблясъци, в които с гениално проникновение той е погледнал на съществуването си някак отстрани, видял е и историческата ограниченост на условията, в които е заставено да се развива неговото поколение. В последното си писмо до Николай Лилиев той казва:



„Родихме се във времена, които са или велики, или безподобно подли. Сам не зная от какво страдаме — от слабост ли, от ненужна сила ли — изобщо аз нищо не разбирам тези дни. . . . Аз все повече и повече губя яснота на съзнанието, налитат ме срамни настроения и нелепи желания; често пъти ми се струва, че всичко съм забравил, че не зная кой съм, къде съм, с кои хора съм, и мисълта, че може би аз отдавна съм престанал да живея, че сегашният живот е едно бледо повторение на нещо минало, имало някога смисъл, мъчително ме гнети. Пък и тясната, прашната, сънната канцелария, в която сега работя, наистина прилича на гроб, в който аз съм погребан заедно с още 5—6 души книговодители и писари. Гроб, в който пият кафе, говорят глупости и цинизми и не гледат навън към улицата, защото прозорците от години не са мити и през тях нищо не се вижда“ (16. II. 1915).

Можем да разберем чувствата на възбуда и очакване, с които поетът посреща мобилизацията. Той жадува да промени обстановката, да извърши прелом в живота си с цената на всичко. Решението му да замине на фронта като доброволец не се дължи на някакъв афект или на внезапно пробудил се патриотизъм. То е просто отговор — може би единствено възможен — на въпросите, които го терзаят постоянно.

За няколко дни той е буквално преобразен. „Великолепно е из планината!“ — възторгва се той и се сбогува бодро със сестра си Мария с Ботевите стихове: „Дружина тръгва — отива. Пътят е стръмен, но славен.“ А в стиховете, които пише с пагона на подпоручк от 22-ри полк на Седма Рилска дивизия, изразява сливането си с хората, с обикновените войнишки сърца, с масата:

Суrowa вярност на дълга  
смени живота пъстролик  
и сля се радост и тъга,  
сроди се малък и велик.

(„Тиха победа“)

Независимо от променчивия характер на комюникетата за бойните подвизи по фронтовете той е постигнал вече своята „тиха победа“: прозрял е нови светли тайни и е обикнал властния зов на земните недра. „Нощ към Солун“, „Старият бивак“ и намереният в раницата му ръкопис на „Един убит“ регистрират едно преображение в поетиката и стилистиката, на което за жалост е съдено да остане недовършено. И мисълта за смъртта, прокрадваща се навсякъде в тия фронтови стихове, намира кристален израз в „Сирота песен“ и особено в този никога незабравим финал, в който се сливат в единен поток виденията от миналото с предсказанието за близкия край:

Ще си отида от света —  
тъй, както съм дошъл, бездомен,  
спокоен като песента,  
навяваща ненужен спомен.

Тук не говори поетът, месията, духовният водач. Говори един от хилядите народни синове, говори с глас от окопите. Всеобщото бедствие в грохотното и жестоко време извършва онова, което нито една книга не можа да направи — в малкия свят на войнишкия бивак поетът най-сетне намери своя изгубен свят. И после го загуби завинаги, оставяйки ни своето безутешно завещание, което винаги ще ни звучи като сетно прощално писмо, като последна дума на осъден:



Ако загина на война,  
жал никого не ще попари —  
изгубих майка, а жена  
не наидох, нямам и другари.

В писмо до сестра си — единствения си близък човек — Димчо Дебелянов казва: „За мене не се безпокой. Може би и аз имам някой незнаен ангел-пазител, може би. . .“ (11. VII. 1913). Уви, това ще се окаже последната от напразните му надежди. И още една — само три дни преди фаталния изстрел при Демирхисар: „От всяка страна сега съм добре, чакам само по-скоро да се отвори път да си дойда, та да се видим, защото повечето офицери си ходиха втори и трети път в отпуск, а моя късмет не проработи още“ (28. IX. 1916).

Вестта за гибелта на Димчо Дебелянов попарва цяла България. Тя ни пари и днес.

Нежната любов към поета най-добре е изразил Иван Лазаров в своята скулптура на гроба на поета в Копривщица. Там родината е представена като майка, която с безкрайна скръб и непогаснала надежда се взира в далечния път, подпряла глава. Стиховете са на Дебелянов:

. . . и в кротък унес чака тя  
да дойде нейното дете.

Не за пръв път България оценява свой син, след като го загуби. От това скръбта ѝ по него става двойно по-неутешима. 29-годишният Димчо Дебелянов е най-свидната жертва, поднесена пред историческите превратности на България.

На война загиват хиляди и всяка смърт носи покруса на роднини и близки. А когато падне поет, осиротява цялата страна. Завинаги. Защото човешкият живот е незаместим с нищо. Човешкият живот просто няма еквивалент. Освен ако е загинал художник. Изкуството е единственият еквивалент на личността.

Но само когато художественото дело е завършено поне относително. Дебелянов писа в последното си стихотворение:

Познавам своя път нерад,  
богатствата ми са у мене,  
че аз съм с горести богат  
и с радости несподелени.

Остава ни само възможността да се възползуваме от богатствата, заключени в неговите строфи. И да чертаем по тях образа на един от най-съвършените ваятели на българския стих, ратувал за висока култура и издигнал в култ най-висша етична и естетическа мярка.



## ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ

*Христо Стефанов*

Към неговата поезия се връщаме многократно, на различни възрасти, за да откриваме ту изповедния ѝ унес, ту мисловните ѝ глъбини; да ни опива романтичният порив на „Миг“, строгата класическа простота на „Един убит“ и „Сиротна песен“, многослойната символика на „Легенда за разблудната царкиня“ и „Гора“... Наложена от няколко прозорливи литератори и преди всичко — от читателското признание, поезията му отдавна има любовта и на широката публика, и на специалистите. Това идеално, но рядко срещано единодушие има вероятно много причини, а може би главната от тях е особеното място, което Димчо Дебелянов заема в развитието на българската поезия.

Че това място е особено, можем да се убедим дори от един страничен, но пък нагледен пример. Почти всички изследователи на творчеството му приемат, че отначало той е повлиян от П. П. Славейков, Яворов и Д. Бояджиев (първите двама са до голяма степен поетически антиподи), за да окаже със зрялото си творчество известно влияние върху Смирненски и представителите на т. нар. „предметна поезия“, които виждат в стихотворенията му от фронта своя предтеча. Разбира се, става дума за творчески асимилирани влияния, приети или оказани; и все пак простата съпоставка между тези толкова различни поети би трябвало да ни подсказва, че Димчо Дебелянов е на кръстопът в развитието на нашата поезия; че в краткия му творчески път се преплитат, противодействуват и синтезират полярни тенденции.

Отблизо това е изглеждало като неоформеност, незавършеност, неорганичност. Гео Милев: „Но Димчо Дебелянов не беше избистрен като „символистически“ поет, какъвто можеше и обещавахе да бъде...“<sup>1</sup>; Васил Пундев: „Ранната смърт на Димчо Дебелянов не позволява да разглеждаме неговата поезия като завършено художествено дело.“<sup>2</sup>

В съвременната литературна наука подобни мнения са отдавна преодолени. И все пак за изследователя образът на поета изглежда странно разстроен, при това символистът, романтикът и реалистът съжителствуват в едно творчество, зрялата част от което е създадена фактически за няколко години. Ето няколко мнения:

Георги Цанев: „... Въпреки увлечението от символизма Димчо Дебелянов израства като напълно оригинален поет, чиято основна характеристика се изгражда от определени черти на реализъм и някъде романтизъм...“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Гео Милев. — Везни, год. I (1919), с. 23.

<sup>2</sup> Васил Пундев. Днешната българска лирика. 1929, с. 95.

<sup>3</sup> Георги Цанев. Димчо Дебелянов. Страници от историята на българската литература. Т. II. С., 1971, с. 477.



Пантелей Зарев: „Може да се говори за ранна, подражателна лирика и за ранно оригинално творчество (към 1908 г.); после за зряла, *елегично романтична, символистична и реалистична поезия*; и най-сетне за оригиналната му лирика от фронта (1916). И всичко това в едно творчество, което е *единно* и създадено за кратко време“<sup>4</sup> (к. м., X. С.).

Стоян Каролев: „Ако стихотворенията на Дебелянов не са символистични, с някои изключения, това не значи, че са винаги реалистични. В творчеството на поета са силни романтичните струи, особено в по-ранните години“<sup>5</sup> (к. м. — X. С.). Очевидно тук има недоразумение: за *изключения* може да се говори например у К. Христов, чиито символистически напъни са чисто епигонски, краткотрайни и главно — без художествен резултат. Но когато някои от най-добрите творби на поета са отчасти или изцяло символистически, то броят им не е никакъв показател. И още едно мнение:

Георги Марков: „Както се вижда, в зрялата поезия на Дебелянов се очертават три тенденции: реалистическа, символистическа и романтическа.“<sup>6</sup>

В същност парадоксът е привиден или по-точно — именно по силата на своята парадоксалност той би могъл да се превърне в отправна точка за изясняване на някои по-общи закономерности на литературното ни развитие. Забележете и колко самотен е Дебелянов в броените години на творческата си зрелост: Пенчо Славейков и Яворов дописват последните си стихове, Вазов и Кирил Христов са вече встрани от талвега на поетическия развой. Траянов въпреки шумната си слава е все още екзотично цвете от виенска оранжерия — едва след трагичните уроци на войните бегло набелязаното в „Химни и балади“ (1911) ще съзрее в „Български балади“. Христо Ясенев още не е изградил своя „Рицарски замък“ — отделните публикации в списанието на Страшимиров безспорно нямат цялостното въздействие на тази монолитна книга. И Лилиев все още не е написал най-зрелите си творби, не е издал книга. Хронологическата схема е неизбежно приблизителна и спорна, доколкото става дума само за седем-осем години, но и тя, струва ми се, подчертава особената творческа съдба на Дебелянов, който единствен успя да създаде в този период завършено, органично творчество.

В същност органичността, единството на Дебеляновото творчество трябва да се схваща именно като единство на противодействащи тенденции, всяка от които може да доминира в дадена творба, но могат — и това е по-често — да бъдат синтезирани. Защото сме изправени пред един рядък случай, когато индивидуалното творческо развитие изпреварва, „предусеща“ — естествено в неразгърнат вид — общото. Ала за една литература със „закъсняло ускорено развитие“ това е по-скоро закономерност.

Употребявам термина на Г. Гачев, който визира разликата между развой на нашата литература и европоцентристкия модел само защото основните операционни понятия, с които си служим — символизъм, романтизъм и пр., — са извлечени от този модел. Инак нашето литературно развитие има своя органика, а въпросните термини, приложени към него — национално специфично съдържание. Но оттук се появява едно невинаги осъзнавано терминологично двусмислие, което налага съвсем конспективно да се спрем на своеобразието на българския символизъм.

Този въпрос в общи линии е изяснен в съвременното ни литературознание, като основните отлики на българския символизъм се свеждат до: липса на съз-

<sup>4</sup> Пантелей Зарев. Димчо Дебелянов. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1969, с. 253—254.

<sup>5</sup> Стоян Каролев. Димчо Дебелянов. История на българската литература. Т. III. С., 1970, с. 878.

<sup>6</sup> Георги Марков. Поезията на Димчо Дебелянов. 1966, с. 119.



нателна и последователно прокарана в творчеството философска подоснова; изострен и конкретен психологизъм; своеобразно трансформиран, но несъмнен социален критицизъм. В областта на поетиката това води до подчертана вътрешна нестабилност — символистичният трафарет има незначително място или е оригинално преосмислен (с изключение на епигоните, които винаги са типично „школови“ поети), очевидна е една силна романтична (Яворов, Дебелянов, Траянов отчасти) или импресионистична (Ясенев, донякъде Лилиев, Ем. Попдимитров) струя, а основният градивен елемент на тази поетика — символът — с редки изключения не стига до пълна езотеричност и смислова неразгадаемост.

Тази нестабилност се откроява по-ярко, когато българският символизъм се разглежда в процесуален аспект. Неговото закъснение спрямо европейския символизъм е и голямото му преимущество, обусловило както самобитността му, така и по-бързото му — преди да е закостенял в рамките на школата — изживяване. Следите от този процес личат в творческото развитие на всеки значителен български символист, макар и в различна степен. (Наченки на подобно развитие, за жалост прекъснато, има и у Лилиев; по-спорен и неизследван е този въпрос по отношение на Траянов.) Но безспорно най-ярките примери са Яворов и Дебелянов; както единият се наричаше „еничарин“ и не можеше да намери мястото си в схемата на д-р Кръстев „стари—млади“, така и Дебелянов е по-особен сред поетичното си обкръжение, защото в краткия си творчески път осъществява един трансформационен момент в развитието на българската поезия.

Разбира се, подобен поглед върху развитието на Дебелянов не е новост за литературната ни наука. Но досега се е наблягало главно на разликата между „военните“ му стихове и останалите му творби. Те самите се разглеждат или с оглед на доминиращата в тях насока (романтични, реалистични, символистични), или когато еднозначната класификация е явно невъзможна — като конгломерат от противоречиви насоки. „Творби, сами по себе си противоречиви, те носят елементи, едни от които ги свързват със символизма, и други, които ги отделят от него. В някой стих или строфа долавяме вярна мисъл и правдив образ, неподправено преживяване, показана е ясно трагедията на личността в буржоазното общество. И веднага тези здрави зърна потъват в хаоса на субективистични асоциации. А може да се каже и обратното. Всред декадентската мъглявина ненадейно проблесне жизнен образ, който подсказва за пряка връзка с живота.“<sup>7</sup>

Има и такива творби на Дебелянов безспорно, но това са по-слабите му стихове, където не е постигнат синтезът на противоположните насоки. (Едва ли сред тях е „Живях в заключени простори“, което цитира по-нататък Г. Марков в потвърждение на горните си думи.) Ала художественото единство в поетиката на Дебелянов се достига чрез дисонантното обединяване на разнородни стилови насоки и това се отнася, както ще се опитам да докажа по-нататък, и за „чисто“ реалистичните, „чисто“ символистичните му и пр. творби. А в това се оглежда не само индивидуалното своеобразие на таланта, но и някои съществени специфични черти на българския символизъм. Именно от тази гледна точка ще се спра на някои аспекти от поетиката и творческото развитие на Дебелянов, които, колкото и индивидуално-специфични да са, характеризират според мен и някои съществени черти от развоя на българската поезия в началото на века. Естествено подобна задача, съотнесена с обема на една статия, предопределя фрагментарността и конспективността на изложението.

<sup>7</sup> Георги Марков. Цит. съч., с. 99.



Нека започнем с нещо на пръв поглед странично — хумористичното творчество на Дебелянов. Всички изследователи напоследък са единодушни, че и в тази област поетът създава творби, които са на нивото на най-доброто в лириката му. С основание Г. Марков отбелязва, че „... те по своеобразен начин подчертават съществуващи тенденции, довеждайки ги в идейно отношение до техния логичен завършек. Обаче те не са просто количествено нарастване на социалните зърна в елегите, а качествено ново художествено явление (...), характеризиращо се с *по-различни жанрови особености и художествени принципи*“<sup>8</sup> (к. м., Х. С.). Симеон Хаджикосев е още по-категоричен: „... хуморът е Дебеляновото *Alter ego*“<sup>9</sup>. На него дължим и първия по-цялостен опит досега да се очертаят някои от „художествените принципи“ в хумористичното творчество на Дебелянов.

В аспекта, който ни занимава, най-интересна е тенденцията хумористичният ефект да се постига чрез неочакваното пародиране или травестиране на символистичен (главно словесен) и романтичен (образно-концептуален) трафарет. Този принцип е прокаран последователно в цялото хумористично творчество на поета и вероятно това дава основание на С. Хаджикосев да говори за „... Прякото противопоставяне на две различни образни системи — символистичната и битово-разговорната.“<sup>10</sup> Като оставим настрана терминологичната неточност (вероятно става дума за лексикални пластове с различна стилистична характеристика, защото „битово-разговорна образна система“ освен закостенялата в речта метафорика изобщо няма), това вярно твърдение е твърде частно, свеждайки противопоставянето на различните стилови пластове само до комичния ефект.

Например в ч. I на „Бохемски ноци“ този принцип е демонстративно оголен:

За *утре* щедро ми *обричаш*  
нектар във *сребърни потири*. . .  
О, зная — много ме *обичаш*  
и не *обричаш* на шега,  
но не е лошо и *сега* —  
да хвърлим още две-три *бири*. . .  
А?\*

Очевиден е високият стил на първите два стиха; при това две от думите с ярък стилистичен колорит („обричаш“ и „потири“) стоят в силна стихова позиция. Но функцията на това им стихово курсивиране е различна. В римата „обричаш — обичаш“ втората дума е неутрална, а по логиката на развитието на темата третият и четвъртият стих бележат известно забавяне, омекотяване на сблъсъка между двете противоположни представи; не е случайно и това, че именно там е повторена, макар и в по-слаба позиция, думата „обричаш“. Другата римна двойка „потири — бири“, събрала думи с несъвместим стилистичен колорит, вече явно очертава противопоставянето на двете образни системи. При това „сребърните потири“ асоциативно ни препращат към „нектара“ — питието на боговете, — което лирическият герой е готов да замени с просташките „две-три бири“. Защо? Тук се намесва другата основна опозиция в строфата: „утре — сега“. Очевидно това „утре“ едва ли ще дойде. Така травести-

\* Всички цитати на стихотворения са по изданието „Димчо Дебелянов“. Съчинения в два тома. С., 1968.

<sup>8</sup> Георги Марков. Цит. съч., с. 174.

<sup>9</sup> Симеон Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 227.

<sup>10</sup> Цит. съч., с. 228.



рането на символистичния образен пласт изведнъж се мотивира по съвсем друг начин: представата, която се разкрива чрез него, е илюзорна, направо фалшива.

Класически пример на подобно съотношение на две стилкови системи — романтическа и реалистическа — е онзи момент от „Евгений Онегин“, където авторът-повествовател резюмира дългата, патетично издържана в стила на романтическия трафарет реч на Ленски преди дуела с два стиха:

Все это значило друзья:  
стреляться завтра буду я.

Както сочи Ю. М. Лотман,<sup>11</sup> подобен похват ни насочва не само и не толкова към изобразяваната действителност, отколкото към съотношението между двата начина на изобразяване, единият от които разкрива — в сравнение с другия — своята непълноценност.

Като се има пред вид, че „Бохемски нощи“ е печатано през 1912 г., а две от „най-символистическите“ стихотворения на Дебелянов — „Гора“ и „Легенда за разблудната царкиня“ — през 1913 и 1914 г., би трябвало сериозно да се замислим как е възможно в рамките на едно художествено съзнание символистичната образна система да съществува едновременно и като единствено способна да изрази висшите му стремления (известно е, макар че това не бива да се надценява, че Дебелянов не е ценял хумористичните си творби), и — както е художествено засвидетелствувано — като въплъщение на фалш, развенчаван от досега с реалността? Очевидно причината е в споменатата вече нестабилност на поетиката на българския символизъм.

Но да продължим с хумора на поета. Стихотворението „Поет“ е особено интересно, защото стои на границата между хумора и елегията, между горчивата самоирония и стоицизма:

- I. Оттам, де целий свят отива,  
той, рано стигнал, се завръща; —  
пред туй, шо другите опива,  
лице с презрение обръща.
- II. Уж търси радост — пък къде е  
да го попиташ, сам не знае;  
пред хорските очи се смее,  
а сам пред себе си ридае.
- III. На час по триж се вдъхновява,  
разправя се със сенки бегли;  
наместо хляб му дават слава  
и затова той *славно* тегли.

(курс. Д. Д.)

Симеон Хаджикосев счита, че с антитезните си конструкции тази творба напомня „Черна песен“ и че „... хумористичното се появява едва в третия куплет. . .“<sup>12</sup> Първото безспорно е вярно, но второто твърдение е в разрез с художествената логика на стихотворението. Още първите два стиха (I) са смислово-оценъчно амбивалентни: мотивът за духовното водачество на твореца (имащо явно романтичен генезис) се сблъсква с внушението за безцелност, безрезултатност: „Оттам, де целий свят отива, / той, рано стигнал (I мотив) се завръща (II мотив). Аналогично, макар и не така явно противопоставяне има и в първите

<sup>11</sup> Вж. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 325.

<sup>12</sup> С. Хаджикосев. Цит. съч., с. 228.



два стиха на втората строфа. Тук дисонансът е между висшите стремления на лирическият герой („Уж търси радост. . .) и пълната му практическа безпомощност („... . ., пък — къде е/да го попиташ, сам не знае“). И съвсем закономерно — след амбивалентното начало на първата строфа, леко отслабено във втората — третата строфа вече довежда това противопоставяне до явен шарж.

Но не това е най-същественото. Ако се вгледаме, ще установим, че в тази творба няма често срещаното пародиране и травестиране на символистическата образност и лексика. Тук пародията е на по-високо ниво: на нивото на типа творец, въплътен в лирическият герой. Явно е, че това е романтическият гений — неразбраният водач, разкъсан между жаждата за общение с хората и изолацията, която му налага неговата изключителност. (Само мимоходом ще отбележа, че в това отношение връзката между романтизма и символизма в европейските литератури е доста сложна — „прокълнатият поет“ и е, и не е романтическият „гений“. Колкото и много да е общото между тях, „прокълнатият поет“ е лишен от месианската нагласа и претенцията за духовно водачество на романтика.) Лирическият герой на Дебеляновото стихотворение съчетава чертите и на двамата — в смисъл, че без да е лишен от романтичния порив, той носи акцента върху личното страдание. Но — и това е главното — този тип герой, който досега разглеждахме като сложна сплав от наслагващи се литературни представи, в същност има съвсем реална жизнена основа. Достатъчно е бегло да си припомним духовната биография на поета, кризата на българската интелигенция в това глухо безвремие, за да видим колко българско е всичко — и желанието да служиш на народа си, и недоизживяната докрай възрожденска представа за интелигента като водител народен, — срещу пълната безпомощност на пренебрегваната интелигенция в байганьовска България. Ето как сложното наслагване на две стилкови насоки и пародирането им се оказва самостоятелно художествено средство за изразяване на конкретно-историческо, социално обусловено съдържание.

Почти всяко хумористично стихотворение на Дебелянов в конкретния анализ извява аналогични похвати. В същност сатирата и хуморът на поета са най-недвусмисленото, макар и косвено свидетелство за сложната стилова и — в по-тесен смисъл — образна амбивалентност на неговото творчество. Любопитен факт е, че хуморът на Лилиев например не познава в същата степен пародирането на символистическия реквизит. А още по-показателно е, че в началото на 20-те години, когато символизмът вече се изживява окончателно като художествена практика, въпреки че точно тогава се разгръща дейността на неговите теоретици и критици, пародията като жанр просто наводнява литературния печат. И при цялото разнообразие на теми, проблеми и конкретни политически алюзии основен художествен похват на безчислените пародии е травестирането на символистическия трафарет. (Подобно явление е типично при изживяването на дадено литературно направление.) Може да се каже, че и в тази област Дебелянов е в положението на предтеча — в творчеството му на хуморист и сатирик се долавят в неразгърнат и усложнен вид тенденции, които ще стигнат до едностранчивата си завършеност по-късно. И това е още едно доказателство, че творческото развитие на поета изпреварва и подготвя общия поетически развой. А същевременно — и важна отлика на Дебеляновото творчество, или както проникателно отбелязва Симеон Хаджикосев: „... . Потенциалната възможност за двойка реализация на много теми и мотиви е косвено доказателство за „преводимостта“ на Дебеляновата лирична миниатюра и елегия в друг жанров и стилистичен план, което е изключено за повечето от произведенията на европейския символизъм.“<sup>13</sup>

<sup>13</sup> С. Хаджикосев. Цит. съч., с. 228.



Нека да преминем на същинската територия на Дебеляновото творчество — неговата лирика. Както вече споменах, досега се е вървяло главно по пътя на диференциране на отделните му творби съобразно с доминиращата в тях насока. Подобен подход, който вярно чертае цялостната панорама на Дебеляновата поезия, все пак оставя донякъде в сянка сложното взаимодействие на мотиви, образни конфигурации и стилистични пластове от различен произход в рамките на отделната творба. В тази насока ще се спра на някои от най-добрите му стихотворения.

Но преди това искам съвсем конспективно да отбележа някои черти на Дебеляновата поезика, които според мен също подчертават особеното му място в развоя на българската поезия. Изключително интересен е например въпросът за Дебеляновия стих. Повечето изследователи отбелязват мимоходом ритмичното му богатство, издържаността на фонетичната му структура, оригиналния синтаксис. Но в едно от малкото специални изследвания Олга Дейкова стига до констатацията, че „Д. Дебелянов се придържа о класическата метрична система, като не показва стремеж да я разнообрази чрез разни отклонения от нея. Но това е само привидно. В същност върху една определена метрична схема той изгражда голямо разнообразие на вътрешния (?) ритъм по свой път.“<sup>14</sup> Нелепостта на подобно твърдение идва от методологическата неизясненост на отношението между метрика и реален стихов ритъм. От античността насам метричните схеми са абстракция, която няма точен аналог нито в едно съществуващо стихотворение поради разликата в характера на ударението в старогръцкия и в съвременните езици. Реалният стихов ритъм обаче се изгражда именно чрез едновременното противопоставяне и подчиняване на фонетичния материал към метричната схема. И тук става дума не само за пропуснатите или свръхсхемни ударения — това е само най-очевидното, — но и за относително различната сила на ударението в един или друг тип думи (едно- и двусрични), в една или друга позиция. Този въпрос е сравнително пълно разработен в съветското стихознание още през 20-те и 30-те години.<sup>15</sup> В цитираната статия авторката не успява да обедини многобройните си интересни частни наблюдения точно поради неизяснеността на съотношението метрика — ритъм, за да стигне на места до съвсем комични твърдения като: „Така облекчителните стъпки (т. е. с пропуснато схемно ударение — Х. С.) стават израз на нежността, която този пасаж крие.“<sup>16</sup> Какво ли изразяват пак свръхсхемните ударения?

Но да оставим излишната полемика. Авторката е права в изходната си констатация (по нейни пресмятания от 75 стихотворения 47 са написани в ямб, 5 — в хорей, останалите очевидно в трисрични размери), че при метрично еднообразие поезията на Дебелянов е ритмически много богата. Да приемем на доверие това твърдение, чиято конкретна разработка би могла да бъде цел на отделно изследване. По-важно е друго — какво изразява този факт, крие ли се тук някаква обща закономерност?

При това да не забравяме, че поезията на Яворов например е много по-разнообразна и в метрично отношение. У Дебелянов няма да срещнем тенденции към полусвободен и акцентен стих, въпреки че той се е учил от големия си предшественик. Тук естествено има и индивидуални предпочитания, но защо все пак в тази насока Дебелянов не доразвива търсенията на Яворов?

Освен всички други причини според мен особено важно е средищното място, което Дебелянов заема в развитието на българския символизъм. Още в самото му

<sup>14</sup> Олга Дейкова. Бележки върху стиха на Димчо Дебелянов. — Литературна мисъл, 1968, кн. 6, с. 99.

<sup>15</sup> Вж. например Виктор Жирмунский. Теория стиха. М., 1975.

<sup>16</sup> Олга Дейкова. Цит. ст., с. 100.



начало Яворов създаде (по думите на Ат. Далчев) „най-богатия поетически синтаксис“, трасира път я заметрическото и ритмическото обогатяване на българската поезия. Но сякаш връщащо се махало, стихът на непосредствените му следовници отбеляза друга тенденция — все по-чувствително ритмическо обогатяване при възвръщане към традиционната метрика. Този процес има своеобразна трансформация в поезията ни от средата на 20-те години — но това е вече съвсем друга тема.

В едно обаче Дебелянов е много близък до Яворов — в предпочитанието си към контрастно-антитезни конструкции. И отново се поражда друг въпрос: защо, след като Яворов е очевидно по-драматичен, Дебелянов е външно по-уравновесен, антитезата заема в неговата поезия по-голямо място? При това за Дебелянов са характерни разгърнатите противопоставяния; типично символистическите антитези между определение и определяемо („звънка тишина“ и пр.) са сравнително редки. (Да не говорим, че по начало разгърнатата антитеза е „нонсенс“ в поетиката на чистия символизъм, изградена върху основополагащия принцип на „съответствията“. За българския символизъм, лишен от последователна философско-идеалистическа концептуалност, това естествено не важи.)

В предпочитанието към антитезните построения се оглежда диалектичността в художественото мислене на Дебелянов. Но и още нещо: специфичната дисонантност на неговата поетика. Тази предварителна и малко декларативна постановка може да се докаже в хода на конкретния анализ.

Нека се спрем на стихотворението „Черна песен“. Предварително може да се каже, че то не е типично символистическо нито като идея (представата за човешкото съзнание като арена на борба между противоположни сили има романтичен генезис, характерна е за модернизма изобщо, но специално символизмът е с далеч по-тесен психологически спектър на астенични състояния: сплин, тъга, неясен копнеж и пр.), нито като образност. Първият куплет е психологически конкретен:

- I. 1. Аз умирам и светло се раждам —
2. разнолика, нестройна душа,
3. през деня неуморно изграждам,
4. през нощта без пощада руша.

Само първият стих придобива отчасти символно звучене с подсказаната асоциативна връзка „ден — живот“ и по аналогия „нощ — смърт“ (I. 1. . . *светло се раждам*). Но по същество това е пряк лирически изказ, който ще се развие, „онагледя“ в следващите два куплета:

- II. 1. Призова ли дни светло-смирени,
2. гръмват бури над тъмно море,
3. а подиря ли буря — край мене
4. всеки вопъл и ропот замре.

- III. 1. За зора огнеструйна копнея,
2. а слепи ме с лъчите си тя,
3. в пролетта като в есен аз крея,
4. в есента като в пролет цъфтя.

Тук вече близостта до символистическия речник е забележима от пръв поглед: „дни светло-смирени“, „вопъл и ропот“, „зора огнеструйна“ и пр. От друга страна, при повишената метафоричност на речта никъде не се достига до смисловата многозначност на символа. В замяна на това не явно, но забележително последователно се внушава асоциацията, подсказана в първата строфа; навсякъде спокойствието, увереността, градивният порив се свързват със светлината (II. 1; III. 1), а разруши-



телната, враждебна стихия — с тъмнината (II, 2. . . над тъмно море; III. 2; III. 3). Така светлината и мракът — макар че никъде пряко не са споменати в текста — придобиват мащабността и многозначността на символа. И точно в това е функцията на стиловата разлика между първия, от една страна, и втория и третия, от друга, куплети: да „сигнализира“, да подготви читателя за прехода от конкретния към абстрактно-символния план. Че това е така, можем да се убедим и от друго: двете начала, които се борят в душата на лирическият герой и се асоциират със светлината и мрака, не се поддават на еднозначна интерпретация. Художественият ефект се състои в това, че конкретно-психологическото съдържание на първия куплет, преведено в по-общ символен план, придобива общозначимост, зазвучава сякаш с обречеността на предвечна прокоба. Най-явно това личи в заключителната строфа, която — както първият куплет — отново е в пряк лирически изказ, рамкирайки по този начин творбата, но — за разлика от него — носи стилистическата багра на втория и третия куплет:

- IV. 1. На безстрастното време в неспира
2. гасне мълком живот неживян
3. и плачът ми за пристан умира
4. низ велика пустиня развян.

Така финалът на творбата синтезира противоположните насоки, засилвайки внушението си за предопределеност и неизбежност. Разбира се, трагическото светоусещане на лирическият герой е в сложна и непряка, но несъмнена връзка с конкретните социални условия; не се спирам на този аспект, защото той е задълбочено изследван и изяснен в редица трудове на Г. Цанев, П. Зарев, Г. Марков и др.

Аналогичен художествен ефект, постигнат по аналогичен път, срещаме и в христоматийно известното стихотворение „Аз искам да те помня все така“. И тук първата строфа е пределно конкретна:

- I. 1. Аз искам да те помня все така:
2. *бездомна, безнадеждна и ушла,*
3. в ръка ми вплела *пламнала* ръка
4. и до сърце ми *скръбен* лик склонила.
5. *Градът далече тръпне* в мътен дим,
6. край нас, на хълма, *тръпнат дървесата*
7. и любовта ни сякаш по е свята,
8. защото трябва да се разделим.

Струва ми се, че по предметност на рисунъка тази строфа надминава и „военните“ стихове на Дебелянов: всички епитети гравитират към прякото си значение (I. 2; I.3; I. 4; I. 5), пространствените отношения не само не разкриват никакво символно значение, но и въобще пейзажът се отличава с почти топографска точност; а що се касае до I.5 и I.6, това далеч не е прословутият „вътрешен пейзаж“ на символизма, но, напротив, антропоморфизиране на природата, подчертаване силата на чувството чрез пренасянето му — метафорично — върху нея.

Втората строфа обаче ни сепва с рязка промяна: лирическото повествование е заменено с драматичен диалог:

- II. 1. „В зори ще тръгна, ти в зори дойди
2. и донеси ми своя взор прощален —
3. да го припомня верен и печален
4. в часа, когато Тя ще победи!“
5. — О, Морна, Морна, в буря скършен знак,



6. укрый молбите, вярвай — пролетта ни
7. недосънуван сън не ще остане
8. и ти при мене ще се върнеш пак!

Тази разлика и до днес поставя пред изпитание критиците. Ще се ограничи с един пример: Светлозар Игов, който се придържа към възгледа, че фронтовите стихове на Дебелянов са нов етап в поезията му, се опитва в една своя статия да проследи развойните тенденции в по-ранното му творчество. За съжаление подходът му е чисто механичен и представлява връщане към старата догматична опозиция „реализъм — антиреализъм“ в ново терминологично одеяние: за Игов всичко, което не е „предметен рисунък“ и „психологико-изповеден лиризм“ (термин, удобен главно с неяснотата си), е „щампа на символистичната поетика“, „символистични навеи“ и пр. Например: „В този смисъл особено показателно е стихотворението „Аз искам да те помня все така“, където особено ярко изпъкват двата пласта в Дебеляновата поезия — чистият психологико-изповеден лиризм (първата и последните две строфи) и символистичните навеи, които на пръв поглед крият едно дълбокомислено съдържание и „философски“ подтекст (както биха казали днес някои критици), но в същност внасят нечист „литературен“ дъх в кристалната емоционална прозрачност и образна пречистеност (забележете — това е казано за плътната образна фактура на творбата! — Х. С.) на цялото стихотворение.“<sup>17</sup>

Да оставим настрана наивността на толкова поколения читатели, които са се възхищавали от цялото стихотворение; но все пак е много странно как така „символистичните навеи“ са се кондензирали в една единствена строфа, пощадявайки останалите?

Загадката на този парадокс се решава от само себе си, ако потърсим самите „навеи“ — оказва се, че те са до голяма степен плод на въображението. Освен поетичния синоним на смъртта „Тя“ (II. 4) и леко екзотичното име „Морна“ (II. 5) нищо друго не напомня за символизма. Но по начало контрастът с първата строфа е именно в разликата между предметния рисунък и пряката изповедност, реализирана в диалога. Тази „дематериализираност“ на втората строфа извисява конкретната психологическа ситуация до внушението за фатум, за съдбовна предопределеност.

Нека отбележим и една друга подробност — от разменените реплики се разбира, че заминава събеседницата на лирическият герой. Това е необичайно — Одисей и Пенелопа са разменили местата си. Но всеки, който познава биографията на Дебелянов, може да прецени колко точен е и в този детайл поетът. Ала за него раздялата с туберкулозното момиче, което трябва да отиде в санаториум, е само нов повод да усети несретната си съдба, в която го преследва сякаш черен жребий. И точно „деконкретизираността“ на втората строфа превръща фактическата точност — съмнителна ценност в лириката — в обобщение с дълбоко трагично съдържание. Без тази строфа (както Игов предлага да четем стихотворението) то би останало поетическа илюстрация на една абстрактно-психологическа ситуация: раздяла. А без относителната разлика между нея и останалите строфи бихме останали на нивото на пряко автобиографичното.

Третата и четвъртата строфа напомнят предметния рисунък на първата:

- III. 1. А все по-страшно пада нощ над нас
2. чъртаят мрежи прилепите в мрака,
3. утеха сетна твойта немощ чака,
4. а в свойта вяра сам не вярвам аз.

<sup>17</sup> Светлозар Игов. Където всички са един и всеки все пак — сам. — Пламък, 1976, кн. 10, с. 101.



- IV. 1. И ти отпущаш пламнала ръка
2. и тръгваш, поглед в тъмнината впила,
3. изгубила дори за сълзи сила. —
4. Аз искам да те помня все така. . .

С това те целите (а не само първият и последният стих) играят ролята на рамка, обгръщаща идейния център на творбата. А същевременно се очертават и съществени разлики: първо, емоционалната атмосфера е много по-мрачна, безизходно трагична (да си припомним с каква духовна извисеност се „снема“ трагизмът в първата строфа чрез това сякаш надличностно заключение — „... . и любовта ни сякаш по е свята /защото трябва да се разделим.“); второ, в предметната пластичност се връзват изповедни нотки (III. 4; IV. 4); трето, дори пластиката тук е от друг порядък, разколебана между пряката изобразителност и символно-метафоричното внушение (например III. 2, където визуалният характер на образа влиза в противоречие с невъзможността да се видят „мрежите на прилепите“ в мрака). Така краят, преодолявайки противопоставянето на първите две строфи, е не просто повторение на конкретността на началото, а синтез на противоположните идейно-тематични, емоционални и образно-стилови гами, който синтез носи богатството на художественото внушение.

Изкушението да се увеличи броят на примерите е наистина голямо, защото почти всички стихотворения на Дебелянов разкриват забележителна стилово-образна разнопластовост, която винаги е подчинена на идейно-тематичната задача. Дори един непълнен анализ — в същност даже не анализ, а набелязване на най-очевидните особености, които би трябвало да бъдат опорни пунктове на евентуалния цялостен идейно-художествен анализ, — както в посочените примери досега, е в състояние да разкрие особената дисонантност на Дебеляновата поетика. Ще се ограничи обаче с още един пример, който е показателен, защото става дума за една от „чисто“ реалистичните творби на поета — сонета „Пловдив“:

- T. 1. Как бяха скръбни моите детски дни!
2. О, колко много сълзи спотаени!
3. Тук първи път се моя взор стъмни
4. и безпощадна буря сви над мене.
- A. 1. Тук първи път чух възглас: — Престани
2. да вярваш и да дириш — забранен е
3. на любовта плодът — и в зли страни
4. мечтите ти навек ще бъдат пленни.
- C. 1. И днес аз бродя в тоя скръбен град —
2. едничък дом на мойта скръб бездомна —
3. аз бродя за утехата нерад —
4. и кат загубен в пустошта огромна.
5. И толкоз черни мисли ми тежат,
6. че аз не искам нищо да си спомна.

От пръв поглед се вижда, че съдържателната схема на сонета (теза — антитеза — синтеза: I катрен — II катрен — I и II терцина) не е спазена. Напротив, вторият катрен продължава развитието на темата от първия, обогатявайки неговото значение. Тогава и двете заключителни терцини естествено не се отнасят към предходните катрени като синтеза към тезата и антитезата (в строго логичен смисъл), а са им противопоставени чрез опозицията „минало — настояще“.

И все пак противопоставяне между двата катрена има, но то е в стилово, а не в чисто тематичен план. Началото (още със заглавието) акцентира върху конкретно-автобиографичното, директно-изповедното (T. 1, 2). Следващите два стиха



(Т. 3, 4) подготвят прехода към друг план — условно-обобщен — с метафоричния си характер. Вторият катрен продължава тематично първия, но „превежда“ съдържанието му в сферата на алегорията, което подчертава извънвременността, предначалността на житейския жребий. При това преходът между конкретността на началните стихове и мотива за първородния грях (А. 2, 3) с неговото библейско звучене е забележително ограничен.

Именно естествеността на този преход придава ново значение и на детството, споменато в началото (Т. 1) — то се асоциира вече с щастливо време „преди грехопадението“. Разбира се, тук библейският мотив е очистен от канонично религиозното си съдържание — останало е притчовото му звучене като вечна драма на търсеция човешки дух („Престани / да вярваш и да дириш — . . .“ А. 1,2). Конкретно-историческата социална обусловеност на подобен възглед и мястото му в системата на Дебеляновия мироглед в случая остават извън вниманието ни, защото тези въпроси са задълбочено разгледани в трудовете на Г. Цанев, П. Зарев, Ст. Каролев, Г. Марков и др.

Вече споменах, че двете заключителни терцини се противопоставят на преходната част преди всичко чрез опозицията „минало — настояще“. Но същевременно те до голяма степен са и техен синтез — вече не само в стилово, но и в идейно-тематично отношение. Особено явно това личи в първите четири стиха, където закономерно се редуват конкретното изображение (С. 1,3) с неговия „превод“ в метафорично-символен план (С. 2,4; като се има пред вид, че „пустошта огромна“ е в същност градът, явно е, че образът има не конкретно-изобразителен, а символно-психологически смисъл). Последните два стиха приключват тази борба между двата стилово-изобразителни пласта на творбата, като снемат и временната опозиция: отричайки цялата споменна основа на творбата (С. „6 . . .“, че аз не искам нищо да си спомна“), те по парадоксален, но художествено убедителен начин затварят кръга на идейно-тематичното развитие.

Вероятно немалък интерес представлява да се анализират от такава гледна точка още ред творби на Дебелянов — и „Гора“, където един романтичен мотив е развит в символен план, а забавената и обстоятелствена описателност (три от четирите начални стиха представляват обстоятелствени пояснения, при това отчасти тавтологични, към главното изречение, в четвъртия стих) контрастира със символната, а не пластично-изобразителна значимост на описанието; и „Легенда за разблудната царкиня“, в която — противно на поетиката на типичния символизъм — основният образ-символ е разшифрован още в началото чрез мотото; и „Да се завърнеш в бащината къща“, където ред образни компоненти във втората строфа гравитират не към конкретно — изобразително или психологическо, — а към символно-обобщително значение; и „Миг“ — едно от типично романтичните стихотворения на Дебелянов, в което обаче вътрешният пейзаж на символизма е подчертано романтизиран, „екстериоризиран“ като далечен предвестник на урбанистичната пластика у Далчев например. . .

\* \* \*

Във всеки случай анализът ще потвърди представата за поетиката на Дебелянов като сложна дисхармония от разнородни стилови, образни и стилистични пластове, които изграждат надредно (т. е. неизчерпващо се със значението на всеки поотделно) художествено единство. Разбира се, „относителното тегло“ на отделните компоненти в различните творби е твърде различно; нещо повече, най-добрите стихотворения на Дебелянов имат явна стилова доминанта и това именно позволява да се класифицират те като символистически, романтически или реалистически. Последните две определения налагат едно съществено уточ-



нение, тъй като термините романтизъм и реализъм се употребяват в различните случаи с твърде нееднакъв обем на понятието. Ако разбираме реализма като отворена естетическа система, чието единство е в гносеологическата ѝ основа и която поради способността си за непрекъснато развитие лесно асимилира художествените открития на други частни направления — тогава безспорно цялото творчество на Дебелянов е реалистично. Но този безспорно правдив възглед на марксистката естетика е само изходна база за изследванията върху поетиката, стила, стилистиката и пр. на даден автор или период. Ако пък имаме пред вид конкретно-историческото съдържание на понятието реализъм спрямо българската поезия от първите 10—15 години на века, тогава трябва да признаем, че в поезията на Дебелянов това е само един компонент (разбиран и като тип художествено обобщение, и като съответстваща му в даден момент система от стилно-изобразителни средства), чийто дял неотклонно нараства, но който все пак не изчерпва цялото ѝ съдържание.

Още по-сложен е въпросът с романтизма поради генетическата връзка между него и символизма. Но все пак ясно е, че в творчеството на Дебелянов собствено романтичният дял е по-незначителен: той обхваща главно определен кръг от теми, идеи и настроения; в ред творби определя особеностите на образната система, като в известен смисъл е в опозиция на символистическите тенденции — със своята мащабност и яснота романтическият символ се отличава качествено от символа в поетиката на символизма с неговата тенденция да се превърне в поредица от равноправни значения, неподдаващи се на еднозначна интерпретация. Но това, което е типично за френския или руския символизъм, в нашата поезия има своеобразна модификация — с редки изключения в творчеството на значителните наши поети-символисти няма да срещнем символа-енигма, смисловата езотеричност. Безспорно това е една от главните национално специфични черти на българския символизъм въобще, изразена особено ярко в поезията на Дебелянов.

Именно затова в неговата поетика отделните тенденции — отслабени и недоведени до крайност — не влизат в механична конфронтация, а взаимно се обогатяват и допълват в художественото цяло. Тази важна особеност на Дебеляновото творчество отбелязва много точно Г. Марков: „Подобно преплитане на противоречиви художествено-идейни тенденции откриваме. . . и другаде. Разбира се, това съвсем не означава, че тук се свързват механично разнородни елементи, че имаме грешки в израза и конструкцията на образите и затова критическите дисекции на символистически и несимволистически струи са чисто условни. *Тези творби също по свой начин са единни, макар и вътрешнопротиворечиви. Преходите от символизъм към романтизъм и реализъм или обратно са често неуловими, постепенни, а стихотворението винаги се подчинява на своя вътрешна логика*, защото то е израз на определено искрено и в основата си реално преживяване, само че в едни случаи разкрито с една образност, по един художествен път, в други случаи — с друга образност, по друг художествен път“<sup>18</sup> (курс. м., X. С.).

Тази мисъл на Г. Марков е ценна и защото разкрива корена на художественото единство в поезията на Дебелянов — нейната дълбока психологическа и социално-историческа основа, правдивостта ѝ като израз на типични настроения и светоглед в един момент от историята на нашата интелигенция. И същевременно общозначимостта ѝ, която израства от конкретното, но го извисява до степен на философско обобщение. Би могло да се направи само едно съществено уточнение: очевидно вътрешното единство на противоречивите насоки в поетиката на Дебелянов е не парадокс, а закономерност, и в такъв случай преходите от една към друга

<sup>18</sup> Георги Марков. Цит. съч., с. 100.



образно-стилова гама са художествено значима форма на проява на това единство — както се опитах да докажа в анализа на някои Дебелянови творби.

Очевидно тази главна особеност на поетиката на Дебелянов не може да бъде обяснена без привличането на по-широк литературно-исторически и обществен контекст. (На пръв поглед се получава познатият от логиката „порочен кръг“: чрез творчеството на един голям поет се опитваме да обясним литературното развитие в неговата епоха, а след това чрез особеностите на това развитие търсим обяснение на специфичното в едно индивидуално творчество. Но грешката е само привидна, защото в случая боравим с понятия, които са взаимно репрезентативни: развойните процеси в чист вид са само литературоведска абстракция, която се проявява чрез конкретното творчество.)

В случая подобен подход е неизбежен, защото в творческото си развитие — нека го повторим още веднъж — Дебелянов изживява в „сгъстен“, недиференциран вид пътя на българската поезия, изпреварвайки и предначертавайки основните ѝ развойни насоки. (Дори стихотворенията „Светла вяра“ и „На кръстопът“, които не са сред шедьоврите му, маркират „модела“ на преосмислянето на символистическата образност с оглед на друго, противоположно идейно съдържание, който по-късно ще бъде гениално осъществен от Смирненски.) И точно с оглед на по-късните явления в поезията ни, чийто пряк или косвен родоначалник е Дебелянов, се е оформил възгледът, че собственото му творческо развитие върви неотклонно към реалистичната образност. В най-общи линии това е вярно, но подобна постановка не отчита сложността на протичащите процеси — както в поезията на Димчо Дебелянов, така и изобщо в лириката ни по това време. Защото, както много точно констатира П. Зарев, „... символиката на Дебелянов първоначално е повече в метафората, в сравнението, а не в цялостната образност на стихотворението. Тя има често пъти повече езиков характер и отдалече само напомня абстрактните символни форми на изискания и последователен символизъм. Постепенно поетът преминава към по-широка символност, в която образът става цялостно символ на неговата озарена от страдание съдба.“ И по-нататък: „Но и с тия промени на формата запазва жизнеността на настроението, дълбоката реалистичност на действителни, негови човешки изживявания.“<sup>19</sup>

Може да се каже — макар и повече като метафора, а не като точна аналогия, — че както поетиката на Дебелянов е изградена върху единството на противоположни тенденции, така и краткото му творческо развитие върви по пътя на поляризиране, в смисъл на обособяване, на отделните насоки в творчеството му. Показателно е, че повечето от творбите му с ярко изявена стилова и образна доминанта са печатани към края на поетическия му път. И това също е закономерно: един от най-типичните белези на ускореното, интензивно развитие е едновременното действие на две противодействащи си тенденции — към синтез и към обособяване на отделните насоки. Но естественото творческо развитие на Димчо Дебелянов бе прекъснато още преди ранната му трагична смърт; отиването му на фронта изигра ролята на катализатор, предизвикал качествен прелом в поезията му. Ала макар че корените на военните му стихове са дълбоко в предишното му творчество, връзката между тях е сложна и нееднозначна.

### III

Ако трябва да се потърси най-лаконичната формулировка на общоприетото схващане за военните стихотворения на Дебелянов, мисля, че най-подходящи биха били думите на Атанас Далчев: „Дебелянов откри света в мига, когато

<sup>19</sup> Пантелей Зарев. Цит. съч., с. 278—279.



трябваше да го напусне. С тия пет-шест стихотворения, писани на фронта малко преди смъртта, той постави началото на най-новата ни поезия. Всичко, което днес критиката отбелязва у по-младото поколение поети като реализъм и предметен стил, е вече дадено в тях. Новите поети могат да кажат без преувеличение, че те не биха създали своята поезия, ако нямаха пред себе си примера на „Нощ към Солун“, „Старият бивак“ и „Един убит“.<sup>20</sup>

В цитираната вече статия Светлозар Игов, приемайки напълно думите на Далчев, все пак смята, че подобно тълкуване на новото, което внасят фронтните стихове на Дебелянов, е ограничително: „Чувството за надмогване на индивидуалистичния херметизъм, за приобщаване към съдбата на по-широки социални общности е характерно за най-широк кръг поети — от Смирненски и Гео Милев, през Емануил Попдимитров и Людмил Стоянов, до септемврийските поети, да не говорим за това, че то се превърна в доминиращ мотив за цялата пролетарска поезия от 30-те години и особено у Христо Радевски. Предметизмът на Димчо пък е характерен не само за групата „Стрелец“ (Далчев, Пантелеев), но и за Смирненски (особено в цикъла „Зимни вечери“ с конкретната урбанистично-предметна образност), за Фурнаджиев, Багряна и др. (. . .) Да не говорим за психологическия реализъм, който бе продължен във всички основни насоки от междувоенната поезия, също изпълващи го с все по-богато и исторически осъзнато социално съдържание.“<sup>21</sup>

Струва ми се, че мнението на Игов страда от противоположната крайност: то е толкова разширително, че се изпразва от конкретен смисъл и историческа достоверност — нито „чувството за приобщаване към съдбата на по-широки социални общности“ у Дебелянов е идентично в идейно отношение с прелома, изживян от някои символисти — Л. Стоянов, Хр. Ясенов, — нито „психологическият реализъм“ е белег само на Дебеляновата поезия. Дебелянов умря твърде рано, за да познае друго приобщаване освен единението в тихата жертвеност, в смъртта; а терминът „психологически реализъм“ еднакво приляга и на Пенчо Славейков, и на Яворов, и на Лилиев. . .

Тогава очевидно остава само „предметизмът на Димчо“ според израза на Игов. За да не бъдем голословни, нека разгледаме стихотворението „Прииждат, връщат се“, откъдето е и заглавието на статията на критика:

- I. 1. Прииждат, връщат се, шумят като разлените вълни  
2. на възбунено море, пияно от несдръжната си мощ,  
3. под тежките им стъпки морната земя звъни,  
4. тук всеки ден е ден без отдых, безсънна — всяка нощ.
- II. 1. Кой са те? — Безименни — и ти безимен между тях  
2. потъваш в жалбите им глъхнали и в грубите им веселби —  
3. и чакаш примирено празника на кървавия смях,  
4. когато и над твоя свят съдбата мрак ще протръби.
- III. 1. И как е странно в грохота на тоя вихър лих,  
2. където всички са един и всеки все пак — сам,  
3. да си припомниш, да пришьпнеш някой плачещ стих  
4. из кротките елегии на Francis Jammes.

Първото стихотворение, написано на фронта от Димчо Дебелянов, носи белега на първите му военни впечатления. В същност първата строфа е точно „скица от натура“, макар и изпълнена в по-особена образност: при цялата конкретност на изображението ред сравнения (I. 1, 2) и дори някои думи с леко архаичния си стилистичен колорит („възбунено море“, „несдръжна мощ“, „мор-

<sup>20</sup> Атанас Далчев. Стихотворения. Фрагменти. 1974, с. 186—187.

<sup>21</sup> Светлозар Игов. Цит. ст., с. 104.



ната земя“) определено напомнят за високия стил на символистичната поезика. Това противоречие се засилва във втората строфа. По същество и тя е лирическо описание, но в образно отношение разликата между първите и последните два стиха е огромна — от конкретната описателност до абстрактната алегоричност.

Тази разлика би останала един неосмислен дисонанс, ако не беше преломът в развитието на темата в третата строфа. Противопоставянето на „вихъра лих“ срещу „плачещия стих“ на Франси Жам изведнъж разкрива в нова светлина съдържанието и на предходните строфи: това е най-първо сблъсъкът между поезията и металната проза на войната; сблъсъкът между индивидуалното самосъзнание на лирическия субект и нивелиращия натиск на обстоятелствата (II. 1); това е най-после сблъсъкът на цели два свята — невъзможни един до друг, несъвместими: елегичният, изтъкан от поезия и мечти мирновременен свят и суровият устрем на войната, която прегазва крехката тръстика на човешката индивидуалност.

Този сблъсък осмисля конфронтацията на двата стилово-образни пласта в творбата. Новото тук е, че мотото от Франси Жам категорично дава превес на обективната реалност; стихът „... . кажи ми, кажи ми, ще ли се изцера, от това, което е в моето сърце?“ в идейно-художествения контекст на творбата придобива смисъла на необорима авторска самооценка.

Едва ли резултатите от анализа на това стихотворение могат да бъдат валидни за целия фронтни цикъл на Дебелянов. В същност от шестте стихотворения две — „Нощ към Солун“ и „Старият бивак“ — имат несвойствен за Дебелянов повествователен характер и трудно могат да бъдат причислени към най-доброто в творчеството му. Друго едно стихотворение, „Тиха победа“, независимо от известна идейна непоследователност разкрива същия многопластов строеж, който характеризира и „Прииждат, връщат се“. И само две творби — „Един убит“ и „Сиротна песен“ — се открояват както с художественото си съвършенство, така и с новото в образността и стила — чист предметен рисунок и монологична изповедност.

Тези бегли бележки не целят да отрекат новаторския характер на военните стихове на Дебелянов. Но реалното им място в неговото творчество е по-друго, отколкото по предпоставените схеми: дълбоко родствени по своя патос с основната насока на лириката му (достатъчен е паралелът между „Сиротна песен“ и „Живях в заключени простори...“), за да видим как едно и също съдържание се транспонира в две различни стилово-образни гами), те бележат и началото на един бъдещ идеен прелом, който не можа да се осъществи; най-последователно предметни и пластични, те повтарят — но на качествено по-високо ниво — своеобразната конфронтация на противоположни насоки, типична за поетиката на Дебелянов. Това определя и своеобразното им място в творчеството на поета — те са едновременно и нов етап в него, и органична част от цялостната му лирика.

\* \* \*

Във великолепното си есе „Безволевият владетел на спомените“ Здравко Петров пише: „За да избегнем класификацията на неговата литературна принадлежност (дали е „реалист“, „символист“ и „романтик“), ще си послужим с беглото очертание на неговата литературна епоха, която може да бъде характеризирана с много веяния и противоречиви наслоения. Веднъж попитали проф. Ас. Златаров как може да съчетава в своя литературен вкус Виктор Юго и Реми де Гурмон. Той отговорил лаконично: Епоха! Това се обяснява с противоречието



на времето. (. . .) И все пак при Дебелянов няма стилна какофония. Той е може би от поетите, които са най-единни в своето естетическо развитие.“<sup>22</sup>

В известна степен това тънко наблюдение важи не само за странната амалгама на литературните вкусове в началото на века, но и за самата ни поезия. И ако Дебелянов е изпитал несъмнено влиянието на своята епоха, ако по този път може да си обясним много особености на творчеството му, не по-малко вярно е и обратното — внимателният прочит на лириката му, прецизният идейно-художествен анализ могат да ни разкрият много от особеностите на поезията ни от онова време. Защото в това бе творческата съдба на Димчо Дебелянов — поставен на кръстопътя на противоречивите насоки, той единствен успя да постигне синтеза им, осъществявайки спонтанно и другата развойна линия — по-пълното им обособяване. И това определя мястото му в българската поезия — чрез неговото творчество се извърши вторият по време и значимост (след Яворов) трансформационен акт в развитието ѝ.

<sup>22</sup> Здравко Петров. Безволевиет владетел на спомените. Вж. Димчо Дебелянов. Съчинения в два тома, 1968, с. 17—18.



## УТВЪРЖДАВАНЕ ЕСТЕТИЧЕСКАТА ШИРОТА И ИСТОРИЧЕСКИТЕ ПЕРСПЕКТИВИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

(За книгата на Д. Ф. Марков „Проблемы теории социалистического реализма“. М., 1975)

*Тончо Жечев*

Както казват русите, нечего греха таить — Дмитрий Феодорович Марков доскоро, а и все още ни е познат предимно като голям познавач и приятел на нашата литература, като неин историк, като виден славист, енергичен организатор на съветската наука и нашите съвместни проучвания. Той и В. И. Злиднев след смъртта на патриарха на съветската българистика акад. Державин поеха нейното кормило, вложиха много сили за внедряването на огромния опит, идеи, понятия, теории, изработени от съветската литературоведческа школа в интерпретацията на някогашните и днешните явления в българската литература, в разглеждането на нейната еволюция и историческа съдба. Така или иначе, независимо че е възможно да бъдат оспорени едни или други положения в техните работи, днес ние не можем да си представим не само облика на чуждестранната българистика и славистика без техните трудове и приноси. Ние не можем да си представим съвременното българознание, нашето литературознание без онази негова част, която съставиха трудовете на Дмитрий Марков и Виталий Злиднев върху историята на българската литература, по българо-руските литературни и културни връзки, по тенденциите в българската поезия в началото на века, за проблемите на ранната социалистическа литература у нас и въпросите на зараждането, еволюцията на социалистическия реализъм в българската литература, по традициите на нашата революционна лирика и проза в техните исторически контакти със съветската литература, за общите и специфичните закономерности на литературното развитие, открити в съпоставително изучаване.

Някак незабелязано за нас Д. Ф. Марков включи в своите творчески научни интереси много широк исторически материал от южнославянските и западнославянските литератури, от съветската и руската литература; неговите проучвания придобиха нови мащаби, от което нашата литература печели. Защото в тези изследвания българският литературен опит естествено, органично се включва в мащабни съпоставки, често дори става основа на обобщения, валидни не само за него, но и за общославянския и общеевропейския литературен процес, подсказва идеи, които резюмират наднационален, общосоциалистически или общочовешки литературен опит.

В това развитие има нещо съвсем естествено и закономерно, това трябваше да се очаква от всеки, който познава и следи изследователската линия, логиката



на творческите интереси на Марков. Едва ли някой ще отрече, че центърът, оста на тези интереси и на разнопосочните му научни дирения винаги са и остават въпросите за появата на социалистическите идейни тенденции в българската литература от края на миналия век, особеностите в развитието на ранната социалистическа литература, етапите и закономерностите на нейното узряване и естетическо утвърждаване метода на социалистическия реализъм в творчеството на Христо Смирненски. Всеки ще види, че този исторически литературен интерес стои само на крачка от теорията изобщо, от теорията на социалистическия реализъм в частност. Може без излишна скромност да се твърди, че развойните линии на българската литература от края на миналия век до утвърждаването на метода на социалистическия реализъм в нея в началото на двадесетте години са дали на Д. Ф. Марков основополагащия конкретен литературен, естетически материал за мащабни обобщения и идеи за теорията на социалистическия реализъм, довели са го до мисълта за историческата откритост на социалистическия реализъм като художествена система, проверявана и доказвана върху естетическия опит на другите социалистически страни и развойните тенденции в редица южнославянски и западнославянски литератури. Във всеки случай прави впечатление, че някои от възраженията, които бяха изказани в съветския печат по теорията на Марков, остават за нас малко или много непонятни. На мен ми се струва, че понякога те се дължат, простете отново за нескромността, на непознаването естетическия опит на нашата литература, по-конкретно на развитието на социалистическата литература в България.

А този опит си струва изучаването. Самите ние малко сме направили, за да изпъкне неговата уникалност, от една страна, и неговата общовалидност, от друга. Има нещо дълбоко интригуващо тук, то може да поддържа изследователския пламък до края на дните ни, стига всичко да не се вкарва в предварителни, априорно създадени схеми и не се поставят плашещи бариери при научното дирене. Факт е, че в една полупатриархална България, която едва-едва е разрешила въпросите на своето национално освобождение, се заражда твърде мощно социалистическо движение и ярка социалистическа литература, която още в началото има своите корифеи като Димитър Благоев, Георги Кирков, Георги Бакалов, Димитър Полянов. И още по-интересно — социалистическите идеи, още в пелени у нас, оказват огромно въздействие върху интелигенцията и писателите на това време, в тях се излюпват почти всички по-значителни писатели на тоя период, които ще поемат след това свършено различни пътища. В случая досега остава в сянка, неизтълкуван от нашите и съветските изследователи един такъв аспект на проблема за ранната социалистическа литература — в нея крайните, радикални отрицания на буржоазната действителност сякаш набират размах, сила, влияние и т. н. оттам, откъдето най-малко би могло да се очаква: от неразвитостта на буржоазните обществени отношения, от изостаналостта на страната на фона на общоевропейското развитие, от бързото рушене на патриархалните отношения, от съпоставката на още пресните възрожденски идеали с действителността след Освобождението и т. н. и т. н. Но това е друга тема. Става дума за това, което Марков добре е видял и забелязал, което той вижда и забелязва също в другите славянски литератури — още със своето зараждане, в най-ранните етапи на своето развитие социалистическата литература неизбежно остро поставя въпроса за своето място, перспективи, отношения със съществуващите литературни течения, за влиянията, взаимопроникванията с критическия реализъм и традициите на националния романтизъм, връзката и дълбокото размиване с модернизма на съответното време, отношението към един или друг род авангардистки течения. Мисълта ми е, че пред изследователя Д. Марков българският литературен материал от Димитър Полянов до Христо Смирненски и от социалистическия период на символиста Яворов до своеобраз-



ната еволюция на модерниста Гео Милев към социалистическия реализъм в зародиш е съдържал и съдържа цялата сложна проблематика на последната му книга за социалистическия реализъм в неговите отношения с другите литературни методи и течения, за неговия характер като система от литературни форми, съдържа в потенция възможността да се извади заключението за неговата „историческа отвореност“ и естетическа широта като магистрален път за художествено познание на действителността.

Може да се каже, че сегашните положения от теорията на социалистическия реализъм в новата книга на Марков бяха подготвени естествено от неговите исторически екскурзии предимно из ранната социалистическа литература в България в книгата му „Генезис на социалистическия реализъм. Из опита на южнославянските и западнославянските литератури“ (1970). „Авторът на тази книга — се казва сега в новия труд от 1975 г. — се придържа към възгледа, че създаването на социалистическите литератури е свързано не само с пролетарско-революционните литературни течения; съществуват няколко линии в процеса на тяхното формиране“ (с. 14). Тъкмо на този проблем е посветена значителната част от книгата. А самият факт на участието на различни течения при формирането на литературата на социалистическия реализъм се разглежда като доказателство за широтата и разнообразието на тази система, която трябва да бъде синтез на най-доброто от художествените постижения на миналото и съвременността. По тази линия Марков атакува предишната теснота и сектантщина, свързани с трактовката на тази проблематика. Според него шумните декларации за широтата и необятните възможности на метода нямат никакво практическо значение, ако ние свързваме неговия генезис само с пролетарско-революционната литература.

Може да се каже, че движението на изследователската мисъл по тази линия днес е закономерен резултат от детайлното проучване на националния литературен материал. Тя е плод на по-диференцираното, внимателното изучаване от страна на съветското литературознание на различите школи и течения, на преодоляване схемата реализъм — антиреализъм, на задълбоченото изучаване модернизма и авангардизма на XX в., на проучването типологията на реализма и романтизма, изобщо на непредубеденото изследване на литературната еволюция вместо попълването на априорни и най-често вредни конюнктурни тезиси, които привидно изглеждат много добродетелни, много „полезни“.

Във връзка с всичко това Марков изтъква сега два най-важни аспекта при проучване теорията на социалистическия реализъм — разглеждането на метода в контекста на световния художествен процес, в съотношение с другите литературни течения и разкриването естетическото богатство и възможности на социалистическия реализъм. Тъкмо това са мотивите, които обединяват неговата книга, присъствуват в оглеждането на литературните факти от нашата и другите славянски литератури, от литературата на социалистическата общност, пронизват всички пространни екскурзии из литературната история на XX в.

С оглед на тази изследователска задача е построена цялата книга, като Марков използва резултатите от изследванията на съветските и нашите литературоведи в тази посока, а в други случаи развива становищата си в полемика с тях. Най-напред се изследват характерните черти на пролетарско-революционната литература в началните етапи на нейното развитие като основополагащ момент, като един от най-важните източници за формирането на метода. След това авторът се спира на утвърждаване принципа на партийността като процес, зависим от етапа на революционното работническо движение в дадена страна. Следва разглеждането на критическия реализъм и другите художествени течения през XX в., в техните отношения със социалистическия реализъм. Тук отново нашата литературна история му дава извънредно богат материал. Става дума за движението и промените в недрата на самия традиционен реализъм в твор-



чеството на Ст. Михайловски, Вазов, Яворов, Елин Пелин, Страшимиров, Ц. Церковски, П. Ю. Тодоров. При това изследователят се стреми да улови особеното за крупните художници на това време във връзка със засилването на социалния патос в тяхното творчество и отгласа на „бунта на масите“ в него, общото за всички тях по линията на отражението и влиянието на социалистическите идеи. Става дума също за усилването на чувството за история у художниците през този период като характерен белег. Освен това Марков сега много по-реално и близко до историческия процес разглежда явленията на българския и европейския модернизъм във връзка с отношенията им към социалистическото движение и формирането на новия метод. На този фон Д. Ф. Марков сега провежда и развива своята любима идея за сравнително проучване на литературите на социалистическите страни, стреми се да положи здрави теоретически основи на сравнителната история, вижда нашето бъдещо сътрудничество и интеграция тъкмо в тази насока, в този извънредно актуален план.

Целият изследван комплекс от проблеми отвежда Д. Ф. Марков към най-важния негов извод. Неслучайно последният раздел на книгата се нарича „Социалистическият реализъм — исторически открита система на художествени форми“. Това трябва да ни внуши, че най-важният теоретически извод от изследването не е априорно теоретическо положение, а естествен резултат от проучения материал из историята на южнославянските, западнославянските социалистически литератури, резултат от вникването в сложностите на самия исторически процес и от състоянието на тези литератури на новия етап, етапа на строителството на зряло социалистическо общество. Изводът от обзора, включващ и критическата, и литературоведската литература по въпроса, е формулиран кратко и ясно на с. 283—284: „По този начин в съвременната марксистическа наука все повече се утвърждава разбирането на социалистическия реализъм като принципиално ново естетическо образование, съвсем не затворено в рамките на един или дори няколко типа творчество, способи на художествено изображение, а представляващо исторически открита система на художествени форми. И тъкмо това определя особеностите на поетиката на социалистическия реализъм.“

Какво съдържание влага Марков в тези понятия? Преди всичко актуално, свързано с идеологическата борба днес. От една страна, той смята, че историческата откритост на метода преодолява и предпазва от догматическите грешки и от доктринерската закостенялост. От друга страна, това осигурява подходящ плацдарм за настъпление срещу ревизионистичните отстъпления от марксизма-ленинизма. От трета, отчита извънредно актуалния факт, че въпросът за естетическата широта и възможности на социалистическия реализъм през последните години става мяра за отношението към него на редица литератори от социалистическите страни, които иначе са склонни да го отъждествяват с догматизма и сектантството в работническото движение въобще. В това отношение позицията на Марков срещу догматизма, ревизионизма, неразбирането — съзнателно или несъзнателно — е напълно определена, тя е развита в конкретна полемика с определени автори.

За него не е останал скрит и фактът, че този род проблематика се явява своеобразен фокус, средоточие на идеологическата борба между двете системи в днешния свят. В полемиките си Марков се стреми да застане на солидна марксистическа база. За него широтата на естетическите възможности на социалистическия реализъм се основава върху борбата за правдиво изкуство, което вярно отразява тенденциите и състоянието на обществото. Нещо повече — широтата се диктува от лозунга за правдиво изкуство, което на нова основа използва безкрайните възможности, традиции, реалистични и романтични прийоми, за да каже своето правдиво слово по проблемите на човека в наше време.



„Както е безкраен процесът на познанието — пише той, — така безкрайно разнообразни са и формите на познанието. Художникът на социалистическия реализъм е свободен в избора на обекта, проблематиката, в търсенето на адекватни на обекта на изображението форми, в изследването и откриването на все нови и нови страни на действителността. При такава откритост на художественото познание на света, на социалистическия реализъм са естествено противопоказани догми и нормативи. Неговата поетика — това не е застинал ред от прийоми, а непрекъснато развиваща се система от изобразителни средства“ (с. 294). И пак е радостно, че идеята за широките възможности на днешните социалистически литератури се мотивира с разнообразните явления в българската литература, с творчеството на Д. Димов, Г. Караславов, В. Андреев, Д. Талев, с процесите в нашата литература след Априлския пленум, като примерите са взети от творчеството на Н. Фурнаджиев, Д. Габе, Е. Багряна, П. Пенев, П. Матев, Д. Методиев, В. Ханчев, В. Петров, Л. Левчев, Н. Хайтов, Й. Радичков, Д. Фучеджиев, Е. Станев, А. Гуляшки, К. Калчев, П. Вежинов, А. Наковски, Г. Стоев и много други. Накрая е добавено, че примерите от съвременната българска литература са взети като израз на стилни тенденции, които говорят красноречиво за извънредно „широките възможности на социалистическия реализъм“ (с. 340).

Опитът на Д. Ф. Марков да характеризира социалистическия реализъм като открита естетическа система в книгата си за генезиса на метода, в една студия в „Новый мир“ (кн. 12, 1970 г.) и в една статия във в. „Правда“ (25. IV. 1973 г.) предизвика възраженията и бележките на редица съветски литературоведи. Рецензираната книга съдържа много полемични моменти, в които Марков отговаря на своите критици. По-конкретно той се спира на възраженията на С. Можнягун, че в своите работи е допуснал принизяване на един от основополагащите принципи на реалистичното изкуство — изображението на живота във формите на самия живот, като го е подменил с така широко разбрана условност в изкуството, че реализмът се е разтворил в нея. В случая Марков обърна внимание върху това, че при него става дума не за „подмяна“, че той воюва срещу погрешната тенденция да се отъждествява социалистическият реализъм само с един тип поетика, в случая поетиката на класическия реализъм, че неправилно понятията за метода и понятията за поетика се смесват.

Тъкмо около въпроса за отношението на метода към поетиката и на поетиката към метода се разгърнаха споровете и след това. А. С. Бушмин предупреждава още преди това, че съществува опасна тенденция да се принизява и омаловажава реализмът, значението на предметната изобразителност. Той писа срещу литературоведите, които „изкуствено разширяват“ социалистическия реализъм уж в борба срещу догматизма и губят качествената определеност на понятието социалистически реализъм, като го превръщат в единен поток и отдават предпочитание на условните художествени форми. Марков отдава справедливост на тези опасения, но отново възразява по същата точка — опасността да се отъждестви качествено новият реализъм с един вид поетика, изкуствено да се стеснят неговите рамки до един тип изобразителни средства. В остра полемика влезе Марков по повдигнатите въпроси и с известния съветски литературовед А. И. Овчаренко, който по повод на неговите работи забеляза, че не бива социалистическият реализъм да се свежда до идейната програма на художника, а трябва да се държи сметка за това, че „той е също така и определена поетика“. В дадения случай възражението на Марков е по линията на разбирането необятните възможности на тази поетика, докато у А. Овчаренко според Марков тя се свежда до пресъздаване на живота във формите на самия живот.

След излизането на рецензираната книга полемиките не само не стихнаха, но получиха още по-голямо развитие, продължават и сега. Те са продължение и на няколкогодишните дискусии по страниците на „Вопросы литературы“, на ред



международни и вътрешни конференции. Интересно е, че един от опонентите на Д. Марков — А. Метченко — отбелязва, че за сегашните дискусии по проблематиката на социалистическия реализъм е характерен „Пафос широты“ (Октябрь, 1976, кн. 4). Едновременно с това в други съветски вестници и списания Я. Елсберг и Л. Якименко с нескрити резерви пожелаха да чуят повече за съдържанието на понятието „открита система“, за отношението на социалистическия реализъм към формите и стиловете на модернизма. В споменатата вече статия на А. Метченко имаше и упрек, отправен към Марков с по-определен идеологически нюанс — допуска се според него своего рода „конвергенция“ на социалистическия реализъм с модернизма.

Своеобразно полемично обобщение на всички тези дискусии, изследвания, конференции е голямата статия на Марков в кн. 1 на „Вопросы литературы“ за 1977 г. „Исторически открита система за правдиво изобразяване на живота“. Тук Марков обстойно отговаря на опонентите си и привежда нова аргументация в защита на своята теза. Статията навярно ще заинтересува мнозина български литературоведи и критици, излишно е тя да бъде преразказвана. Ще отбележа само някои по-важни, характерни моменти.

Преди всичко авторът задълбочава и разширява своята теоретическа и историческа аргументация. Марков не само не отстъпва от издигнатите положения, но ги развива, защитава и уточнява в хода на полемиката с непреклонното убеждение, че днес тъкмо естетическата широта и историческата перспективност на социалистическия реализъм се нуждаят от истинска литературоведска, философска и критическа разработка.

Сега в разкриването на своите исторически мотиви у Д. Ф. Марков се чувства патетика, на която не можем да останем чужди: „Художествената култура на социализма — пише той — обладава сега извънредно богат опит, повдигащ нови задачи и пред нейната теория. Всемирно историческата победа на съветския народ във войната против фашизма, обединението на всички прогресивни сили в тази борба, образуването на световната социалистическа система, дълбоките социални изменения на страните от „третия свят“ — това са фактори, обуславящи новия етап в духовния живот на различни народи и нации. Заедно със съветската култура в едно могъщо русло на социалистическата идейност днес се развиват много национални култури. Те носят със себе си свои традиции, свой опит в художественото усвояване на света. Тяхната практика, отличаваща се с високи художествени ценности, съставлява изключително важно направление в съвременната световна култура, тя е неин авангард. И цялата тази практика е необходимо обективно да се изследва — самото движение на историята изисква нови теоретически обобщения. Този род изследвания неизбежно ни водят към изводите, че за идейно-художествената насока на социалистическата художествена култура органически са чужди догмите и постулатите — широтата на хоризонтите за възприемане на света осигурява истинско свободно развитие на творческите индивидуалности, на различните форми на художествената правда.“ С всичко това не можем да не се съгласим, ние искрено го приветствуваме.



## ПРОМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОТО МИСЛЕНЕ

(Наблюдения върху българския разказ в периода до Втората световна война)

*Михаил Василев*

Руската литература доказва, че реализмът отразява не само съдържанието на реалистичния процес на живота, но и формите — обективни и субективни, в които този процес протича и се отразява в съзнанието.<sup>1</sup>

Ако примерно до реализма художествените методи се насочват към отделните страни от действителността, то на реалистичната литература бе съдено за първи път да обхване сложната, многообразна действителност. За реализма е свойствено комплексното обхващане на действителността. Малкото и голямото, низкото и възвишеното, героичното и комичното са еднакво равноправни като предмет на реалистичната литература. В тази литература всяко лице независимо от характера и социалното си положение, всяко събитие, било легендарно, било политическо или битово, може да се пресъздаде сериозно, проблемно и трагически.

Най-силната, най-определяща черта на реалистичното мислене е неговата съвсем нова природа, узаконяваща народа и битието му като основен предмет на изображение.

Този истински реализъм усвоява първият наш разказвач Каравелов. Но ще бъдем неточни, ако сведем всичко до влиянието, което изпитва Каравелов от руската литература, от революционно-демократичната критическа мисъл. Без да омаловажаваме значението на литературното въздействие, дошло от Русия, ние сме длъжни да припомним, че по Каравелово време най-сетне след дългото робство имаме домашна литературна традиция. 1762-ра е годината на появата на Славянобългарската история на Паисий и на раждането на новата ни литература.<sup>2</sup> Един неизвестен, болен, едновременно злъчен и патетичен в любовта си към България монах, като се рови в старите хроники, дамаскините, в чуждите исторически съчинения и в книгите на актуалните за тогава европейски просветители, решава да излезе пред своя народ седна неголяма по обем книга, в която заговорва не само за историческото минало, за вредата от гърчеченето, но и в която чертае програма на национално свестяване и пробуждане по пътя на народността опознаване.<sup>3</sup> Дръзко и пламенно, с цялото си сърце, с цялата си душа, с цялото си същество Паисий зове простите орачи, сеячи и занаятчии да усетят себе си като хора, имащи свой род, родина и народ.

<sup>1</sup> Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма. 1971, с. 10.

<sup>2</sup> Иван Д. Шишманов. Студии, рецензии, спомени. 1969, с. 160.

<sup>3</sup> Петър Динев. Историческа съдба и съвременност. 1972.



Патриотично звучащата, демократична в своята същност програма прави от Паисий учител и пророк на един народ, хвърлящ се в борба за национално признание. Излизайки от средновековната литература и едновременно скъсвайки с нея, родоначалникът на новата българска книжовност наследява любовта и загрижеността към писменост, държава и народност на знаменитите старобългарски писатели Йоан Екзарх, Константин Преславски, Черноризец Храбър, Презвитер Козма, Григорий Цамблак.<sup>1</sup> Новото време му позволява да влезе в ролята на народен трибун и вожд, който поставя един проблем — проблема за националната съдба.<sup>2</sup>

Историческото народностно осъзнаване на българина, воюващ за национално самоопределение и зачитане — ето темата на Паисий. Трудът е първата книга в новата българска литература, която още преди досега си с класическата руска литература изработва за себе си принципа на изображение на човека и народната съдба в тяхното единство. Първото осъществяване на този принцип в едно пълноценно картинно разказване, което има за извор на вдъхновение жизнената реалност, откриваме в автобиографията на Паисиевия ученик и последовател Софроний. За първи път един умен, земен и реалистичен човек, с богат на комични и тъжни приливи език рисува себе си като част от народа, който понася тежестите на робството. Като излага личните и народностните страдания, той успява да направи така, че личната му биография да зазвучи като биография на целия народ. Със средствата на образния език избягва стила на откритата публицистична проповед. Бележитият котленец, макар и с наивен реализъм, изкристализирал в сферата на роденото от сетивни впечатления повествование, утвърждава идеята за задължението на човека да превъзмогне робството чрез жаждата си за живот и народополезна дейност.

Сглобено по правилата на видяното, чутото и преживяното, произведението на Софроний сумира в себе си опит, който е представен под формата на случки и епизоди, внушаващи безкрайна любов към живота и вяра в силите на човека. Автобиографията на Софроний е първият разказ в българската литература, който открива жизнената реалност. С други думи, макар опитът на Софроний да е продиктуван от мемоарни съображения и да е изпълнен с наивитет, той е пример за едно ново съзнание, гледащо на образното слово като на инструмент за овладяване на действителността.

Задълго след Софроний очакваното развитие на реализма, който в автобиографията му от просвещенски стига до ренесансовото отражение на живота, не се осъществява. Сред атмосферата на възрожденско обновление на българския народ в току-що родената млада литература пресеква посочената ренесансова жизнена струя и нейното място заема рационалистичният глад за познание, основано на чистия разум. Наблюдаваме отдръпване от сетивното изображение в полза на дидактичната литература, представена от проповедническото слово, одата, поучителния разказ (Неофит Рилски, Неофит Бозвели, Райно Попович и др.). Развивайки се „ускорено“, по думите на Георги Гачев българската литература за едно-две десетилетия изминава наред със самостоятелно познатите етапи от литературното развитие на другите народи и просветителската фаза.

Нов тласък във временно забравената Софрониева реалистична линия внася Петко Р. Славейков.

Този първи наш Одисей на Възраждането продължи жизнелюбието на Софроний. Петко Р. Славейков, без да изневерява на гражданско-патриотичната традиция, задълбочи жизнено-утвърдителната насока на Софрониевото дело, като успя да обедини отделните мотиви — природа, родина, любов — в едно. По

<sup>1</sup> Надежда Драгова. Домашни извори на История славянобългарская. — В: Паисий Хилендарски и неговата епоха. 1962.

<sup>2</sup> Петър Динеков. Из историята на българската литература. 1969, с. 178.



този начин той пръв се насочи към пълноценно и многостранно изображение на живота. Под влияние на разнородни стремежи концентрира вниманието си около човека, взет с личните му страсти, с личните му мечти, с личната му самоизява (стихотворенията „Канарче“, „Славейче, ли славейче“, „Помня, помня, мило либе“). Петко Р. Славейков освободи българската литература от аскетичната рационалистична мисъл и в сравнение със Софроний успя да я придвижи напред, опитвайки се да наложи изображението на вътрешния свят на човека като изходна позиция за художественото усвояване на света. От този реализъм<sup>1</sup> възниква критическият реализъм в българската литература.

Подобна позиция във връзка с Л. Каравелов заема и Минко Николов.<sup>2</sup> Той твърди, че истинското съзнателно разбиране на зависимостта между човешките характери и социалните условия за пръв път се налага в Каравеловите повести „Хаджи Ничо“, „Мамино детенце“ и „Крива ли е съдбата?“. Минко Николов, като се позовава на Георги Цанев,<sup>3</sup> бърза да добави, че изобщо доосвобожденското критическо реалистично мислене е силно преплетено с идеи, свързани с националноосвободителното движение. В полза на тази констатация Минко Николов посочва образите на новите, революционно настроени хора от повестта „Крива ли е съдбата?“.

След направения кратък преглед на реализма в генезиса на новата българска литература нека отново спрем вниманието си на Каравелов, за да проследим пътя на българския разказвач, отличаващ се с трезв и реалистичен поглед върху живота. Това ще е почти задължително, ако искаме по-изчерпателно и убедително да отговорим на въпроса за модификациите на писателското мислене в българския разказ от времето на възникването му до периода на Втората световна война. А като се има пред вид, че реализмът е характерна, същностна форма и за изява на българския писател, става ясно защо се занимаваме по-специално с този метод. Каравелов, както посочихме в книгата си „Българският разказ до Първата световна война“, е чужд на новелистичния разказ и е близък повече на онова повествование, което непрекъснато клони към повестта. Тази тенденция не изключва наличието на елементи от късия белетристичен жанр. Вярно е, че чистият разказ почти отсъствува от неговото творчество. В замяна на това се открояват творби, имащи качествата на нещо средно между разказ и повест. Такъв е характерът на първите му творби „Войвода“ и „Дончо“. Реалистичното пресъздаване на случките и събитията се редува със засилено романтично, сантиментално извисяване на душевните качества на поборниците за свобода. Въпреки силната идеализация налице е едно революционно пропагандно-просветителско реалистично мислене, проявяващо се в откриването и възхваляването на бунтовника като спасител на народа. В правдивото вмъкване на робската действителност, в представянето на хайдутина като най-добродетелния и положителен човек на времето, в страстното устояване на идеята за революцията ще търсим и белезите на Каравеловото художествено мислене. По всичко личи, че тъкмо това мислене налага подбора на характерните обстоятелства и на революционната идея, реално защитена от развоя на обществото.<sup>4</sup>

Така Каравелов внушава идеята за революцията, макар и по един донякъде илюстративен начин. Но ако на Каравеловия разказ липсват извисените социални типове, познати ни от неговите повести, то по-късно, в букурещкия си период,

<sup>1</sup> Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. I. С., 1966.

<sup>2</sup> Минко Николов. Избрани съчинения. Т. I. С., 1968.

<sup>3</sup> Георги Цанев. По пътя на реализма. С., 1960.

<sup>4</sup> Боян Пенев. Българска литература. II изд.

Петър Динеков. Литературни образи. 1956.

Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. I. С., 1966.

Дочо Леков. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. 1970.



той насища изображението с повече подробности от житейската среда, които са подчинени на стремежа да се изучи и покаже формирането на човешкия характер. Тук, в реализма на типичните характери и типичните обстоятелства, присъствува едно съзнателно критическо отношение към обществото, което е основна предпоставка за създаването на човешката личност. На практика белетристът изпълнява завета на Чернишевски за създаването на литература, която, изобличавайки неправдата, пресъздава народната съдба.

В разказа „Стана“ критико-реалистичното мислене на Каравелов се обогатява с философско-морални идеи за човека и живота му. Новата проблематика и нейното осветление в духа на прогресивните идеи се изразява или директно, или с едно пречупено през творческото въображение обективно, пластично описание. Каравеловият поглед, обогатен от философски, естетически, социологически и литературни идеи и за човека, живота и обществото, оставя сериозен отпечатък върху разказа. Някъде идеите са изразени направо, но другаде, и особено в „Ще ли им се върне“, се появяват чрез система от пластично изградени образи. Вдъхновен от народния живот, Каравеловият разказ, макар и несвършен, става основна отправна точка за създаването на пълноценния къс разказ в българската литература.

Вазов продължава набеязаната от Паисий, Софроний, Славейков, Чинтулов, Раковски, Друмев, Ботев и Каравелов идейно-естетическа програма за изображение на хората от народа като личности, които са във времето и времето е в тях. Така Вазов създава истинския къс разказ в нашата литература.<sup>1</sup> Неговите изпълнени със случки, събития и факти разкази представят герои, които живеят с живота на епохата и епохата оживява в тях. Вазов така подбира характерните случки, че успява да пресъздаде природната, социално-битовата, историческата обстановка, сред която действуват нарисуваните със своя непосредствен външен облик, със своя маниер на говор живи лица.<sup>2</sup> Вярно е, че Вазовият разказ често започва с описание на природата, средата, с външно портретиране на героя. Но още по-важно е, че разкрепостеното мислене на Вазов създава реалност, в която героят действува по логиката на исторически формираните се условия и в зависимост от характера си. Вазов в пределите на късия разказ, основан на една или няколко случки, постига изображението на хора, които са формираны от житейските обстоятелства и се опитват да въздействуват върху условията на живот.<sup>3</sup> Ако примерно близкият му по дух и по заемано място в италианската литература Мадзони<sup>4</sup> в своя роман „Годениците“ рисува народните герои като малки, лишени от вътрешен живот хора, то нашият Вазов представя мъжете и жените от народа като автори на историческите събития. Нарочно направихме сравнението с италианския писател, който има за италианската литература значение, близко до Вазовото за нас. Родоначалникът на късия разказ в българската литература рисува хората от народа не само като носители на морални устои и богат дух, но и като личности, въздействащи на реалността.

Вазов изследва и претворява националния характер с неговата завършеност и съпричастност към историческата действителност.<sup>5</sup> Изображението на действителността след Освобождението се характеризира с острия си социалнокритичен патос. Приблизително до 1905 г. Вазовият разказ (творби като „Кардашев на лов“, „Епоха, кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Тъмен герой“, „Травиата“, „Кандидат за хамама“) отразява политическата

<sup>1</sup> Петър Динеков. Из историята на българската литература. 1969, с. 184.

<sup>2</sup> Михаил Арнаудов. Иван Вазов — живот и дело. С., 1939.

<sup>3</sup> Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. С., 1966.

<sup>4</sup> А. Грамши. О литературе и искусство. 1967, с. 124.

<sup>5</sup> Петър Динеков. Вазов, майстор на българския разказ. — Септември, 1949, кн. 8.



атмосфера, критикува държавните устои. Романтично-лиричната живопис отстъпва място на публицистичното ударно повествование, на графичнощрихираните, навъсено сурови сцени. Обект на отрицание е грубото приспособленчество на хората, издигнали лозунга „целта оправдава средствата“. Във фокуса на Вазовия разказ не са отделните образи, а явленията, свързани с безогледния кариеризъм и аморалността, с нечовешките отношения.

Главна задача на този безкомпромисен реализъм е да изобличава обществената действителност, която разрушава човешкото у хората, като им отнема честта и облика на личности. Публицистичността произтича органично от замисъла на повествованието. Вдъхновено скицираните сякаш с върха на молива силуети обобщават истината за времето, осакатяващо оригиналната човешка личност. Напразно Стефан Минчев е смятал, че писателят е издребнял. Обратно — като прибягва до белетристичната скица, до монтажа на отделните епизоди, Вазовият разказ показва същността на избледнялата действителност, на избледнелите личности. Техният образ е майсторски схванат чрез фрагментарната композиция, графично поднесения епизод, щрихирания профил, публицистичния коментар. В замисъла, в подбора на случките и на лицата Вазовото реалистично мислене защитава възвишената народна представа за живота. Тъкмо това критикът отбягва да види, за да обясни новото превъплъщение на Вазов като хроникьор на издребнялото общество. От тази привидно вестникарска хроника (разказите за моралното падение на съвременниците — „Изпросила“, „Член 33“, „Василиса“, „Наводнение“ и др.) Вазов оформя онзи съдебен протокол, с който осъжда обществото. Народностният характер на Вазовото критическо-реалистично мислене се проявява не само в язвителната критика на партизанлъка и моралния разврат на българската буржоазия, но и в отстояване гледната точка върху живота на простите и здравомислещи трудови хора. Доказателство са разказите „Павле Фертигът“, „Новото преселение“, които се родят с ярките Вазови творби за героичното минало. Те са изградени върху простите, ясни и безхитростни постъпки на герои, имащи верни представи за злото и доброто, за грозното и хубавото, за справедливото и несправедливото, за свободата и насието, за правата и задълженията на човека.

Ето защо Вазов като разказвач, започнал с възхвала на простотата и мъжествеността на героите си, не губи своята жизнена перспективност и оптимизъм и в случаите, когато бичува лишения от значителност, хармония и морално-етичен смисъл издребнял живот.

Вазовото критическо-реалистично мислене при цялата своя непримиримост не се разделя с онова народностно чувствование и разбиране, което е израз не само на протеста, но и на съкровената надежда в победата на правдата и човечността.

По-нататъшното развитие на българския разказ бележи връх в творчеството на най-веселия и заедно с това най-тъжен наш сатирик Алеко Константинов, който идва в литературата с пословичната си жизнерадост, с любвеобилното си отношение към хората, с борбата срещу злото, с липсата на всякакъв фалш и всякакво двуличие.<sup>1</sup> Алеко Константинов продължава критическо-реалистичната линия на изображение на действителността.<sup>2</sup> Той създава творби с поетична атмосфера, необходима и за изобличението на пороците, и за цялостното утвърждаване на човека от народа („Смирно, рота-а п-ли!“, „Сеятели на робско чувство“ и др.).

Великолепен майстор, когато улавя комизма в ситуацията и смешното в човешките характери, той от някогашния фейлетон-статия и фейлетон-памфлет

<sup>1</sup> Пенчо Славейков. Събрани съчинения. Т. 5, с. 304.

<sup>2</sup> Георги Цанев. Страници из историята на българската литература. 1958.



създаде нов жанр, чийто белег е съчетанието на шега, комична игривост, сатирична нападателност, иронична поетичност, родена от най-благородна изстрадана човечност.

Големият писател създава хумористичен разказ, като използва ярки детайли, за да пресъздаде постъпките и особено монологичната реч на героя.<sup>1</sup> Тук бихме прибавили и ненадминатата артистична имитация на жестовете и маниерите на героите — чиновници, офицери, полицаи, гешефтари и всевъзможни аферисти. Този свят е представен с помощта на авторовото превъплъщение в техния мисловен, емоционален и езиков начин на изява. Без да губят от психологично-реалистичната си мощ, художествените му фейлетони и особено разказите от цикъла „Бай Ганьо“ са образец на неповторим авторецитал.<sup>2</sup> В много случаи не само авторовата реч се изпълва с интонации на героя, но и целият разказ се превръща в изповед на изобразяваното лице. Алековият герой без намесата на автора, с една подчертано индивидуализирана реч, изпълнена с ярки думи и образи, най-автентично изразява своя дух. Весело комичният ефект и сатиричният гняв не пречат да се открие характерът като сплав от индивидуални, социални и психологически особености. Позната ни е в това отношение характеристиката, която дава Благоев.<sup>3</sup> Алеко Константинов е един от малцината писатели, чието художествено мислене се домогва до изчистен от битови подробности и авторови характеристики разказ, приличащ на добре уловена драматична сцена. Дълбочината, гъвкавостта, културата на Алековото художествено мислене разрешават на писателя да замени пластичните подробности и живописните образи с чувства и преживявания, които са изнесени на преден план в творбата. Типичното според Пантелей Зарев<sup>4</sup> се търси не като образ на бит, среда и обстоятелства, а като поведение и характер.

Новият начин, по който се проявява Алековото естетическо мислене, довежда до стесняване на традиционното описание на фактите в полза на директното показване на ония отделни, разпръснати в разказите черти, от които израства типът на Бай Ганьо — синоним на пороците на капиталистическата епоха, така и на известни, дължащи се на робството, отрицателни страни в националния ни характер.

За да открие образа на Бай Ганьо, писателят бе улеснен от Иван Вазов. Последният наследи от Каравелов уменията да изобразява хората от народа, борещи се за свобода и справедливост, усвои и неговия начин на портретиране на носителите на злото и несправедливостта. Така Каравеловата традиция на изобличение бе развита в очерковите разкази на Вазов. Но най-пълното обобщение на епохата на първоначално натрупване на капитали у нас бе постигнато с образ, сътворен от Алеко Константинов. Неговият Бай Ганьо носи в себе си като чувство, мисъл и поведение, като психология, съзнание и морал атмосферата на ранния български капитализъм. На Вазов принадлежи летописното очерково рисуване на издрегнялото време чрез образите на издрегнели хора. В друг аспект се проявява Алеко Константинов. Разказите му представят обобщаващите резултати от поведението на активните градители на байганьовска България.

Няма да сгрешим, ако определим, че Вазов и Алеко Константинов със своите открития са два самостоятелни етапа в развитието на българския разказ, рожба на непрекъснато обогатяващо се реалистично мислене.

По времето на Вазов и Алеко Константинов работят разказвачи като Тодор Г. Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров. Първите двама са откриватели на селската тематика в българския разказ. Те, както и последователите им

<sup>1</sup> Д-р К. Кръстев. Литературни и философски студии. 1898, с. 260.

<sup>2</sup> Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. II, С., 1968.

<sup>3</sup> Димитър Благоев. Литературно-критически статии. 1951.

<sup>4</sup> Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. II, С., 1968, с. 521.



Хр. Максимов — Мирчо, Никифор Попфилипов, правят свой герой съсипания и унижен от новия тъмен свят злочестен селянин. Прекаленото им придържане към битовото описание и прототиповете ги тласка към наивно-елементарно представяне на взаимоотношението човек — природа — общество. Това не им позволява да се преборят с етнографските описателни форми на реалистичното повествование. Влайков почти отсъства от повествованието и оставя своя герой с монотонен глас да оплаква съдбата си. В някои разкази писателят надмогва този сърцераздирателен фолклорно-песенен реализъм, проявява по-голям подбор на фактите, по-ясно оценъчно отношение към героите и събитията. „Ратай“, „Кандидат за лакей“, „Вестовой“ са пример на еволюция на реализма му към критическия реализъм. Обремененият от фолклорни представи и от народнически илюзии писател достига до категорично изявено критическо-реалистично мислене. Но и в този случай Влайков не се освобождава от безстрастното описание, уеднаквяващо образите.

Повече одухотвореност, динамика, селски хумор, ярка пъстроцветна словесна живопис внася Михалаки Георгиев в реалистичния си разказ.<sup>1</sup> Той успява да нарисова от натура своите герои. Неговите витални и живописни произведения побират в себе си и протестно осъдителния гняв на селянина. Но докато у Вазов основният подтик идва от демократичното народностно мислене, съхранило възрожденския патриотизъм и морал, то у Михалаки Георгиев мисленето се направлява от постоянното съпоставяне на настоящето с хубавото минало на задругата.

По-голяма независимост от илюзията за доброто старо време се среща у Антон Страшимиров. Авторът на сборника „Смях и сълзи“ в импресионистично построения си разказ улавя остри драматични сблъсъци, породени от класовото разделение на обществото.

Селският реалистичен разказ достига по-голям успех при представяне на героите, при мотивиране на постъпките им в творчеството на Елин Пелин. Тук поетично-образната форма отразява конкретни човешки взаимоотношения, отношенията между хора и общество, хора и природа. Поетично-образното изображение не е фотографска снимка на действителността. Основан на действието, Елин Пелиновият разказ тръгва от реалния факт, който се пречупва през артистичния поглед на твореца, за да обхване социалната структура на живота.<sup>2</sup>

Поетиката на Елин Пелиновия разказ се изгражда върху сложното представяне на социалното чрез единичния факт, чрез мислите, чувствата и душевността на селянина. По-богатото художествено мислене на Елин Пелин е причина той да въведе в нашия разказ пълния с енергия, сили и жизнерадост, с жажда за справедливост, сигурност и щастие герой („Андрешко“, „На оня свят“, „Мечтатели“, „Спасова могила“, „Косачи“, „Летен ден“, „Край воденицата“ и др.).

Отличителното е, че тези герои, борещи се с неволята, имат богата душевна нагласа, съпротивяват се на антихуманните форми на буржоазния делничен живот. Здравосъвързаният със земята, труда и природата Елин Пелинов селянин чрез усета си за красота надмогва ограничеността, натрапена му от социалната действителност. В Елин Пелиновата диалогична реч<sup>3</sup> всяка фраза откроява нови аспекти от характера на селянина-жертва, селянина-бунтовник, селянина-мечтател за споделена любов, лично щастие, обществена справедливост. По-яркото естетическо мислене е причина диалогът да не бъде бледо копие на ежедневните

<sup>1</sup> Д-р К. Кръстев. Михалаки Георгиев и Веселин. Етюди и критики. 1894.

Александър Филипов, Михалаки Георгиев. Животописен и литературен очерк. 1942.  
Жельо Авджиев. Българската литература след Освобождението. С., 1970.

<sup>2</sup> Д-р К. Кръстев. Млади и стари. 1907.

Владимир Василев. Елин Пелин. — Мисъл, 1905.

Владимир Василев. Елин Пелин. — Златорог, 1933.

Александър Балабанов. Студии, статии, рецензии и спомени. 1970, с. 360, 363, 367.

<sup>3</sup> Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1968.



разговори, а в истинския смисъл на думата да е дълбоко откровение на личното изживяване, на собствената съдба. Най-сетне Елин Пелиновият разказ не може да бъде разбран, без да вникнем в богатата душевност на героите му, които по природа са поети, а по стечение на обстоятелствата — сурови и практични реалисти. Елин Пелин откри и наложи селянина, който се бори срещу деградацията на човека и живота. Силата на писателя е в действеното му мислене, което, въпреки че естетизира постъпките на сражаващите се за живот мъже и жени, успява да разкрие и основните моменти на социалната еволюция. Затова неговият реализъм съдържа народната присъда над капиталистическия начин на съществуване и вечно живата поезия на живота, вплътена в природата и живеещия в хармония с нея селянин.

Привидно импресионистичният разказ крие в себе си богатство от звуци, цяла гама от багри и същевременно прониква в идеята на събитието. Здравата вътрешна връзка на Елин Пелин с действителността му позволи да осмисли импресионистичните впечатления и да превърне създадената по законите на собственото му художествено мислене творба в огледало на социалните борби. Елин Пелин успя вярно да характеризира епохата, като засегна основните жизнени проблеми на българския селянин. По този начин писателят доразви оригинално Каравелово-Вазовата традиция, показва епохата, без да бъде епигон. Той стои на висотата на времето си не само от гледна точка на съдържанието, но и от гледна точка на артистичното изпълнение. Елин Пелин е модерен, защото се освободи от описателно-фолклорното представяне на хора и събития, показва душевността на героите си като единство от регионални и общобългарски черти. Шопите на Елин Пелин имат поведение, в което изпъкват общочовешките стремежи. Това богато с регионални, национални и общочовешки моменти съдържание наложи и принципа на пълното саморазкриване на героите и събитията. Елин Пелин за пръв път в българския разказ откри самостоятелно изявяващия се герой. Неговите светоусещане и светоразбиране се обективизират в обективно-пластичния разказ, отличаващ се с поетичност, която иде от мъдрото, спокойно преборване с трагичното в живота чрез виталността и удивителния хумор.

Но ако реализмът на българския хумор от Каравелов насам е основна форма на художествено мислене, то през 90-те години наблюдаваме и редица отклонения в творчеството на някои писатели. От възникването на българския разказ до войните наблюдаваме четири върхови творчески момента — Иван Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Георги Стаматов, които наложиха представата за пластично-образното, социално и политически ангажирано реалистично мислене.

Първият отлив от тая насока в областта на разказа е творчеството на Петко Тодоров. Но, разбира се, то не може да бъде разбрано, без да се съпостави с делото на Пенчо Славейков. Големият поет бе недоволен от действителността, изпитваше недоверие към класовите борби, жажда по общочовешка (от типа на Гьотевото творчество) литература и направи онази стъпка, която по определението на Пантелей Зарев<sup>1</sup> е първото отклонение в нашата литература. Накратко формулирано, Пенчо Славейковото мислене влиза в разрыв с разбирането за литературата като рожба на социалната действителност и фактор за въздействие върху обществото. Бягството от социалните борби принуждава поета да брани мисълта, че литературата трябва да страни от общественно-политическите проблеми. Но в същото време той дири човешкото у човека, пристрастен е към трайното в облика на народа, проникновено използва фолклора, за да навлезе в богатата на добродетели народна душевност. Напускайки социалните борби, Пенчо Славейков се прехвърля на друга плоскост, която му позволява да се сражава за силен, независим, оригинален човек, отстояващ както собствената си любов, личната си меч-

<sup>1</sup> Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. II, С., 1968.



та за щастие, така и стремежите на ближния. На този смел и честен човек Пенчо Славейков определя функцията на творец на човешкото щастие, като се отстоява индивидуалното битие. Първостроителят на тази концепция признава личното вдъхновение като единствен стимул за творчество.

Пенчо Славейков гледа действителността от един нов ъгъл. Той възвеличава естетическата наслада и храма на хубостта („Фрина“), но твърде бързо оформя в себе си идеята за живота като най-скъпото благо и най-висшата ценност.<sup>1</sup> В съзвучие с тази концепция той усвоява познатата от европейската философия и литература идея за живота-дело, който като истинско творческо начало обединява в себе си живота със смъртта, светлината с тъмнината, временното с вечното, земното с божественото.

От Славейков тази концепция се пренася у Петко Тодоров и особено у Йовков. Последният под силното влияние на Пенчо Славейков рисува хора, които минават отвъд истината и лъжата, отвъд доброто и злото, връщайки се към първичната непосредственост на битието („Постолови воденици“, „Шибил“). Йовков доразвива Пенчо Славейковото схващане за живота-творчество, като внушава, че само на хората на истинския труд е присъщ мъдър поглед и радостно настроение, раждащо жизнеутвърдителния патос („Песента на колелетата“). Смирълът на живота според Йовков е в радостта от труда, доставящ блага и плодове. По примера на Пенчо Славейков Йовков гледа на радостта от живота като на слънце. Затова Йовковите герои не се боят от смъртта. Те нямат време да мислят за нея. Пенчо Славейковият мотив за продължаващата и в смъртта радост от живота намира отзвук както у Йовков, така и у Петко Тодоров. Но докато Петко Тодоров напълно изчезва в света, построен върху илюзорната основа на естетическото възприятие и капризната игра на въображението, то Йовков, колкото и да е привърженик на красотата, естетическата наслада и чистото естетическо отношение към живота („Съд“, „Постолови воденици“, „Албена“), все пак е здраво свързан с живота, схващан като най-непосредно чувство за реалност, като виталност, която се корени в самото битие.

Животът не е отвъд, той протича в ежедневието и според Йовков това е единственият източник на човешка радост. Става ясно, че жизнелюбието, култът към красотата и волята, борбата на духа са черти не само на Пенчо Славейковата поезия, а и на разказвателното творчество на Йовков.

Предшественик на Йовков и съратник на Пенчо Славейков, Петко Тодоров населява българския разказ с герои, изцяло отдадени на мечтите си и на бляновете си за щастие. Макар и слабоволеви, те не се примиряват с действителността и са верни докрай на мечтите си. Едни от тях търсят щастието в любовта („Сенокос“, „Овчари“, „Радост“, „Змей“), други в семейното огнище, трети в скитането по света. Мотивът за човешкия копнеж по любов и щастие подчинява преднамерено бит, обичаи и пейзаж.

Петко Ю. Тодоров е първият наш разказвач, който не тръгва от конкретно-сетивното, а от „философската“ теза за ролята на личността и отношението ѝ към обществената дейност. Бедата идва от силните индивидуалистични схващания, които пречат на художественото изображение.

Много по-убедителен е авторът, когато се освобождава от предварителната индивидуалистична нагласа и когато рисува българския селянин, който не може да се примири със съдбата, действителността, търси щастие в любовта. Разбира се, писателят остава верен на истината и показва своя несретник излъган в надеждата, потънал в самота и любовно страдание („Змей“, „Мечкар“, „Несретник“). Макар че Петко Ю. Тодоров изобразява преди всичко злата съдба на героите, налага се представата за един психологическо-реалистичен разказ. За пръв

<sup>1</sup> В. Мирюлюбов. Христо Ботев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Петко Тодоров, 1917.



път в литературата ни е показан несретникът с копнежа му по волен живот, по близка, любеща го душа: „Живот ли е то въвн от света. Да няма кой да ти се радва, нито ти, когото да пожалиш“ („Несретник“).

Пресъздавайки този нов образ, разказвачът предварително е размишлявал върху изкуството, любовта и красотата (статииите „Ибсен у нас“, „Толстой в България“). Изкуството като източник на художествена енергия присъствува в някои идилии — „Слънчова женитба“, „Ръка“. За пръв път в нашия разказ са въплътени мъките на художника, който забравя себе си, за да търси красота. Писателят с финес рисува мъките на твореца, заел се да даде плът и кръв, живот и смисъл на своето дело.

Петко Ю. Тодоров е свободен от битовизма и фолклорността, но в крайна сметка при него се явяват нови задръжки. Те идват от идеята му да представи съдбата на човека извън обществото и времето. Но този орисан от съдбата човек се разкрива чрез идеи, които не са присъщи на средата му.

За разлика от Петко Тодоровото Йовковото естетическо съзнание се формира на базата на житейски опит, на житейското наблюдение. Още във военните си разкази той се насочва към изобразяване на връзката между бит, природна среда и човек. В недрата на делничността Йовковият човек се проявява с едно поведение, определено изцяло от ударите на едно кротко, смирено и любвеобилно сърце. Сърдечният порив за близост с хора, земя и природа се превръща в доминанта, около която се съсредоточават всички прояви и качества на характера („Земляци“, „Последна радост“).<sup>1</sup> Йовков създава герои, за които са характерни първичната доброта и безкрайната човечност. Те не са безволеви натури. Техните наивночисти души вярват в красотата и доброто. Ето защо образите имат едновременно и реалистичен, и романтичен характер. Подобно художествено мислене, без да идеализира действителността, я разглежда откъм онази страна, която дава възможност на човека да види доброто. Йовков схваща живота като непрекъснато общуване, търси корените на сърдечните изживявания, които стимулират поведението. Мотивът за сърдечните добри хора хармонира на пейзажа и средата, в която живеят героите. Противно на Петко Тодоровото Йовковото художествено мислене се подхранва изключително от идеи, подсказани от самите форми на живот. Потвърждение е умението на Йовковите герои да преодоляват скучната сива действителност, като създават собствен свят на радост и щастие. Не напразно Йовков избира за свой висш ценностен критерий красотата на пейзажа, хората, средата. С изключение на „Съд“, „Албена“ „Постолови воденици“ в останалите разкази красотата извира от състрадателни хора, които безшумно се себераздават. Техен водач е сърцето.<sup>2</sup> Това показва, че красотата се възприема като морален проблем. Красивото носи в себе си благородство, човешка доброта. То прави хората създатели на действителност, изградена по законите на изкуството. Но естетически красивата действителност не може да бъде разбрана без вяра в човека и в победата на доброто. Същевременно Йовков понякога не прави разлика между носителите на доброто и злосторниците, не прокарва граница между добро и зло. Йовков сякаш следва формулата на Достоевски: „Всички са пред всички, за всички и за всичко виновни.“

Йовковият реализъм проличава не само в точното описание на фигури, лица, среда, обстановка, пейзаж, но и в изображението на човешкия дух, който се противопоставя на сляпата случайност и непостоянната съдба. Съсредоточаването на изобразителната мощ за разкриване на човешкото постоянство в борбата за утвърждаване на живота говори за свръхетичност.

<sup>1</sup> Розалия Ликова. Българската белетристика между двете войни. С., 1968.

<sup>2</sup> Георги Цанев. Писатели и проблеми. С., 1970, с. 504.



Едно особено философско-мистично мислене играе първостепенна роля при изграждане разказите на Николай Райнов. Писателят застъпва гледището, че разумът и сетивата пречат на душата да постигне мистерията на живота. Душата според Николай Райнов може да постигне скритото, онова, което е невидимо за погледа. У този писател открито доминира култът към човека, схващан като нравствена единица, като душа, като дух. Ето защо писателят игнорира от реалната действителност всичко, което не носи белезите на душевното, отделя голямо място на спиритуализма, особено акцентува на психологизма. Грижата за тънкия психологически анализ у него е продиктувана от желанието да се избегне разглеждането на човека като битова даденост и като съвкупност от обществени отношения. Идеята за човека като духовна личност, като нравствено същество се конкретизира в търсенето на душата, която е победител над плътта. Душата се провъзгласява за божие начало у човека. Заедно с това писателят рисува и неизбежната смърт. Наред с божията душа Райнов прави от смъртта проблем номер едно на творчеството си. Няма друг български писател, който с такова увлечение да рисува настъплението на смъртта. Сливането на човека с неизвестното достига едно почти физическо осезание. На мистика-мислител Николай Райнов допада човешкият унес, който води към небето. Дори и когато се заема със социален проблем, писателят се отклонява, за да постави въпроса за вечното, за духовното. Нравствено-мистичната мисъл на Райнов сякаш иска навсякъде да наложи християнските максими.

Съвсем друга насока очертават разказите на Георги Райчев. Както повечето писатели, и той преодолява битовизма в периода между двете войни. Георги Райчев схваща човека като оголена биологична единица. В редица разкази — „Безумие“, „Карнавал“, „Съновидение“ — инстинктът е представен като сила, преодоляваща съдбата на човека. Тъмните истини раждат случката в живота на героите, която изведнъж доказва, че целият техен път е белязан. Разбирайки така живота на човека, писателят изобразява главно отношенията между мъжа и жената. Любовта също е представена като чист инстинкт. Както посочи Георги Цанев,<sup>1</sup> омразата и ревността, покорността, чувственото влечение, отвращението на мъжа от самия себе си са нещо ново в българския разказ.

Ние не можем да приемем, че биологичните инстинкти определят съдбата на човека. От друга страна, самото изтъкване на подсъзнателното в човешките действия, което преди Райчев се опита да направи Яворов, е стремеж да се рачупи традиционното реалистично мислене. Прибягвайки до сънищата, бълнуванията и кошмарните видения, писателят добре улавя непосредствените импулси в човешките състояния. Това писателско мислене се реализира, като се изследва инстинктивно-стихийната, сякаш оголена ирационална човешка душа. То има за опорна точка душевната обърканост, инстинктивната заслепеност и отчуждеността. Усилията да се пресъздадат движенията на инстинктите се увенчават с успех в разказа „Лина“ и в повестта „На край града“. Тук, придържайки се към действителността, писателят рисува сложните взаимодействия на индивида със средата. Разбира се, това зряло проявление на психологическия реализъм е предшествувало от диaboлистични увлечения. Някои разкази на Райчев са построени върху представата за сомнамбулното проявление на човека в някакъв кошмарно-призрачен свят. Но за истинското диaboлистично мислене е необходима мистична нагласа. Мистик, казва Стоян Загорчинов, е онзи, който бди, когато другите спят.<sup>2</sup> Земният Георги Райчев е пълна противоположност на мистичния човек.

По-успешно инсценирана мистично-тайнствена атмосфера срещахме в разказите на Светослав Минков. Но и тук сатиричният поглед разрушава вярата в чудото, в мистерията.

<sup>1</sup> Георги Цанев. Писатели и творчество. С., 1932.

<sup>2</sup> Стоян Загорчинов. Бразди. С., 1969, с. 72.



Като изключим това диaboлически боледуване, у Райчев е налице волята да открие нови човешки типове и съдби. За съжаление психологическите проблеми при него невинно получават морален смисъл. На Райчев липсва онова моралистично чувствуване, което позволява да се види човекът в светлината на големи цели и големи правствени ценности.

Диалектиката на психологическото и моралното, проявяваща се при вземане на решения „за“ и „против“ действията на героите, напълно отсъства у Райчев. Ето защо героите му нямат морална екзистенция. Всичко това пречи на автора да пресъздаде естествения живот на хората, амбицията им за самопознание и самоанализ. Биологичният подход не позволява всестранното разглеждане на връзката между личност и действителност. Оттук и неумението да се разглежда деформацията в човешката психика като резултат от действията на социалните фактори в големия град. Каквото и внимание да проявява Райчев към вътрешния мир на човека, неговото творчество не следва принципите на големия психологически реализъм, разглеждащ индивидуалната съдба в унисон с народната и с общочовешката.

Осезателната липса на поглед върху цялостната картина на живота и особено върху историята на борбите на народа се отразява и на последователния, безкомпромисно честен и настъпателен критик на човешките пороци Георги П. Стаматов. Вярно е, че неговият разказ и след Първата световна война запазва социалната си заостреност. Най-добрите му произведения изобразяват средата с нейните социални, политически и културни характеристики като гробокопач на човешката личност. Но у стария писател, написал острокритични творби като „Нарзанови“, „Малкият Содом“, „Вирянов“, взема връх мисълта, че независими характери липсват напълно в действителността. Вниманието му се насочва към отделните, изолирани явления. Но и в този случай скептикът Стаматов се отказва от намерението да разкрие главните моменти на социалното развитие. Той отива още по-далече, като отрича и социалните борби. По този начин, запазвайки критичността към обществената система, той си избира позицията на наблюдател, изключва любовта и брака от обществения климат. Стаматов при цялата своя острота на мисленето и усещането разкъсва социалните проблеми от психологическите.

Стаматов има определени идеологически схващания за човека като неизбежен възел от пороци. За разлика от останалите български писатели той еволюира към едно съзнателно дирене на звяра в човека. Тази еволюция засяга и формата на Стаматовите разкази. Неговите „Прашинки“ са пример за деградация на диалога към несвързания разговор.

След Йовков чрез Стаматов, Николай Райнов и Георги Райчев българският разказ отбелязва траен интерес към психологическия процес в неговите непосредствени форми на протичане. Но лишението от многопосочност и диалектика художествено мислене пречи на българския разказвач да разкрие пълната истина за човека. Губейки социалната си удареност и активното си вмешателство в социалните борби, българският разказ се мъчи да направи психологическото свой главен материал за изображение, като по този начин се стреми да преодолее пластичното решение на жизнения материал за сметка на психологически-проблемното мислене. Тази тенденция проличава особено силно в творчеството на разказвачите от края на 30-те и началото на 40-те години.

През дълъг период от време зрителното поле на българския разказвач бе изцяло запълнено от общественно-политически и социални събития и произтичащите от тях форми на човешко поведение. В този смисъл творческата реализация се изчерпваше предимно с разглеждането на личността в сферата на обществените отношения. Българските разказвачи трябваше тепърва да се домогнат до по-тънко психологическо познание на хората. Човешката личност и нейният живот върху терена на определени общественно-социални и културни отношения доста



осезаемо присъствува още от раждането на нашия разказ. Но социално изявеният човек е твърде сложна „мислеща тръстика“. Възприятието на живота през призмата на духовния опит на личността откри нови хоризонти пред българската проза. Йовковият пример беше най-доброто доказателство за плодотворността от навлизане в сферите на вътрешния мир на човека.

Писателите от края на 30-те и началото на 40-те години поставят в центъра на своите разкази човека и неговото отношение към света, в който живее и работи. Желанието на младите белетристи е да създадат творби, които без морално поучение да пораждават значителни чувства и мисли. Те са обзети от жаждата да прибавят нови черти към познатия облик на българския разказ. В това си намерение белетристите разчитат на уменията да откриват в действителността явления, които не са забелязани от техните предшественици. Търсенето на собствени творчески похвати с оглед на едно плътно доближаване до идеята за човешкото усъвършенстване представлява същността на новата белетристична вълна от края на 30-те и началото на 40-те години (Станев, Вежинов, Гуляшки, Калчев).

Характеристиката на това творческо попълнение няма да бъде точна, ако не се спрем на откритията в областта на разказа, направени от някои белетристи през 30-те години. През този период социалистическо-реалистичната литература вече воюва за изменение на човека, за изграждане на нов тип герой. Разказите на Георги Караславов са най-показателни в това отношение.

Без да споделят напълно идеите на социалистическия реализъм, някои писатели взривяват тогавашната действителност в името на нейното обновление. Едни от тези смели атентатори е Светослав Минков. Той приема с вяра всенародното антифашистко движение. Това го спасява от пътя на онези разрушители на капиталистическия свят, чиито възгледи за човека са песимистични и безнадеждни. Подтикван от порива за възраждането на човешката хармония, Св. Минков представя изключително отрицателните страни от тогавашната действителност. Той осмива човека, за да го върне към самия себе си. Св. Минков напомни, че реализмът съвсем не означава отказ от богатата, пищна фантазия, а, напротив, позволява смело обгръщане на сложните противоречия в многообразната действителност. Св. Минков е първият български писател, който си позволи да даде полет на въображението си, без да загуби опора в реалната действителност. Новаторската форма на разказите му се дължи не на литературните образци, а най-вече на самата действителност, която се характеризира с отчуждаването на човека от природата, от обществото и от самия себе си. Този процес на изгубване на човека между вещите изисква и промени в структурата на самия разказ. Ето кое определя оригиналното въвеждане на света и на съвременния живот в Светослав Минковия разказ. Изборът на формата се диктува от действителността. Нейната най-добра характеристика откриваме в разказа „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“

Тук шестуват осакатените форми на живот, подвизава се деформираният човек, на когото най-добре съответствува и избраното изображение. Гротеската се поражда не от любопитството да се узнае психологията на деформираната личност, а по-скоро от внимание към явлението, родило самата деформация. Показването на деформацията в гротесков план става посредством внимателната режисьорска намеса на вежливия, деликатен и спокойно насмешлив автор, който с хаплива, подхранвана от тънък интелект ирония пристъпва към художественото изобразяване на страшната действителност.

Заключителният пасаж на разказа носи заглавие „Разговор между автора и читателя“:

„—А какво стана с Луната?

—Не се ли сещаш? В края на краищата нашият герой я изстиска като лимон. Една нощ тя се показа съвсем орфана и тъмна зад облаците, завъртя се безпо-



мощно в небесните висини и се търкулна някъде на запад. Някои разправят, че потънала в Атлантическия океан.

— Каква ужасна космична катастрофа! И след всичко туй Хераклит Галилеев живее още, нали?

— О, да. Сега той дебне Венера и навярно скоро ще започне да експлоатира и нея. Какви ли чудеса ще видим още?“

Писателят измерва нещата и хората с мащабите на грандиозното време. Той внесе в българския разказ световната проблематика на века. Апелира преди всичко към разума на читателя, за да предизвика спор за изобразяваното явление. Във всеки ред от неговите разкази се долавя гласът на гъмжащата от открития съвременност, в която взема връх технизацията.

Така белетристът се домогва до основни черти на епохата. Често той използва обобщените характеристики. Трудно бихме открили в героите му отделни човешки индивидуалности. Това не е слабост на писателя, а негово достойнство, защото той улавя такта на времето, масовото превръщане на хората в работи. Явленията в обществения живот представляват по-голям интерес, отколкото обезличените хора. Със своеобразното показване на тези марионетки, рожби на световната цивилизация, авторът се мъчи да открие нравствено-психологическите и идеологическите форми на съществуване на буржоазния строй. Често срещаният фантастичен елемент усилва реалистичната авторова оценка. Трудно, почти невъзможно е да приемем името Мими Тромпеева като обозначение на определена индивидуалност. Но за сметка на това името на героинята е вече сигнал за самото явление. Прибягването до измислицата е последица от една действителност, която сама се е превърнала във „фантастична измислица“. В този смисъл е напълно правдоподобна и странната история с новия Робинзон от едноименния разказ.

Опорна точка на Светослав Минковия разказ е реалният процес на отчуждението. Краят почти винаги позволява зад думите да доловим личността на автора с неговата малко скептична ирония. Минал през филтъра на изтънчения му интелект, смехът на автора запазва своята жизненост. Това позволява да твърдим, че проблемът за човешкото отчуждение се представя така, както е почувствуван от българското съзнание на разказвача. Сложният актуален въпрос за обезличаването на човека се трактува донякъде в светлината на ужаса и апокалиптичните видения у Густав Майринг, който е един от учителите на Светослав Минков. Но ученикът избира съвсем различен подход за художествено тълкуване на действителността. Тук той се съобразява с особеностите на своя откърмен при специфични национални условия творчески дух. Отпечатък от тази духовна нагласа виждаме в разказа „Филантропична история“. На пръв поглед тук всичко се отнася за американската действителност на неограничените възможности, където наистина осъденият на смърт може да получи всичко, което пожелае. Във факта, че елементарните човешки желания биват задоволявани миг преди смъртта, има нещо подигравателно и цинично от страна на тези, които отнемат живота. Този факт би накарал някои творци, като Кафка или Годар, да превърнат сатирата в ужасно апокалиптично видение. Но Минков реагира на явлението по един иронично-насмешлив начин. Третирането на човека наравно с животното е типично не само за американската действителност, а и за нашия живот. Писателят търси най-характерните явления на века, които са валидни за цялото човечество. В осветляването на тази проблематика той постига национално звучене чрез специфичното си духовно присъствие в разказите. Св. Минков непрекъснато внушава представата, че животът е устроен по правилата на кукления театър, в който цари унижаването на човешката личност.



След като проучи европейския и американския общественно-политически климат, писателят се приземи на домашен терен, за да разкрие механизма на обезличаването в нашата буржоазна действителност. Критиката му се насочва към формите на съществуване в класовата държава. Авторът уплътнява разказа си с редица детайли. Вещественият свят навлиза в повествованието, за да се открие фонът, върху който протича животът на малкия човек, изпълнен със страх пред бъдещето. Алхимията на любовта дава най-добра представа за битието на тогавашните унижени и оскърбени хора. Авторската поява в ролята на събеседник, който доуточнява нещата, е продиктувана от явното желание да се установи дистанция между героите и автора, от една страна, и, от друга — между герои и читатели („Алхимия на любовта“). По този начин се стимулира създаването на критично отношение към героите и живота от страна на читателите.

Намерен е чисто български аспект на отчуждението, като писателят е променил характера на насмешката. В нея се засилва състраданието към човека. Смехът изчезва, за да остане болката по загубения човешки живот.

Св. Минков обогати сатирата с остротата на интелектуалното си виждане, с патоса на необузданата си фантазия, с дълбочината на своя откривателски дух. В своите разкази писателят се прояви едновременно като сатирик, фантаст и реалист, склонен към пластичен изказ. В тези скокове от гротеската към предметната реалистична проза се изяви щедростта на таланта, създаде рядко изобретателна, находчива, причудлива и реалистична в своята същност сатира с богат нравствено-етичен и философски смисъл.

Този блясък на Светослав Минков, извиращ от неуморната му фантазия, от изтънчения интелект и от играта на неспокойните му мисли, няма да открием в разказите на Константин Константинов. Той е чужд на занимателната фабула, на свободно вмъкнатите хипотези, поверия и хрумвания в строежа на разказа. В замяна на това К. Константинов гледа на света просто, ясно и дълбоко. Неговите разкази, събрани в книгите „Към близкия“ (1920), „Любов“ (1925), „По земята“ (1931), „Трета класа“ (1936), „Ден по ден“ (1938) и „Седем часа сутринта“ (1942), не се отличават с нещо фрапантно. Сякаш и сюжетът, и образите, и композицията, и езикът са отдавна познати. Но вгледайте се по-отблизо и ще видите, че тъкмо за Константинов приляга характеристиката, направена от Онегер в книгата му „Аз съм музикант“. Знаменитият френски композитор твърди, че талантът се проявява най-вече в осмислянето на познатите от изкуството средства. Действително у Константинов почти няма нови теми, нови сюжети. Но обикновеното слово зазвучава с нови отънъци. Всичко у него е просто и обикновено и в същото време — ярко и неповторимо. Уж всичко е познато, а чувствуваш, че започваш по нов начин да виждаш известните неща.

От картините в неговите разкази се долавя диханието на живота. Той умее да намери своеобразния тон, който определя ритъма на разказа. Това помага на читателя да долови скритата мелодия на човешката душа. Тя се разкрива и благодарение на авторското тънко чувство за езика.

„Особено обичах есенните дни — ония слънчеви, просторни, слабо замъглени дни, от които е изсмукан всякакъв шум, всякакво движение. Сухи долове с опадала шума, нивя, дете необраната царица шумоли като стъпки зад тебе, крайпътни сливи с останал тук-там, подобно кехлибарени зърна плод, някоя кирпичена хижа на хълма с лента синкав дим над нея — всичко това беше неизказано хубаво и приличаше на обширно напуснато царство, което се готви за сън. . .“

В лекото движение на тези слова има въздух, прозрачност и тиха въздишка на душата. Тънкият слух и внимателното вглеждане раждат богати изживявания при досег с природните картини. Езикът е прост, чист и живописен. Той е необикновено богат в образно и звуково отношение. В разказите на Константин Кон-



стантинов външният свят се слива с вътрешния. Този писател притежава способността да вижда свежестта и необикновеността на всяко явление. С помощта на словото той пресъздава вещите зрими и неповторими. Големият му успех се дължи на умението да улавя изпълненото със звуци и цветове ежедневие, за да направи прозрачни и самите движения на човешката душа. Ето началото на разказа „През стената“:

„Беше сив, мокър ден. По земята лъщяха локви с отразено тежко, дъждовно небе. Есента беше настъпила вече и от полето лъхаше студена влага.

Един разглобен файтон ме понесе с трясък по дългата начупена улица. От двете страни се занизаха първите сгради на града: налбантници, дето подковаха 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.“

От тези подробности израства образът на градчето, потънало в провинциална глухота. Езикът не е само пластичен, но и богат на нюанси. Речта е инструмент, с чиято помощ се изразява сложната игра на светлините и сенките в човешката душа. Просто и проникновено се рисува мигът, в който пропада една илюзия, една надежда, една опора в безсмисления живот.

„Тинка го гледа с празни очи, не мърда, не отговаря. После той я избутва към вратата на кухнята и тя тръгва през двора, както се клатушка. Напипва парапета на стълбата и почва да се качва бавно, със спиране на всяко стъпало, сякаш изведнъж краката ѝ са станали куршумени, оправя, без да мисли, ластика на чорапите си и се упътва към стаята в дъното на коридора, отдето се чуват смехове и тракане на чаши.“

Цитираният финал на разказа „Ден по ден“ великолепно предава безизходността на приютилото се в провинциалния хотел момиче, което жадува за свое щастие. Тъкмо възможността за пълноценно щастие отсъствува от действителността. Самотата побежда хората. Съвсем безрезултатно, със сетни усилия актрисата от разказа „През стената“ се мъчи да се отскубне от пипалата на убийствената самота. Утеха тя намира единствено в смъртта.

Не може да се отрече големият дар на писателя да разкрива невидимите ходове, по които отчуждението преминава в човешката душа. След Йовков Константин Константинов отново внушава мисълта за сложните, неподозирани от нас връзки на личността със средата. Той разкрива човешките тайни чрез твърде обикновени случки, подтикващи героя сам да гледа на себе си от известна дистанция. Авторът улавя момента, в който човекът се освобождава от своето „аз“, за да започне да изучава собствената си личност сякаш с очите на непознат. Разказът на Константинов показва усилията на някои от героите да избягнат изолацията.

Белетристът гледа на живота като на нещо сложно и загадъчно. Обхванат е от известно съмнение и скептицизъм, но по начало изпитва преклонение пред живата природа. В позицията му откриваме скептични настроения към обществените форми на живот и заедно с това — подчертано пристрастие към вечните природни красоти. Оттук и поетичната струя в реалистичните му разкази, които успяват да внушат респект към човека и живота.

Поривът към по-хубав и осмислен живот съставлява същността на сборника „Седем часа сутринта“. Първият разказ — „На широк път“ — е построен така, че създава усещане за дълбоката мъка, изпълваща живота на хората. Малкият човек отхвърля получовешкото съществуване и таи в себе си надеждата за по-хубави дни. От разказа струи тъжна музика, родена от интимните струни на душата. Константинов понякога попада на сюжети, които са сякаш монопол на Стаматов.



Но той никога не използва Стаматовия похват. Константинов не обича прокурорската поза. Никъде в своите разкази той не издава присъди. Едва-едва, невидимо, на пръсти се движи писателят в пространството на разказа. Неговото присъствие се изявява по-скоро чрез светлината, която се излъчва от душевността му. Специално внимание заслужава разказът „Във влака“. В едно от купетата пътуват обикновени хора. Но ето че влиза селският търговец, за да изгони по най-груб начин един от седящите пътници. Търговецът започва разговор и всичко като че се забравя. Стаматовската ирония и изобщо стаматовската присъда отсъствуват от произведението.

Разказаният епизод е в същност само един прозорец към действителността, в която има хора, но липсват човешки характери. Причините се търсят в самия живот („Една нощ“). Видяното от героя е само повод, за да се насочи погледът към околните неща и към себе си. В това се изразяват същността и спецификата на психологическия анализ, чийто майстор е Константинов.

Струва ми се, че по такъв начин никой не е показвал в българския разказ нехуманната същност на действителността. Константин Константинов разплита заплетени човешки отношения, открива онова, което е неизвестно на отделния човек. На фона на един необикновено жив пейзаж белетристът показва и душевните бездни, дето цари подсъзнателното („Седем часа сутринта“). Състоянието на подсъзнателен унес на уморената от напрежение човешка душа е разкрито с рядка проникновеност. В това отношение Константинов се отличава от Райчев, който нервно и напрегнато изследва инстинктите, ирационалното начало в човешката природа. Райчев пристъпва към образи, изгубили равновесие и покой, и сам е обзет от душевна дисхармония. За разлика от него личността на Константинов винаги е хармонична. Той само изобразява психологическото рухване на човешката личност, което се извършва пред неговите очи. С тази особеност на художника Константинов се обяснява и по-дълбокият, по-всестранен анализ на човешката душа в разказите му.

Близост между Св. Минков и К. Константинов откриваме в стремежа им да наситят творбите си със своя собствен духовен опит. Нещо повече, разказвачите предлагат материал за изграждане на самостоятелен свят от читателите. В реализма на двамата писатели се наблюдава повишената роля на интелектуалното начало. Повествователят в техните разкази се откроява и утвърждава със своята интелектуална заангажираност. Разказите на К. Константинов и особено на Св. Минков са в съзвучие с една от генералните насоки на изкуството на XX в. — промяната в съотношението между емоционалното и рационалното начало в художествения образ. Рационалните елементи получават превес. Налице е тенденцията за превръщане на повествователя от анализатор-изобразител в интерпретатор на жизнените явления. Двамата наши разказвачи внасят в творчеството си въпроси с по-общ нравствено-етичен, психологически и философски характер и това е типично за тенденциите в българския разказ от края на 30-те години — не само да извае пластичната картина на света, но и да отговори на въпросите, които се появяват в съзнанието на съвременния човек.

Напълно нов момент е отношението на автора към героя. Св. Минков, Константин Константинов, както и ранният Емилиян Станев не се подчиняват на своите герои. Те искат да бъдат разбрани, да запазят своя образ в разказа. За тези автори не подхожда определението „вживяване или изчезване в героя“. Тримата разказвачи съчувствуват на героите си, приближават се или се отдалечават от тях. Защищават ги или ги отричат, но винаги запазват една вътрешна дистанция. Тази тенденция си пробива път в българската литература още с разказите на Райчев и Стаматов, но сега се осъществява с по-голяма точност и артистичност.



Ранният Емилиян Станев е изключително поетично дарование, ярък конкретно-сетивен художник. В това отношение той се родее с голямата вазовско-елинпелиновска традиция. За разлика от Св. Минков и К. Константинов Ем. Станев запазва в себе си стихийната творческа наивност, тъй необходима за създаването на лирико-поетичен свят. Първите му разкази са творби на конкретния реализъм, отличават се с подкупваща пластична багра. Същевременно Емилиян Станев насища конкретното жизнено описание с нравствено-етични идеи, домогва се и до собствени духовни прозрения. Ето защо той не е чужд на търсенията на Св. Минков и К. Константинов.

Тенденцията към спокойна и ясна психологическа проза, пропита от мека поезия, е ярко очертана в прозата на Йовков. Тази насока получава развитие в творчеството на К. Константинов. По-нататъшното обогатяване на посочената линия се осъществява с разказите на тогавашния млад писател Емилиян Станев.

Още с първата си книга — „Примамливи блясъци“ — Ем. Станев доказва, че гледа на разказа като на жанр, в който е възможно да се направят творчески открития. С разкази като „Пролетни стремежи“ и „През зимата“ младият писател обогатява българския разказ. Словото му напомня богата пишна живопис, той чувства света чрез всичките си сетива, зрение, слух, обоняние, осезание, вкус.

„Незабелязано се отдалечи надолу по течението, равнодушна към тихите му, пълни с нежност подвиквания: ква-а! ква-а... и използвала минутата, в която той оглеждаше околността, влезе в гъстата тръстика край брега. Боязливо огледа влажната ливада, покрита с млада, жълтозелена трева, по която трябваше да премине, клатейки натежалото си тяло, димящата угар на полето, където орачите размахваха остени над белите грамади на воловете“ („Пролетни стремежи“).

Ем. Станев е един от първите наши анималисти, изобразяващи животните независимо от човека, сред тяхната специфична природна среда, улавя най-тънките нюанси в усещанията им, майсторски възпроизвежда езика на любовните им инстинкти. Съвършената пластичност на художественото виждане създава неподправената жизнена сила на повествованието. Можем да посочим в това отношение разказа „Смъртта на една птица“ от сборника „Вълчи нощи“ (1943). Поразява ни отново умението да се вижда цялото, осъществено с помощта на всички сетива изображение на природата, вгълбеният размисъл за живота и съдбата на човека.

Интелектуално-съзерцателният елемент доминира в структурата на разказа. Писателят вниква в душата на човека чрез непрекъснато взирание в природния свят. По великолепен начин той долавя и предава в отделния миг сиянието на вечността, тържеството на идеята за победата на живота над смъртта. Ем. Станев воюва за човека, обзет от порив за съдружие с природата и творческо обновление на живота. По този начин авторът присъствува в своите разкази със силния си копнеж по възстановяване на хармонията между човек и природа. Писателят се вслушва в гласа на природата и непрекъснато приканва човешката съвест към сериозен размисъл върху въпроса за излизането на човека от положението на получовек и полуживотно. Ще повторим — Емилиян Станев възприема природата с цялото ѝ богатство от полутонове и полузвучи.

„Те вървяха право на юг, към блесналите снежни върхове, озарени от лъчите на залязващото слънце и искрящи със своите преспи върху фона на синьото, ведро небе“ („Вълчи нощи“).

На този поетичен фон се изгражда разказът за страшните вълчи нощи. Великолепен поет и изключително добър портретист, писателят умее с две-три черти да обрисова индивидуалността на животното.

„Най-напред водачът, големият червеникав вълк, упорито загледан пред себе си, сякаш следеше с гладния си поглед някаква точка в планината и се боеше да



не я изпусне от очи. Зад него омърлушената, но зла вълчица, после двата стари, мършави вълка и най-подир белезникавият.“

Пластично-изобразителният подход се съчетава с анализ на постъпките на отделните животни. Новото и тук трябва да търсим в характера на самата авторова любов към животинския свят — мъжествена и благородна. В нейно име обаче писателят запазва известна дистанция от обекта на изображение. Тя е необходима, за да се разбере и възпроизведе един загадъчен свят. Трезвият поглед на писателя е съвсем различен от този на Елин Пелин и Йовков. За разлика от тях Емилиян Станев не очовечава животното. Той го рисува с естествена простота и правдивост, без да му налага човешките представи за добро и лошо. В невидимия втори план на всеки негов разказ съществува идеята за човека, на когото не е позволено да се приравнява до животното. Тази позиция се реализира обикновено чрез случка, в чиято основа лежи драматизмът на животинския живот, на любовта и смъртта.

С тези постижения, най-вече с анималистичните си разкази, събрани в сборниците „Сами“ (1940) и „Вълчи нощи“ (1943), ранният Ем. Станев прави своето първо голямо откритие в литературата. По-сетне със сборника „Делници и празници“ (1945) писателят налага ярката си личност и при оригиналната трактовка на получовека, проявяващ се в еснафския бит. Това му донася второто голямо откритие в литературата. Но сега то не е предмет на нашата тема — разказа в края на 30-те и началото на 40-те години.

Българският разказ в лицето на Св. Минков, К. Константинов и Ем. Станев прави свой център протичащия сред всекидневна обстановка сложен вътрешен живот на човека, в който понякога съжителствуват странни противоречия, идеи и чувства. Но тези писатели очертават две различни тенденции в тогавашния български разказ. Едната е свързана с творчеството на Константин Константинов и ранния Емилиян Станев. В техните разкази няма сложна интрига и фабула. Всичко е обърнато навътре, към душевните глъбини. Двата писатели възприемат света с богатата му гама от полутонове, полузвукове, с тънките му нюанси, вкусове и аромати. Това възприемане на живота преминава през призмата на интелектуалния опит. Пластично зримият и живописен разказ постоянно задава тревожни въпроси, предизвиква читателя за размисъл. Всичко това е последица от появата на по-вгълбени в себе си, по-интелектуални автори, които проследяват сложното отекване на външния свят в човешката душа. Изострената им чувствителност е белег на безмерна обич към живота. В творчеството на двамата белетристи животът винаги побеждава. Разказите им рисуват душата, която търси щастие в земния живот. Заедно с това тревогата за съдбата на човека играе роля на вътрешен огън.

В това отношение не прави изключение и Св. Минков. Неговият разказ е изцяло рожба на търсещ, неспокоен, богат дух. Но за разлика от К. Константинов и Ем. Станев той се отдалечава от класическия реалистичен разказ. Св. Минков ориентира българския разказ към по-модерна постройка. За пръв път в българската проза етично-нравствената проблематика на съвременността намира широк и свободен израз в родени от богата фантазия ситуации. Писателят конструира експериментална действителност и в нея вмества своите герои. Разказът на Светослав Минков не предизвиква илюзии за сетивно правдоподобен живот. Това не е негова задача. Той не включва в себе си предметната картина на многообразната действителност. Обратно, разказът на Св. Минков е израз на определени концепции за живота. Гротеската, карикатурата, фантастиката съжителствуват с реалистичното възпроизвеждане на отделни факти. От синтеза на тези елементи възниква интелектуалната и открито конструктивна проза на Св. Минков.



К. Константинов, Св. Минков и ранният Ем. Станев внасят в българския разказ в края на 30-те години по-голяма духовна съсредоточеност и по-ярко творческо мислене.

Освен съхранената критичност в разказите на Г. Стаматов, Св. Минков и ранния Ем. Станев, освен преобладаващия интерес към психологичното и естетичното в творчеството на Йовков, Н. Райнов, Г. Райчев и К. Константинов през този период се среща и с един по-особен нюанс на белетристичното мислене. Става дума за сборника „Дни и вечери“ на Павел Вежинов. И тук формата на художественото мислене е реалистична. Но този реализъм живее в атмосферата на антифашистката съпротива. П. Вежинов в областта на разказа и В. Петров в областта на поезията са представители на по-особен тип реализъм. Формално погледнато, това е старият критически реализъм, но той има и една нова страна, свързана с възникването му на базата на марксистическите схващания и на народното съпротивително антифашистко движение. На пръв поглед изпъква жаждата за истина, за реалистично изображение. Разказите на Вежинов са искрено-трепетни, проникнати от надежда за по-добър свят. Тяхната основа е документално-хроникьорска и автобиографична. Забелязва се склонност към неопределена многозначност на художествените решения. И към представяне на действителността в пряк вид. На хроникьорското изобразяване и сцепление на фактите и събитията се възлагат по същество обобщителни функции. Оттук и увлечението по естетизация на детайлите. Но за разлика от героите на К. Константинов, Св. Минков и Ем. Станев героите на П. Вежинов познават и състоянието на въодушевление и ентузиазъм. Дивият терор и фашисткото насилие обаче не позволяват на писателя-комунист да изрази открито новите сили, за които само загатва. Използувайки езоповски език, Павел Вежинов тушира моралните оценки.

Новото, дошло с „Дни и вечери“, не сваля от дневния ред необходимостта от социална проблемност и историчност в художественото мислене на разказвача от онова време. Българският разказ в периода между двете войни не открива в пълна мяра мястото на личността и значението на масите в историческия процес.

Първото конкретно утвърждаване на човека като творец на историята откриваме в поезията на Смирненски. След него и Гео Милев показва народа като основен герой на историческите събития. Но тъкмо това представяне и изображение на взаимодействието между човека и историята в прозата си пробива по-трудно път. Разказът направи опит от анализа на въздействието на средата да премине към осмисляне на сложната диалектична връзка между човешката психика и заобикалящия я свят (Св. Минков, К. Константинов, П. Вежинов, Ем. Станев). Но в разказа се проявява и тенденцията човекът да се разглежда в пряка функционална зависимост от обстоятелствата (Райчев, Стаматов). Тези писатели се докосват до биологичните и патологичните особености в развитието на хората и до резултатите, произтичащи от сферата на психологичното. Антипод на подобно художествено мислене е опитът на пролетарските разказвачи, разглеждащи човека като социален фактор, като рожба и същевременно като двигател на историческото развитие. Според тях човекът е не само социално обоснован, но и призван да променя средата, която го създава. Колкото и да е неукрепнало перото на пролетарските разказвачи, то е движено от съвършено нова мисъл. До по-пълно художествено разглеждане на връзката история и време, история и личност се домогва Георги Караславов.

Въвличане на хората в огромното историческо движение, в политическите борби е тема на Караславовите сборници с разкази „Кавалът плаче“, „На пост“, „Имот“. Художественото мислене на Караславов се насочва към изграждане образа на политически активния човек. Политизирането на човека от народа писателят разглежда в противовес на буржоазната теза за несъвместимото съжителство на интимното и политическото у човека. Образец на подобен „политически“



човек, който решава собствената си съдба, съчетавайки политическите и социалните особености с целокупните си човешки изяви и потребности, откриваме в комуниста, основен герой на Караславовия разказ. Политиката се разглежда като тактика и стратегия в борбата за реализирането на новия човек, стремящ се да създаде нова ситуация, при която личното ще се съчетае с общественото. Писателят вижда образа на политически дейния човек, в случая на комуниста, като двигател на събитията. Това откритие на социалистическия реализъм се утвърждава категорично за пръв път в разказа от Георги Караславов.

Заслуга за социалистическо-реалистичното изграждане на разказа имат и Орлин Василев, Стоян Ц. Даскалов, Павел Вежинов, Камен Калчев, Челкаш и др. Те разкриват не само произхода, но и бъдещето на настоящето. В сравнение с по-старите майстори споменатите разказвачи успяват да се домогнат до диалектическо изображение на съвременния им свят, борбите на работническата класа.

За утвърждаването на социалистическо-реалистичната позиция — съзнателно застъпване интересите на работническата класа, подкрепа на нейната борба за нов свят — голяма роля изигра марксистическата литературна критика и теория. На страниците на „РЛФ“, „Наковалня“, „Нова литература“, „Звезда“, „Щит“, „Литературен преглед“, „Кормило“ страстно се разглеждаха въпросите на социалистическия реализъм. Т. Павлов, Ив. Руж, Вл. Топенчаров, Ан. Балевски, Хр. Радевски се стремяха да изработят правилно отношение към класиката, към художествеността, към пълнокръвното изображение на живота. В това отношение забележителен е приносът на Тодор Павлов, който в многобройни статии разясни методологически същността на новия метод. А и редица писатели, като Мл. Исаев, Н. Ланков, Ан. Тодоров, К. Калчев, Хр. Радевски, Ор. Василев, Г. Караславов, с отделни статии разглеждаха новаторската роля на социалистическия реализъм.

Между двете световни войни буржоазното теоретическо мислене направи много, за да внуши идеята за външния, предметен, достигнал до груба тенденциозност реализъм на българския писател.

Боян Пенев например отхвърли социалната и политическата ангажираност на българската литература в името на по-отвлечено, мистично, индивидуалистично изображение на живота. Известният литературен историк и критик недоволствуваше от собствената ни литературна традиция, защото тя не носи в себе си мистични прозрения, не познава метафизични характери, религиозен екстаз. Той очертава така пътя на българската литература:

„Желали бихме да бъдат те (произведенията — М. В.) поне симптом, указание за посоката, в която ще се развие по-нататък нашата поезия — признак, че в бъдеще тя ще се отърси от духа на ограничената трезвеност и грубия реализъм, ще преодолее вътрешните пречки за създаване на по-висока духовна култура, ще се издигне до онези общи идеи и проблеми на религията и философията, от които се вдъхновяват големите поети на световната литература.“<sup>1</sup>

Пример на стриктно изпълнение на естетическата програма на Боян Пенев са разказите на Ч. Мутафов, ранния Вл. Полянов и начеващия Св. Минков.

Чавдар Мутафов е почти докрай в плен на модернистичните увлечения. В неговите разкази своеобразно се съчетават нихилизмът, обезчовечаването, разпокъсването на личността, мистифицирането, бягството от действителността. Героят на Ч. Мутафов е човек, който се страхува от революционните преобразования и изпада в нарастващо отчуждаване от обществото. В разказите му личността се изпразва от обществено съдържание. Привидно противопоставилото се на обществото „аз“ става в своята изолация неопределено. И тогава то се превръща само в маска, зад която се крие „чистото“ съществуване, загадъчното, неиз-

<sup>1</sup> Боян Пенев. Българска литература. 1930, с. 10.



менното, мистичното битие. Впрочем това е характерно и за диабolistичните разкази на Св. Минков и Вл. Полянов. Героят става йероглиф, указание за абсолютното. Знак-символ, зад който се търси единство от космично естество. Така дехуманизираният човек бива изобразен от дехуманизирани позиции.

В подобни разкази се приема като естествена закономерност разпокъсаността на човека и обществото. Но криворазбраното европеизиране на литературата завършва с една чиста мистификация на действителността. Обществените порядки се изобразяват като едва поносими, като демонични, но за да бъдат променени те, са необходими революционни решения. Бягайки от тази възможност, споменатите разказвачи създават мит от това, което съществува. Те пренасят действителните явления и конфликтите на епохата в извънвременността, правят ги иреални, приписват им някаква вечна, божествена, неизменна първопричина. Едва в „Технически разкази“ и в „Приказка за Рококо“ Чавдар Мутафов постигна едно лишено от абстрактност и безличност сливане с динамиката на технизирания цивилизация.

Като реакция на тази погрешна модернистична линия в развитието на разказа е практиката на разгледаните пролетарски писатели, които утвърждават вътрешно убедените, напълно слети с народа герои, создатели на историята.

\* \* \*

Естетическите промени, които извършват с творчеството си Й. Йовков, Н. Райнов, Г. Райчев, Св. Минков, И. Волен, Ем. Станев, П. Вежинов и особено новите идеи, дошли с утвърждаването на социалистическия реализъм в разказите на Г. Караславов, О. Василев, Ст. Ц. Даскалов, П. Вежинов, К. Калчев, Челкаш и др., могат да се разберат по-добре, ако се спрем на проблемите, засягащи идеите и героите, откритията в композиционната техника, авторското присъствие, гласа на героя и гласа на автора в разказа през този период. Така може да се открие картината на създаването на българския разказ като израз на определена психология, определено мислене, определена етика и естетика.



## МИНКО НИКОЛОВ

(По повод десетгодишнината от смъртта му)

*Цветанка Атанасова*

След тези десет години, които изминаха от гибелта на Минко Николов, остро чувствуваме неговото отсъствие от нашия литературен живот. Болезнено отеква в съзнанието ни неговият трагичен край. Терзае ни неговата драма. Неговият „случай“ с превръща за нас в пареща съвест. И става все по-ясно какво слънчево дарование сме загубили.

В пантеона на литературната ни критика по своя талант и по зрелостта на литературното си дело той се нарежда след големите ни критици от миналото. Но той беше твърде скромнен и стеснителен, сдържан и непохватен, за да се радва на обаянието и чара на Боян Пенев, да речем. Обаянието на Минко Николов ние оценихме като че ли едва след неговата гибел. И с годините то нараства. Неговата смърт — ранна и нелепа — ни накара да видим очарованието на един възвишен дух.

Личността на Минко Николов излъчва нещо по детски чисто и лъчезарно. Чужд на всякаква суета и външен блясък, по своята душевна нагласа и житейско поведение той се родее с творци като Лилиев и Константин Константинов. Минко Николов притежаваше като тях душа благородна и деликатна, сдържана и леко ранима. Като тях той остава докрай мълчалив труженик с чувствителна съвест.

„Глава на учен, а усмивка на дете“ — така лаконично и точно представи неговия лик Здравко Петров.<sup>1</sup> Това на пръв поглед очарователно съчетание таи зародишите на дисхармония и драма: девствено чиста душа, а вкусил от покварата на познанието разум; душевна доброта и доверчивост и неверие на ума; жажда за приласкаване и обич и невъзможност да се приобщи поради един интелект, който го поставя високо над средната интелигентност; копнеж по хармония и раздирано от неразрешими въпроси съзнание. Неговата привидно естествена, здрава, девствена натура се оказва неспособна да понесе товара на фаустовските пориви на ума. Защото външната уравновесеност е прикривала терзанията и лутаниците на една хамлетовска душа.

В кръга на артистичната ни критика Минко Николов минава за критик от разсъдъчен тип, за „човек на логиката“, за „академичен темперамент“.<sup>2</sup> Основание за подобна квалификация дава както афинитетът му към интелектуализма в литературата (към явления като Т. Ман и Брехт), така и стремежът в литературната

<sup>1</sup> Здравко Петров. Мисловната и житейска драма на критика. — Литературна мисъл, 1969, кн. 2.

<sup>2</sup> Пак там също Тончо Жечев. Творческият подвиг на литературния критик. — Троянски глас, г. II, бр. 52, 25 дек. 1968.



му практика към максимална обективност на оценките. Неговото творческо кредо, изявено най-директно в статията му „Отговорности и възможности на критиката“<sup>1</sup>, бе за обективност и широта на критическия поглед, за гражданска ангажираност и философска вгълбеност на критическото мислене. „Повишеният граждански нерв на критиката ще бъде неделим от едно нарастване на философските аспекти в критическото обобщение — пише М. Николов. — Както нравственият, така и философският потенциал на критическото мислене е почти неизразходван.“ Той ратуваше за критика едновременно публицистично отзивчива и научно аналитична. И сам създаде висок образец на такъв род критика. И в естетическите си възгледи, и в литературно-критическата си практика той обаче съвсем не бе противник на артистичното начало, на темперамента и „встрастеността“. „Личният вкус и артистичната интуиция са неща решаващи. . .“ — пише той в същата статия. Минко Николов знаеше, че без вътрешна страст е невъзможно да се твори. Той познаваше вътрешното горене на артиста. В най-зрелите си творби той е повече артистичен, повече изповеден от мнозина „есеисти“ в критиката. Само че той не бе показан, затова и неговата изповедност е приглушена, тя е в подтекста. Неговите пристрастия бяха повече от интелектуално естество, неговото горене беше предимно горене на ума. Но вълненията на ума могат да се окажат понякога по-бурни от вълненията на сърцето. И при Минко Николов бе именно така.

Движението в темите, в предмета на неговите изследвания е свидетелство за посоките на духовните му дирения. Много точно е наблюдението на Йордан Василев, че „Минко Николов най-често търси проекция на своите вълнения и тревоги, търси себе си чрез творчеството на другите. Затова от Смирненски отиде чак при Брехт и Страшимиров. В последната му книга — „Между мъртвата точка и хуманизма“ — има силна автобиографична струя. Тя е следа от духовните изследвания на високоиздигнатата личност в наше време по нейния път към хуманизма.“<sup>2</sup>

Минко Николов съчетаваше в себе си по най-сполучлив начин литературния историк и литературния критик, упоритостта, методичността и задълбочеността на учения с отзивчивостта на критика, способността за аналитично мислене с верния нюх за стойността на току-що появилата се литературна творба, интереса към явленията на литературната история с любопитството към новото в днешната литература, както и загрижеността за бъдещото ѝ развитие.

Неговият аналитичен ум и същевременно завидна способност за синтез, умение да улавя специфичното, характерологичното се проявиха както в литературно-историческите му изследвания, така и в рецензиите и проблемните статии, посветени на текущата литература. Неговото перо остави образци в различни жанрове. Достатъчно е да споменем монографията за Антон Страшимиров, портрета на Брехт, проблемното изследване за съвременната западна литература („Между мъртвата точка и хуманизма“), студиите за Томас Ман, Ясенов и Ламар, рецензиите за книги на Левчев, Бл. Димитрова, Радичков, Ст. Ц. Даскалов, Ем. Станев. Неговите творби носят печата на откривателството: Минко Николов бе един от откривателите на такива интересни поети като Левчев и Константин Павлов, един от първите, които дадоха точна характеристика за ранните разкази на Радичков. Той откри нови страни в творчеството на Смирненски и Страшимиров, „легитимира“ пред българския читател Брехт, Т. Ман, Пруст, Джойс, Фокнър, Сартр и други западни писатели.

Минко Николов бе един от най-продуктивните ни литературни критици и същевременно един от най-улегналите, най-зрелите. Една много ранна зрелост!

<sup>1</sup> Минко Николов. Отговорности и възможности на критиката. — Септември, 1965, кн. 4; също и в Избрани произведения. Т. 2. С., 1968.

<sup>2</sup> Йордан Василев. Критикът в своето творчество. — Септември, 1968, кн. 1.



Той ни напусна едва 37-годишен, като остави в наследство седем книги и над сто и двадесет рецензии и статии.

Той притежаваше рядка за нашето време на тясна специализация широта на литературните интереси. И рядка широта на погледа, присъща на високоразвитите интелекти. Трудно е да се прецени в коя област бе по-силен — дали като литературен критик или като изследовател на литературното минало. В същност той така органично бе слял в себе си патоса на критик и изследователската страст на литературен историк, че книгите му за Смирненски и Страшимиров, за Брехт и съвременния западен роман са написани с темперамента на критик, а рецензиите му издават голяма литературна култура, задълбоченост и аналитично мислене на учен от висок ранг. Композицията на едни от най-зрелите му книги — за Страшимиров и Брехт — свидетелствува за мислене на художник, за концепция на художник. Материалът е организиран с артистична свобода и същевременно строго логично—съгласно с изискванията на една идея, богата и многопластова. Анализът притежава не само необходимата историчност, а и естетическа характеристика от позициите на установен съвременен критерий за художественост. Същевременно в неговите рецензии се чувства литературният историк: като оперативен критик Минко Николов почти никога не се ограничава с констатацията и оценката на съответното произведение, а се стреми да го постави в контекста на литературния процес и на индивидуалното развитие на автора. Той се стреми да очертае динамичния портрет на писателя, да улови тенденциите в неговото развитие и в развитието на съвременната българска литература. Но Минко Николов съвсем не бе безпристрасен съдник. Той живееше с новото в литературата, тревожеше се, когато долови нотки на фалш, прояви на застой и непълноценна изява у талантиви писатели. Той сам притежаваше тези ценни качества, които са част от идеала му за съвременен литературен критик от марксистически тип — „едновременно принципен и доброжелателен, загрижен другар и строг ценител“.

Безкомпромисен в отстояване на комунистическите принципи на изкуството, Минко Николов същевременно притежаваше рядка за балканските ни литературни нрави толерантност. Не само проявяваше търпимост и разбиране към критическите стилове и почерци от друг разред, а живееше със съзнанието, че различните подходи в рамките на марксистическата литературна критика са необходими, че те създават богатство и многообразие и способствуват за по-многогранно и проникновено изследване на литературния материал. „Съвсем логично е — пише той в статията „Отговорности и възможности на критиката“, — че както методът на социалистическия реализъм стимулира разни направления и стилове в литературата, така и в критиката той ще подтиква диференциацията, разклонението, многообразието на подхода върху гранитната основа на марксистколенинския мироглед и методология. Няма да бъде изненада, ако в бъдеще се изправим пред възможността за съществуване на различни школи в марксистическото литературознание, всяка от които със своя сфера на интереси в безграничния свят на естетичното, със своя концепция и собствена стилистика.“ Минко Николов бе критик от ленински тип.

Едно от ценните качества на изследователския му подход е синтетизмът. То му позволи да разгледа фигури като Смирненски и Страшимиров, Брехт и Т. Ман многогранно. В това отношение най-високото му достижение според мен е монографията за Страшимиров. Минко Николов успява да представи сложния и противоречив характер на човека и твореца Антон Страшимиров благодарение на това, че го разглежда в различни аспекти. Но това не е всичко — разкривайки личността на писателя, критикът прави обобщения за типологични явления в нашия обществен и културен живот от края на миналия век до 30-те години на настоящия. В монографията си за Страшимиров М. Николов, от една страна, разглежда социалния, политическия и идейния климат, който съпътствува



формирането и развитието на писателя, многобройните му метаморфози. От друга страна, проектира идейните лутаници на своя „герой“ върху социалните и философско-естетическите веения на епохата и по този начин посредством феномена Страшимиров представя динамиката в смяната на идеите в нашия обществен и културен живот от 90-те години на миналия век до 30-те години на нашия. В изследването на Минко Николов Страшимиров се превръща в обобщаващ образ на български интелегент от онова време. Неговият път дава повод на критика за размисли относно пътя на нашата интелигенция и нейната роля в целокупния живот на народа. Минко Николов търси ключ към неравното и многолико творчество на писателя Страшимиров в янусовото лице на човека Страшимиров. И същевременно чрез творчеството му той осветлява загадките и драмата на неговата личност. Но критикът не се е задоволил само със социологичния, културно-историческия и психологическия план при разглеждането на своя герой. Той е подирил и чисто естетическите координати на неговия художнически профил. Набелязал е най-съществените отлики на неговия почерк, направил е интересни наблюдения върху поетиката на неговите драми, ранните му разкази и романа „Хоро“.

И все пак въпреки голямата литературна ерудиция и аналитичен талант, въпреки психологическото проникновение и точните идейно-естетически характеристики монографичният очерк на Минко Николов за Страшимиров едва ли щеше да заеме това високо място в нашата литературоведска книжнина, ако не беше вътрешният патос, с който е написан. Това е валидно за всичките най-сериозни изследвания на М. Николов. И този патос е утвърждаващият патос на обичта. Една от най-привлекателните черти на Минко Николов като изследовател е неговата любов към обекта на изследване. В това отношение той е чист артист. Той притежава дарбата да се влюбва в своя „герой“, да се превъплъщава в него, да страда заедно с него. Това му дава възможност да преодолее дистанцията, да види обекта отвътре, да преживее като свои всичките интелектуални и емоционални лутаници на героя си, да стигне най-после заедно с него до катарзиса. Минко Николов е свързан с любимите си герои — със Смирненски и Страшимиров, с Брехт и Т. Ман — с вътрешно родство. Затова редовете му за тези творци са дълбоко съкровени, дълбоко изповедни. И именно тази незабележима от пръв поглед изповедност е особено завладяваща. Влюбеността на автора се предава и на читателя, тя действа като зараза. Минко Николов не само пръв заговори у нас открито за писатели като Брехт и Т. Ман, Джойс и Пруст, Фокнър, Сартр и Камю, не само представи драматичните колизии в съвременната западна литература, а със своето съпричастие, с голямата си тревога за съдбата на хуманизма събуди интереса на българския читател към тези сложни явления, загнезди в съзнанието на българската културна общественост тревожните въпроси за пътищата на културата в съвременната техническа цивилизация. А какво по-голямо достойнство за едно литературно-критическо дело от това да събужда любов към идейно и естетически ценното, да предупреждава за тревожните явления на упадък и дехуманизация в духовния живот на своето време!

Но наред със способността да се вживява и превъплъщава Минко Николов притежаваше и дарбата да се дистанцира. Въпреки своето съпричастие към съдбата на героите си писатели Минко Николов винаги запазваше съзнание за реалното място на даден творец и творба в йерархията на духовните ценности. Той бе „строг ценител“ (ако си послужим с определение, взето от неговия речник).

В монографичния си очерк за Страшимиров Минко Николов го нарича „сеизмографичен автор“, като влага в това понятие висока оценка. За него то е синоним на писател от съвременен тип. В своята посмъртно издадена статия



„Има ли ХХ в. свои класици“<sup>1</sup> той дава следната характеристика на класиците на нашия век (които според него са Шолохов, Лакснес, Брехт, Фокнър, Т. Ман и Сартр): „Класическият облик на модерните „класици“ може и трябва да бъде поставен под съмнение. Но ако те не са рожби на стабилността, на хармонията и завършените контури, тяхното удовлетворение е, че са сеизмографи на прехода, сигнализатори на заплахата, предни постове на разузнаването към бъдещето. Ние сме благодарни не само на лечителите, но и на диагностиците, които проправят пътя на лечителите.“ Самият Минко Николов бе един свръхчувствителен сеизмограф. Той бе една тревожна съвест. Ако се опитаме да намерим най-точната метафора за неговата творческа личност, за литературното му дело, това ще бъде неговата съвест — честна, будна, непримирима със злото. Съвест, която не познаваше компромиси.

Минко Николов излезе извън координатите на родната, сравнително необременена с модерни комплекси литература и се потопи във въртопите на съвременната западна литература. Той прие големите въпроси за съдбата на хуманизма, за пътищата на духовната култура в нашия атомен век като своя лична участ. Подобно на други наши културтрегери той се опита да изведе българската литература извън регионалното ѝ битие и да я съпостави със съвременната световна литература. Книгите „Антон Страшимиров“, „Брехт“ и „Между мъртвата точка и хуманизма“, които написа в края на живота си и които са венец на творчеството му, са обединени от обща концепция. Това е размисълът за пътя и ролята на интелигенцията в нашия сложен век. Въпреки различията в темповете и характера на културното развитие у нас и на Запад равносметката е една: в нашия век на небивал технически прогрес и на фашистко варварство, на отчуждение и стандартизация на личността единственият възможен път за духовната култура е хуманизмът, единственото достойно място на твореца е в челните редици на борбата със злото, „в дейната ангажираност с големите проблеми на нацията и човечеството, в непримиримостта към неправдата, откъдето и да иде тя“. Макар да се докосна до „мъртвата точка“, до дъното на разтлението в съвременния духовен живот на Запад, Минко Николов не загуби вяра в силата на хуманизма, в победността на комунистическото верую. Неговата последна, посмъртно издадена книга — „Между мъртвата точка и хуманизма“ — е дълбоко оптимистична. За жалост катарзисът и просветлението в тази лебедова песен бяха заплатени с непосилно духовно страдание. Минко Николов пое бремето на световното зло, на неправдата и човешкото несъвършенство върху собствените си плещи, опита се да го побере в душата си — нежна и благородна, и тя не издържа. . .

Но живо е неговото творческо дело. То му отрежда достойно място в марксистическата ни литературна критика. Израснал като литератор в годините непосредствено след Девети септември под вещото покровителство на университетските си преподаватели Георги Цанев, Петър Динев и Пантелей Зарев, Минко Николов бързо изпъкна в литературните среди. Сред своето поколение от все талантиливи литературни критици — Атанас Натев, Исак Паси, Цветан Стоянов, Здравко Петров, Тончо Жечев, Кръстьо Кулумджиев, Боян Ничев — Минко Николов съумя да се открие със свой самобитен профил. Макар да си отиде много рано, не доживял до зрялата възраст за един литературен изследовател, той остави трайна диря в нашата литературна наука.

<sup>1</sup> Минко Николов. Има ли ХХ век свои класици. — Литературен фронт, бр. 2, 1968



## РАДОЙ РАЛИН

*Стефан Коларов*

Макар и обграден с внимание като сатирик, по силата на парадокс, нечужд на нашите критически увлечения, като лирик Радой Ралин не получи нужното признание на автор със свое присъствие и аромат, с оригинална творческа физиономия. Любимец на разпалените събеседници, на паметливите читатели, които могат да цитират неговите епиграми и се наслаждават на остроумието му, той остана некоронован в света на „голямата“ поезия, макар че едно такова разделяне на неговото творчество е доста условно и неестествено, то лишава от истинска пълнота представата за неговите достижения.

Много често при Радой Ралин остротата на сатиричното жило е съпроводена с вътрешнодраматично изживяване, така както често е било при известните хумористи. Сатирата на Радой Ралин е съпроводена от болезненост и човешко терзание, от ярко съчувствие и нежност. У него откриваме и гордостта на личността, която търси справедливост и защитава смело истината, и същевременно с това усещаме колко искрен и близък може да ни бъде той с простите си радости и грижи. Зад тънко изразената му ирония усещаме и болката, и затаеното огорчение. Тук има мъжествено присвиване на устните в гримаса на смеха. Затова, ако търсим често пъти точното определение на неговия смях, то е горчив смях. И това е характерно не само за късния Радой Ралин.

Този наш съвременен моралист, наблюдателен и остроумен, доста отрано е обременен от неволята и страданието. Нему сякаш е била неприсъща юношеската волност, лекотата на настроението и игривото чувство. Прекалено трезв е неговият поглед към света, изчистен от илюзии и розови мечтания. Сякаш музите отрано са го дарили с тежките дарове на разочарованието. Метафизичното вълнение му е по-присъщо, отколкото увлечението към податките на леките съблазни, изкушителни в младостта за сърцето. Като че ли него не са го измъчвали копнежите по далечното и непознатото, никакви лелеяни блянове не са тревожили детския му сън.

Отрано той е едно „възрастно дете“, което всичко познава и знае, с нищо не можеш да залъжеш. Приказните видения не грабват неговото въображение, не изпълват неговите представи. В едно от своите първи публикувани стихотворения Радой Ралин пише:

Този град ми е машеха  
с мойто детство — отрано попарено.

(„След дъжда“ — 1941)

Твърде неестествени са горчивите размишления на двадесет и седем годишния младеж в стихотворението „За първи път“ — 1950. Това го отвежда към



коляното на поети като Атанас Далчев, комуто Р. Ралин явно неслучайно е посветил цикъла „Въздействия“ от книгата си „Всичко ми говори“.

Признаците на преждевременната зрелост са ярки, отчетливи, те не са израз на поза, на творчески хитрости. Много рано са дошли тези признания:

Младеж не съм. Сърцето поистина.  
Над мене вяха много ветрове.  
А бях младеж! Мечтаех и обичах. . .

И това е изповед, проникната от интимна поривност, от размисъл за любовта и чувствата. Даже обичта не може да накара сърцето му да прелива от радостни томления, да го гори в силните пламъци на любовното изтощение. Даже когато любимата е с него, когато небето над тях е спокойно и изпълнено със звезди, той е смутен и объркан, сдържан, разяждан от съмнения:

Какво ли пак сега да ти говоря?  
Какви мечти за утре да кроим?  
Ще дойдат дни на болка и умора —  
ще можем ли докрай да устоим?

Този проблем за вътрешната стабилност, за готовността пред изпитанията на живота, за стоицизма на личността е един от най-силните в поезията на Р. Ралин. Неговият критичен поглед към света сам подготвя защитната му броня, каляват го бързите съмнения и размисли. Той се чувства винаги напрегнат, не разточителствува излишно с пориви и възмущения, които биха отслабили неговите морални сили, биха хвърлили сянка върху съкровенията му.

Той може прекалено добре да се владее, да обуздава своите чувства, да спира стихията на емоциите. „Аз нямам навик да се влюбвам бързо“ — пояснява в едно стихотворение. А в друго, като разказва за раздялата, повелява сам на себе си:

Пак същите сме. Но ако ме спреш,  
със поглед чужд и аз ще те отблъсна.  
Събуди ли се старият копнеж,  
ще стъпча всичко. . . Свършено е. Късно!

Отрано опознал самотата, горчивия залък на отблъскващото пренебрежение, Радой Ралин ги приема като стар приятел, колкото и дълбоко в себе си да очаква близост и доверие.

Смразяващото време, когато възмъжава сливенският юноша, постави жесток печат върху неговата младост, зачерта детството му с бърз железен замах. Поет на града, той носеше отрано в себе си огорчението и хлада, които съпътствуваха почти всички от неговото поколение. С една дебеляновска носталгия и болка в „След дъжда“ Ралин изповядва през 1941 г.:

И не чакам от някой прозорец  
да ми махне с ръката си близък,  
само слушам как пеят капчуците,  
само мисля, че никого нямам.

И него отрано го измъчват студените тръпки на пробождащия студ, на бедността и неволята. Изпепелени са краткотрайните мечти на още по-късото детство, рухнали са бляновете поради самия произход, поради отрано осъзна-



тата „плебейска“ участ в стария работнически град, раздиран от социалните противоречия на времето, верен на пролетарското си устройство.

Родилните болки на творчеството се преплитат с нерадите размисли за съществуването, допълват черните краски от осъзнатото положение:

Ти пак стоиш над свойте празни листи. . .  
И как не ти омръзна тая стая!  
Излез и виж — небето въвн се чисти  
и топъл въздух с клоните играе.

(„Пред пролет“ — 1943)

Нарастващото отчуждение в жестокия капиталистически свят прерязва най-фините и нежни коренчета на свидни чувства, гаси въглените на близостта, води до безизходица. В „Краят на 1941 година“ поетът се пита: „Туй ли е огнището домашно? И кого да търся? И къде?“

От закнижените прозорци на детството не струи светлина, младостта преминава в резигнация и неразрешими вътрешни противоречия, в постоянно търсене на нов смисъл, на нови истини във време, когато облаците на войната са надвиснали със страховтна сила над Европа хищница, а рицарите на новия порядък в света вече са с готови потенциални сили да извършат недопустими ужаси и своеволия над човека, над неговото бъдеще.

Ето откъде идват тия мрачни предчувствия, това ранно недоверие у поетите, към чието поколение принадлежи и Радой Ралин. Тези градски чеда, от детските дни вкусили бремето на мизерията и социалните противоречия, в своите бедни родни къщи или по студентските мансарди са разпъвани върху кръста на жестоките размисли за времето, за епохата, за света и неговата несправедлива уредба. Веселин Ханчев, Божидар Божилов, Иван Пейчев, Блага Димитрова, Радой Ралин идват от провинцията, където отрано насъбраната горчилка не е помалко от тази на родените в София — Александър Геров, Богомил Райнов, Валери Петров, Александър Вутимски. . .

Дълбокомисленото спокойно общуване с книгите и сенките на великите поети е нарушено с непоправими последици от динамиката на обществената криза, от военната угроза, от изстрелите и все по-често падащите върху паважа простреляни смели мъже и жени, чиято червена кръв става символ на бъдещето, на революционната победа. Затова много рано „безсъниците“ навестяват тези поети, преди още да са вкусили сладостта на поетическото питие, преди да са успели да помислят за славата и се погрижат за нейните упойващи аромати.

Нищо чудно, че техният стих е така оголен, рационалистичен, изпълнен с резигнация от нарастващо чувство за вина и отговорност. С присъщата си ирония и вътрешна подтиснатост Валери Петров писа:

Двайсти век, век на Новия ред,  
какво значиш ти, всеки те знае:  
нашто знаме (шандарт и трицвет),  
над земите свободни играе!

Всеки знае що значи Нов ред;  
това значи пак глад и мизерия,  
все така „Труд и радост“ отпред,  
а на скрито отзад жандармерия!

Наред с погиването на огромни материални и човешки ценности бързо се разрушават нравствените представи за човека и света, рухват морални постулати, градени с векове, отслабват упованията в етиката и духовното извисяване. Преди



да са се утвърдили в младото съзнание, рухват митовете, настъпва объркване и стъписване пред порядките на „новия ред“, отчаяни са гърчовете на себепрецистването и вярата в доброто.

Ето кое може да ни обясни мъчителното стигане до истините у редица от тези поети, сложното отреагиране на обществените трусове, доста отрано настъпилата зрелост в оценките. Недоизживяната младост, късият сезон на пролетта, помръкналите надежди и болезнени преживелици на творческия пубертет оставят горчивото раздвоение; незарастващите душевни рани и болки. Идеализмът на юношеството се е изпарил в едно жестоко, мъчително отрезвяване, дошло като преждевременно раждане и оставило неизлечими недъзи в своите късни плодове.

Известно е колко трайни са следите на детските вълнения у човека, как последователно и настойчиво подсказват те за своето съществуване през останалите „сезони“ на живота, особено когато се усети „превалът“, когато дългите сенки на залеза все още са далеч, но вече съществуват като предусещане, като неотменим поврат.

В стихотворението си „Оценка“ Радой Ралин прави една своеобразна равносметка на младежките години от своя живот, тогава, когато е писал ранните си стихове, излязла е първата му книга „Войнишка тетрадка“, когато въпреки узряването сърцето е било готово да приеме на доверие повече радост. Това е една закъсняла възхвала на романтиката, на младежкия порив и дързост, в които има нещо много чисто, наивно-привлекателно, неохладено от късното житейско познание и опит. В същност едва ли тук думата възхвала е най-удачната, особено когато се отнася за поет като Радой Ралин. Стихът е прекалено вътрешно съсредоточен, почти медитативен, но парлив с остротата на проблематиката, с насочеността на основното чувство и настроение.

Поетът разговаря със себе си, в този вътрешен диалог изпъква сериозността на равносметката, въпросите са повече от отговорите, вълнението се налага в своята градивност:

Какво от туй, че вече даваш  
на всеки факт цената точна.  
С какво, кажи, ще оправдаваш  
омразата и любовта задочна?

Ти би ли тръгнал пак с оная  
решителност непълнолетна?  
На рисковете страшната омая  
с богатства от мечти несметни...

Защо е — грешките да схващаш  
на малата свещена ярост,  
която тихо днес изплащаш  
в отбрана с идващата старост?

Зад горчивия размисъл не е трудно да доловим самоиронията, вроденото чувство за защита на истината, независимо дали пострадавш не може да се окаже даже самият автор. Чувствителната мембрана на едно изострено светоусещане резонира винаги в поезията на Р. Ралин. Той не познава компромиса, приятното самогъделичкане, лесното оневиняване за извършеното прегрешение или поддаването на съблазънта независимо в името на какво е станало това.

Още повече, че поетът много често се подлага на своя вътрешен „страшен съд“, внимателно претегля стореното, не се опитва „да се измъкне“ с лицеприятно самооправдание. Този съкровен, изстрадан нравствено-етически порив е,



който лишава изповедите на Ралин от прекален патос, от излишен наплив на чувства, от привлекателна емоционална излиятелност. В името на големия обществен идеал поетът е готов на тежката самоприсъда, изпива горчивата чаша на нравственото терзание в името на очищението, на духовно-нравственото изцеление.

Той като че ли изпитва истинско сладострастие от това самоизтезание. Надниква безпомощно във всички кътове на душата си, навлиза в нейните дебри без страх от саморазголване, не го плаши нарушената естетическа хармония: „Уви, не винаги страданието ражда красота!“ Той се чувства достатъчно силен в това самобичуване, от което кърви, няма покой и мира. Без да изпада в някакъв кошмар, без да бъде преследван от маските на изкустителните козни, Ралин брани голямото, съкровено, изстраданото. Само така то ще бъде още по-голямо, по-силно и недостижимо като идеал и като нравствена мярка.

В малкото, но особено изразително стихотворение „Лош спомен“ бунтът на съвестта е в настъпление в присъщата на Ралин норма — без изстъпление, без инфериални нотки в гласа, без безпаметен гняв. Това е едно признание, в което болката постепенно хваща за гърлото и спира дъха до онемяване. Всичко е разкрито лаконично, в стиховете е синтезиран огромен идейно-нравствен заряд с една категоричност, която е присъща само на онези натури, които познават силата на основните мерки на нравствените стойности, а не приемат примесите, полудействията, полуморалните терзания.

Зад външната успокоеност напират дълбокото усещане за извършения „грех“ спрямо околните и спрямо себе си, спрямо истината, която е била потъпкана от слабост:

Тез, които цял живот ще мразя,  
правиха ми обиск в душата.  
Истината чиста да опазя,  
аз потърсих помощ от лъжата.

Всичко туй е вече изживяно?  
Не! Тъгата още не затихва.  
Знам, лъжата късно или рано  
ще потърси тежката си лихва.

Както сключеният договор между Фауст и Мефистофел се оказва губелен, така и тук потърсената помощ от лъжата сега си отвърща с жестока сила. Под стихотворението като един сериозен указател стои годината на неговото написване — 1957. Само една година след историческия Априлски пленум на ЦК на БКП, който разсея много съмнения, отхвърли сковани догми и схеми, със свежи пролетни ветрове прогони мрачните облаци на обществената стагнация и разкри чистите хоризонти на нови помисли и дела.

И такъв непримирим търсач на истини като Р. Ралин естествено е развълнуван от новия повеи, от размразяването, което освобождаваше духовете и мислите, даваше криле на чувствата и възмущенията, насочваше към нови търсения и устремии. Тогава именно Г. Джагаров възпя летежа на птиците:

Птици.  
Птици.  
Пеят  
птици.  
Бедни,  
въдхновени птици.



Павел Матев написа прочувственото стихотворение „Съд“, разкрило едни от най-ярките глъбини на неговата поезия, показало тържествуващата сила на партийната правда и вяра. Димитър Методиев пресъздаде на воля своя революционен оптимизъм. Загърмя новият глас на поета-строител Пеньо Пенев, изявяваха се нови поетични дарования като Вл. Башев, Л. Левчев, П. Караангов, Слав Хр. Караславов, Д. П. Дамянов, А. Стоянов и др.

Пак по това време е написана Радой Ралиновата „Елегия“ — 1958. В нея подобно на П. Матев — поемата „Завръщане при началото“, той се обръща към „щастливото ремсово време“, разтваря страниците на спомените, отива при онзи кипез на сили и устрем, на революционно дръзновение и порив, който е в закваската на цялата му поезия, на неговата гражданска позиция и непримиримост. Това ремсово време му дава голямата мярка на нравствената чистота и на върховния морално-етичен закон на комуниста. Затова е така прям поетът, когато разговаря с изстраданата младост, когато пие целебни глътки от нейния незамърсен жив извор:

Ти, време изминало, време чудесно,  
сега ни подействай целебно.  
Ний твоето наследство пилеем тъй лесно,  
живеем ний вече на дребно.

Бъди, скъпо минало, с нас ежечасно,  
чрез тебе нещата да мерим,  
тогава ще мислим и виждаме ясно  
и някакъв път ще намерим.

В тези редове се крие ситна морална енергия, те носят изразителен идейно-емоционален подтекст, в тях мислите са изповядани с клетвена строгост. Миналото присъствува в настоящето със своите най-високи морални образци и чрез изповедта на поета добива символно значение. Героиката на борбата е вплетена в лириката на Р. Ралин именно чрез етичната мярка, чрез нравственото извисяване, налага се със своя заветен характер. В „Елегия“ нещата са изнесени чрез присъщия на поета прост, стегнат израз, без търсене на художествена ефектност.

Подобно по съдържание и размисъл е и стихотворението „Огледало“. Както Вапцаров даваше някога своя отчет и спореше с историята, и Р. Ралин търси историческото измерение на делото, прави равносметка на изпълнения дълг, макар и без мащабността на поета-революционер, без неговата извисеност. На Ралин тежи съзнанието за извършени грешки, за потъпкани свети чувства, той знае своите прегрешения, както и тези на другите. Наред с идейната чистота в неговата душевност присъствува усещането за нещо прекършено, за нещо неопазено докрай. Това е, което внася в повечето изповеди горчивия вкус на „лошия спомен“, затова много са въпросите, които го измъчват и които все още нямат желания отговор:

Къде е твоят жизнен гласък?  
Къде са старите борци?  
И ти си зидал върху пясък,  
и ти си славил подлещи.

Сега е късно да наказваш  
постъпки, хора и неща.  
Поне успявай ти да спазваш  
добрия тон на възрастта.



Трудно можем да си представим, че тези горчиви редове са написани от Радой Ралин, чийто образ понякога е бил свързван с образа на ироничен шегобиец, на фриволния смехотворец, който е готов всеки момент да пръска своите злъчни остроумия, с една галска лекота е раздавал справедливост и е внасял порядък в нарушената хармония на морала. На едно място той казва: „Моят весел нрав не би изгладил всичките ми огорчения.“ С нарастващо драматично усещане прави той своите тъжни признания въпреки предупреждението на здравомислещ човек: „с драми няма никого да плаша!“

Макар че и този поет, като че ли чужд на увлеченията, на прибързания ентусиазъм, познава стандартния оптимизъм, пресиленото веселие, изкуственото добро настроение. Как безизразни са тези изпълнени с реторика, със силни думи стихове:

По света има слънце, цветя и вериги,  
има вяра всесилна — да пазим света!  
Има хубави хора и хубави книги.  
Аз обичам и вярвам, когато чета.

(„За хората и книгите“)

Но желанието за човешка близост, мотивът за другарството не идват привнесени отвън, те извираат дълбоко от сърцето му. Расъл в несигурно военно време, като доброволец на фронта изминал кървавите пътища на сраженията, в него дълбоко се таи хуманистичният повик, жаждата за ласка, сдържаната нежност. В неговото известно военно стихотворение „Семейният портрет“ изпъква идеята за съхранената човечност на фона на масови изстребления, варварска жестокост, фашистки изстъпления. В обобщаващия завършек на творбата авторът не без чувство на гордост изтъква нравственото величие на войниците, останали верни на отечеството, не изменили на моралната си същност. В уюта на чуждия дом, изоставен от домакините, по един своеобразен начин е проверена човечността, носталгията по далечното семейно огнище. Накрая намира в гърдите вълнението, „че водихме ние сражения, че трупове газехме с крак, че бихме врага с настървение, но хора останахме пак“.

В елегичния стих на поета нерядко се прокрадва желанието за интимна откровеност, за приятелско утешение. Още от най-ранните стихове си Р. Ралин е чужд на индивидуалистичното себезатваряне, на самоизолацията и отчуждението. Той няма самочувствието на затворения в себе си индивид, страдащ сам извън обществото, никакъв псевдодуховен аристократизъм не го е затварял в хладните си стени. В стихотворението „Есенни часове“ (1942) с особена проникновеност се откроява желанието на автора да бъде сред хора, да намери отзивчивост и състрадание, да усети човешко присъствие. Дотежава му дори това любимо потъване в размисли и той, както някога Людмил Стоянов писа в „Не мога без хора“, очаква скорошната среща:

Безшумен, тъжен есенен пейзаж,  
във който всичко стихва и угасва.  
Но аз обичам дълго да седя,  
да съзерцавам в ъгъла безгласно.

Тогава самотата си забравям,  
копнея да се видя с мили хора  
и странно есента ме упоява  
със светлата си хубава умора.



Радой Ралин е майстор на елегията, тя е особено изразителна в неговото творчество, съответствува на неговия натюрел. Неговите усещания са тънки, фини, чужда му е всяка бруталност, всяка грубост, която би наранила неговото чувствително сърце. Той не е бунтар, готов всеки миг да грабне оръжието. Природата му в известна степен е съзерцателна. Но силно е неговото чувство за нравствена и обществена справедливост, дълбоко в него остават раните да болят, да не му дават мира, да терзаят неговото съзнание.

Той поетизира простите неща, радва се на тихата делнична красота и това поддържа тонуса на неговия витализъм. С една бащинска доброта разговаря поетът със света, с неговите тъги и радости, с болките и копнежите. Мисълта никога не го отклонява от здравия смисъл в живота, никакви черни предчувствия не го лишават от ясната диалектика на жизненото начало и затова с такава сигурност поетът повелява:

Невъзможно е светът да се изчерпи,  
невъзможно е да се унищожи —  
милионите лета го потвърждават.  
Всеки плод мечтае да избухне в семена.  
Всяка единица е едно начало.

Затова не бива още никой да умира,  
докато от щастие е нямал спомен.

(„Жизнено начало“)

С логиката на трезвомислещия човек той възхвалява плодотворното развитие на живота, жизнената пълнота. Никакви метафизични дилеми не поставят под съмнение неговата обич към човека, който носи бъдещето, който продължава естественото развитие. Трогателен е неговият „Порив“:

Ако почвах сега своята младост,  
без да мисля  
ще имам ли всякога хляб,  
бих живял с едно самочувствие само:  
всяка година да ставам баща!

С една първична обич и с чувство за закрила той разказва за своите синове, за разбитото семейно гнездо и въпреки скритата драма на бащата продължава да търси светлото, красивото, трайното около себе си. Само така намира път да вникне в „секретите“ на света, в скрития смисъл на нещата. Неговата философия за живота не изпъква с апломба на учения-естет, не е дошла в минути на божествено осенение. Р. Ралин не е от категорията на празните мечтатели. Неговото рационално съзнание не му позволява да блуждае из облаците, да се носи над житейските неволи, над прозата на бита. Напротив, той обича да разказва за всичко, което е около него, което изпълва неговия свят и дава живот на спомените му, свързва го с проблемите на времето.

За него е важно да почувствува съпреживяването, да се наслади на споделеното внимание и уважение, да изпита реалните прояви на живота. Трудно му е да се раздели с привичните удобства и при промяна го измъчва носталгия. Театралните жестове са му непонятни, всичко, което го изважда от любимия му свят на съществуване, го отблъсква. „Не ме блазнят различни геройства и високи места!“ — пише той. Поети като него не са пътешественици, световни пътници, забравили роден край и близки хора. В това отношение той е особено изключение измежду своите съвременни колеги. Ако се вгледаме в неговата пое-



зия, ще видим, че се броят на пръсти стиховете му, писани в чужбина или носещи етикета на екскурзионната страст.

Желанията му като че ли са много скромни: „Аз не искам нищо друго, само малка къща в планината и една усмихната съпруга, и една грамада бели листи.“ В това като че ли има нещо филистерско, твърде прагматичен може да ни се стори поетът, който така твърдо защитава нравствената чистота и духовната чистоплътност. Но при всичките си житейски превратности Р. Ралин запази тоя вътрешен усет за обикновеното, простото, човешкото. Той устоя на леките съблазни, не измени на своето отношение към творчеството, към неговата свещена сила.

Той не изменя на поезията си, не я превръща в лесна игра, в словесна акробатика, запазва вроденото си преклонение към стиха като изповед, която идва от съкровената „святая святих“ на душата. С обществена твърдост разкрива той комунистическата си вяръност в името на голямото, значимото в живота. В „Неотчуждаемо богатство“ намира вътрешната сила на поета, неговият стоицизъм и вяра. И тук той е близък на основния тон на творчеството си, не търси високите регистри на чувствата, кухнята патетика. С едно почтително достолепие разкрива същността на своите търсения, здравите корени на поетическото преживяване и вълнение:

Така, вървейки,  
аз пиша свои стихове.  
Лица и сгради, улици и вейки  
изпълват моите часове.  
Домогвам се да съм владетел  
на чувствата си —  
тъй разнопосочни.  
Не всякога е небосводът светъл,  
но крачките ми  
винаги са точни.

Сериозен към всяка повеля на деня, готов да понесе всяко изпитание, Радой Ралин е неотклоним от своите вътрешни морални закони. За него поезията не е просто занаят, тя го дарява с нови естетически преживявания, идва да разкрие неговия свят, да осмисли живота му. Целебният балсам на думите му връща неподправената свежест на живота, прави действителността достъпна за неговите пориви. „Изобщо толкова щастие има в поезията, че просто се чудим защо някои се отказват от нея“ — споделя той.

Затова с такава отговорност гледа на своето дело и не позволява никаква сянка да падне върху сътвореното. За разлика от много сръчни стихотворци той не бърза да излее всяко настроение, всяка мисъл в стих, не търси необичайната изразност, екзотичната метафора. Той не е колекционер на стихосбирки, автор, който щедро се самораздава и е готов при всеки по-значим или незначим повод да ни дари със стихотворение, да покаже виртуозност. Радой Ралин не е от поетите, които могат да импровизират, да ни замаят с лекозвънен, филигранен стих. Отделната творба при него се износва дълго, трябва да отлежи, да намери трайното си съдържание. Затова, когато той казва: „Но внезапният стих като криза сърдечна ме прибра в мойта вече противна квартира“, ние разбираме, че този „внезапен стих“ е рожба на страдание, а не на внезапно опиянение, което отминава като случайно забавление.

Озарението на поезията винаги му връща радостното усещане за живота, на неговото силно стремително течение, на целебната му сила. В „Зимно утро с лично щастие“ поетът разкрива възродителния унес на художническото вълнение:



Седни, пиши каквото искаш,  
в ръцете ти от листа ще разсъмва,  
ще се напълни с ранобудни мисли,  
тъй както улицата с минувачи.

Пред своя стих той е искрен и чист, с неподправена обреченост в името на голямата правда. Той пише не за празно удоволствие, а само по дълбока повеля на съвестта, когато наистина има какво да каже, да преболи и изстрада всяка своя мисъл. Във „Вникване“ идейно-естетическото кредо е предадено с присъщата външна успокоеност и яснота на стиха, но позицията на автора е силна и категорична. Тя носи горчив опит и зрелост, за която е платено с безсъние и тежък размисъл, с изстрадана искреност:

А пък мен ме плаши лекотата.  
Лесно ли стихът ми се удава,  
значи туй сърце не преживява,  
само по-чевръста е ръката,  
значи не живея, не изгарям,  
само нещо казано повтарям.

Ето къде е същността на неговата лирика, обогатена с носталгия и елегична простота, проникната от светло, земно чувство за красота, за топлота и непресторена сърдечност. За големите неща поетът ни разказва чрез малките си тайни, чрез осъзнатите истини в своето битие. Той не е от субективните автори, които в изповедите си често са неясни. Неговият стих е предметен, точен, оголен за читателя, без излишно украшателство и претенциозност. Натрупаният опит в същност е дошъл чрез изживяното, чрез преодолените трудности и болката от неизживяното щастие, от непостигнатата мечта.

И сега, както в ранните си стихове, той е чужд на парадния шум, на на-трапчивата осведоменост, затова липсва чувството за някакво избраничество или превъзходство. Последната му книга „Хляб и портокали“ (1976) потвърждава това. В прочувственото стихотворение „Краят на лятото“ с един подчертан автобиографизъм Радой Ралин пише:

Къде ще почвам? Вече за кога?  
Добре съм си със своите крушения.  
И свети бавно моята тъга  
далече от стремеж към поучения.

Нима е сломена вече волята на този мохикан на правдата, на будната съвест? Нима можем да си представим, че авторът на хапливите, точни епиграми, на зашеметяващата ирония и критичното остроумие, този непримирим недоволенник срещу всяка несправедливост, сега е готов да остави своите оръжия, да се откаже от смелостта, от воюващата позиция?

Наистина раздялата с младостта не беше предизвикала у него страшни сътресения, неизлечими страдания, но чувството за старост вече все по-често му нашепва за изминатото. Той се радва на своята мъдрост, но тя не му носи радост, не буди жизнените инстинкти, не му поставя нови дилеми и неразрешени въпроси. Оказва се, че и за неговия трезв ум не е било безразлично отминаването на пролетта, прегарянето на страстите и желанията, раздялата с артистичните буйства. И този път без всякаква илюзия, както преди, поетът споделя своята болка:



Остарявам ясно, осъзнато.  
Остарявам властно, облекчително.  
Лошо ли е да си весел, предизвикващ залез?  
Сетивата стават ненаситни  
и превръщат всяка багра в мисъл,  
всеки жест и всяка реч в идея.  
Всичко ми е толкова познато,  
всичко с мен споделя свойте тайни.  
Мога да осмислям вече всичко!

В това човешко признание има и горест, и облекчително спокойствие. В него се долавя това скрито у всеки човешки индивид проклятие на познанието, когато то дойде за сметка на младостта, на превалилия вече живот. Без суета, без отчаяни вопли Радой Ралин рисува периода на зрелостта, на мъдрото вглеждане в света, когато все по-малко са изненадите на битието. Но в неговата „Молитва“ пак присъствува силният му дух, непреклонната воля за запазена чест и достойнство. Той възхвалява свободата и хляба, безкомпромисно преценил високата цена, която е нужна за тях:

Не яжте огризки,  
не яжте вчерашен хляб,  
не яжте подарен хляб.  
Сами си замесвайте  
и изпичайте  
хляба,  
за да го имате,  
за да не го просите.

Промените в личния му живот не са обезценили неговите нравствени императиви, не са объркали стойностите на високите идеали и помисли, оставили са изострено чувството за отговорност и гражданска съвест.

Като силен и прост символ в неговата поезия много често присъствува образът на хляба.

Понякога със земен порив ще изрази като свой жизнен императив: „... И радвай се на всеки мирис хлебен“ („Отстояние“). Другаде образът на хляба присъствува в тихата интимна радост от усетената близост с любимата: „И сладък е с тебе хлябът черен, защото го разчупваш ти сама.“ Последната си книга Радой Ралин нарече „Хляб и портокали“. В различните нюанси на лексемата хляб той влага определен замисъл, изразява една от основните идеи на своята поезия — за плодното начало, за търсенето на дълбокия смисъл в съществуването. Нравствената интензивност в това основно съдържание на образа се допълва от едно дълбоко човешко, съкровено преклонение, което е дошло като някакъв стародавен завет. Хлябът — това е сигурност и щедър плод, грижливата всеотдайност на стопанина, земната благодат, простата радост, настъпила след непосилен труд.

Този свой образ обаче Р. Ралин не само насища в отделния контекст със силно въздействащо съдържание, но той много често асоциира с темите за човека, за приятелството, за запазеното доверие. Неслучайно в едно от силните стихотворения — „Всеки търси другари“, обобщението добива особена пълнота и завършеност именно чрез използването на обикнатата лексема от автора:

Приятели търся! Но не от ония,  
подобни на пътници в бързия влак,



с които споделям, обядвам и пия,  
и ставам интимен,  
и после забравям ги пак.

Приятели търся! Когато ме черни,  
когато срещу ми крещи клеветата,  
тогава да дойдат другарите верни,  
за мен да рискуват и ранг, и заплата.

Такива другари! Поне един само!  
За него на всичко да бъде готов.  
Да казвам „Другарю!“ по-нежно от „Мамо“.  
Тогава ще имам  
убежище, хляб и любов.

Говорейки за обикновените неща, Радой Ралин запазва предметността на своя стих. С присъщата му непосредственост той насочва своя поглед към делничните прояви на живота, към „тихите драми“. В книгата си с избрани творби „Всичко ми говори“ стиховете за някои от тези събития той е обединил под заглавие „Епизоди“. В тях всичко на пръв поглед е спокойно. Радой Ралин разказва за военноинвалида без ръце, който единствен не подписал призива за мир, за ранопочиналия приятел, за дъщерята, която разкрива съдбата на своята грозна майка, за неуспелия актьор или за сляпото момиче. Така, както някога Хр. Смирненски написа за братчетата на Гаврош, за малката цветарка, а покъсно Вапцаров за слепеца край кварталното кино, така и Ралин разказва с една притаена тъга и нежност за тези хора. Стихове като „Драма“, „Погребение“, „Епизод“, „Художникът“, „Човекът, който не подписа“ изпъкват с острия хуманистичен порив, със защитата на човешката личност в нашия динамичен век, когато нашествието на бетона е неудържимо, когато природата е застрашена.

В същност тази възхвала на човека, на неговия свят прави цялата поезия на Радой Ралин близка и сърдечна, необходима. С един само въпрос: „Защо обикваме човека, когато си отиде?“ („Погребение“), усещаме вътрешната нравствена енергия на неговия стих. В него е съхранена „дързостта на покълващия взрив“. Интелектуалният пълнеж е дошъл по силата на една вярна интуиция, на земна философия, проникната от човешко съпричастие и емоционална прецизност. Но авторът никога не раздава утешения, не се опитва да бъде възпитател на безвредни илюзии. В стихотворението „На Кин“ поетът споделя със своя син:

Аз няма да ти решавам задачите,  
защото  
човек не може сам  
нищо да свърши,  
но всичко трябва  
сам да реши.

Решителността е именно неговото скрито оръжие. Той много добре знае, че „животът е движение със свои безпощадни цели“, затова трудно се поддава на леката инерция, на безветрието, на приятното съществуване. Безпроблемност не можем да открием даже в най-слабите му стихове, в тези, в които или сръчността е взела превес, или авторът е премного декларативен, изкуствено търсещ въздействието на рефлексията, както и в следните стихове:



Аз съм стоп-кадър от някаква шумна масовка.  
Аз съм дребна фигура, обшита  
върху канавата на шума.

(„Носталгия“)

Подобни редове можем да намерим и в произведения като „Уталожване“, „Гражданско-поетска“, „Малко поетика“, „Планината“ и др. Те само са маркировка на известни настроения, търсене на оригиналност, без да представляват откритие за автора.

Но в тишината на неговите размисли винаги пулсира отзивчивото му сърце, долавя се готовността на поета да намери отговор на измъчващите го въпроси. Примирителното признание „Добре съм си със своите крушения“ трудно би могло да бъде обобщаващ стих за Радой Ралин. Неговият сепващ глас винаги ще ни връща към големите проблеми на живота и времето.



## НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ПЕРИОДИЗАЦИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО

*Елка Константинова*

Общоизвестен факт е, че всички резултати в науката се постигат с помощта на познавателни действия. Каквито и да са научните постижения — емпирически, теоретически или логически открития. . . , в основата им винаги лежи упоритият изследователски труд. Така е и при изследванията върху литературната история. Както във всяко научно проучване, и тук съществена роля за насочването на изследователския труд играят съзнателно формулираните цели и проблеми в зависимост от нуждите на времето. Нуждите на нашата съвременност, днешните високи изисквания към литературната наука определят както характера на изследователския труд в областта на литературната ни история, така и принципите на научната съвременна периодизация на българския литературен развой. Тези принципи, отговарящи на съвременната методология на литературно-историческата наука, която е качествено различна от методологията в миналото, изискват разглеждането на цялостния литературен процес в неговото единство и непрекъснатост с оглед състоянието на съвременната ни литература, която също има вече своя история и периодизация. В съвременната епоха, когато науката е не само съществена част, но и изходна предпоставка за процеса на научно-техническата и културната революция, литературната история и нейната периодизация трябва да имат за цел и да доизяснят съвременната литература и нейната периодизация. Защото, както е известно, литературната история „не е сбор от вкаменени ценности, а съвременната литература не е хаос от неизбистрени и неизкристализирани явления“; и двете са съставки на един и същ цялостен процес, в който всички явления взаимно се обуславят, произлизат едно от друго; традицията преминава в новаторството, а то от своя страна неусетно се превръща в традиция. Тъй като отделните периоди (в миналото и днес) са само звена от една обща, цялостна верига на литературното постъпателно диалектично развитие, то те трябва да се изследват не като затворени в себе си откъси от време, а като взаимно свързани; трябва да се търсят преди всичко връзките между тях. Тук трябва да бъдат използвани и резултатите на останалите хуманитарни науки, тяхното съвременно развитие. Психологията, философията, историята, социологията. . . задължително участвуват днес в литературното изследване, в проучването на литературното минало.

Повечето съществуващи концепции за научния метод на изследване са създадени въз основа на представата за науката като система, състояща се от два основни елемента: субект и обект. Взаимодействието между субекта (изследователя) и обекта (конкретния материал) обикновено в положителните



науки са фиксирани във формата на обща схема. Тя успешно се използва за систематизация на целия, отнасящ се до дадената наука материал и за конструиране на хипотези върху него. Но и в положителните, и в хуманитарните науки обективният материал, който се издирва, систематизира и наблюдава в подобен случай, не може да обясни действителния процес на познанието. А в литературната наука, по-специално в литературната история, подобна схема, както и схема от какъвто и да е вид, не е абсолютно приложима. Тази схема „субект — обект“ (художествена реализация и историческа действителност), приложена в изследването на дадено литературно развитие и на взаимоотношенията му с развитието на общественно-политическия живот, има приложение главно в областта на философските идеи, в социологичните, генетичните, психологическите издирвания, но не и в изследванията на поетиката на твореца или на литературното направление, на жанрово-трансформационните процеси, на стилово-езиковите изменения и т. н. Тъй като тук не действуват пряко и единствено обществените закони, а вътрешни, специфични, жанрово-композиционни, жанрово-развойни, структурални, стилово-езикови закономерности на своеобразния национален литературен процес — то естествено схемата обект — субект (художествена реализация и обективна действителност) не е напълно приложима. Аналогичен е случаят и при приетата от нас схема на периодизацията на българската литература от създаването ѝ до днес, която за новата българска литература (от Освобождението до Девети септември) е изградена върху борбата между двете линии: прогресивната и реакционната (като прогресивните и реакционните сили в обществения живот до известна степен механично са пренесени в литературното развитие).

Националното своеобразие на нашия художествен развой не повтаря ничие друго, има свои собствени закономерности в хилядолетната си еволюция и на фона на световното литературно развитие изпъква именно със своята неповторимост. Прилагането на чужди развойни тенденции и на схеми, взети от други литератури, тук винаги е неуместно. Свообразието в еволюирането на нашата национална литература, спецификата на българския художествен процес не могат да се поберат и в никаква готова конструкция на предварително построена литературно-историческа система. И общоприетата периодизация на нашата литература не може да играе роля на задължителна схема, а е само помощно методологическо средство за улесняване на изучаването и преподаването на литературата. Всеки период е естествено продължение на предишния, на заложените в миналото тенденции, обуславя следващите периоди и е органическа част от целия непрекъснат национален литературен процес.

Изискванията на съвременната научна методология ни налагат изтъкването на редица проблеми, свързани с периодизацията на литературата ни след Освобождението. Те са толкова много, че дори и бегло не бих могла да ги поставя в една подобна статия.

В общи линии периодизацията на новата българска литература от Паисий до наши дни е изградена върху здрава марксистическа основа, взети са пред вид особеностите на обществения живот и някои от главните вътрешни закономерности на литературното развитие, очертани са, общо взето, правилно основните периоди (от Освобождението до Първата световна война и от Първата световна война до Девети септември и различните тенденции в отделните десетилетия от 80-те години на миналия век до началото на 40-те години от нашия век): критико-реалистичната, психологическо-реалистичната, романтичната (която иде още от фолклора), символистичната, неоромантичната (която след Първата световна война се проявява в модернистичните течения, в надделяването на ирационалното, на подсъзнателното начало), социалистико-реалистичната (която се създава след Първата световна война, постепенно се налага над останалите и се



превръща в основен метод на съвременната ни литература). Очертан е в основни линии общият облик на новата ни литература в движението ѝ през повече от петдесетилетния ѝ развой: тя е по-скоро лирическа, отколкото епическа, повече оптимистична, отколкото скептична, предимно социално-психологическа, а не аналитично-психологическа. Но все още не са обхванати всички страни и всички разнообразни тенденции на литературното ни развитие. То се разглежда до известна степен обеднено и схематизирано в рамките на двете линии. Фактът, че някои слаби автори стават проводници на реакционни идеи в периода от Освобождението до Девети септември, не ни дава основание да говорим за силно изявена реакционна линия в литературното развитие. То е много по-сложно от борбата между двете противоположни линии. Крайно време е и да коригираме определението за прогресивната линия като „демократично-революционна, демократично-реалистична“ или просто „реалистична“. Въпреки че теорията „реализъм — антиреализъм“ е отдавна отречена (още с дискусиите в СССР по въпросите на реализма), реминисценции от нея продължават да присъствуват в изследванията ни. В студиите за периодизацията обективно се изтъква, че прогресивната линия обединява демократическото и социалистическото течение, които заедно се противопоставят на буржоазно-реакционната линия и според този възглед излиза, че в периода 1878—1917 г. в прогресивната линия влизат само реалисти (критически и социалистически), а през периода 1917—1944 г. се оформя и един друг метод, който „не е социалистически реализъм“, но не е и критически реализъм, а съдържа „редица междинни моменти“. Според тази в основни линии правилна, но не доуточнена теза индивидуалистичните стихотворения на Пенчо Славейков, поезията на символистите, творчеството на Петко Тодоров и т. н. остават извън прогресивната линия на литературата ни. Ами романтичните разкази на Йордан Йовков, ами лиричните импресии на Каралийчев от книгата му „Ръж“, ами авангардните течения след Първата световна война? Критически реалисти ли са Константин Величков, Петко Тодоров, Николай Райнов, Константин Петканов, Георги Райчев, Константин Константинов и т. н.? По какво точно творчеството на Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Гео Милев, Ангел Каралийчев, Ламар и др. се различава от социалистическия реализъм и защо не е социалистико-реалистично? . . . Всестранен и изчерпателен отговор на всички тези въпроси все още не е даден. Все още не е доказано например, че индивидуализмът не е школа и литературно течение, а е философска основа в някои творби на Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Яворов, Кирил Христов, Николай Райнов. . . В курсовете по нова българска литература в нашите университети се преподава индивидуализмът като литературно течение с представители Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Петко Тодоров.

Така наречената „прогресивна линия“ в новата ни литература все още не е разкрита в цялото ѝ богатство и пълнота, не е напълно преодоляно увлечението да се обявява всичко ценно и демократично за критически реализъм или пък (както „смело“ постъпи Кръстьо Генов в своя „фундаментален“ труд върху възрожденската литература) — за романтизъм. Все още съществува в нашите изследвания объркване на понятията „романтизъм“ и „критически реализъм“ като метод (в литературно-теоретически аспект) и като течение (в литературно-исторически аспект), все още не е преодолян напълно нормативизмът при периодизацията и очертаването облика на българската литература след Освобождението и т. н.

Напълно очевидно е днес, че школата на позитивистите е вече изчерпана, остаряла, че емпирическият, фактологическият подход към художествените явления е напълно незадоволителен, дори вреден в редица случаи (слабостите на четиритомната литературна история на БАН доказват ярко това), че конкретно-историческата периодизация на литературното ни наследство трябва да се



основава и на задълбочени типологически анализи, на всестранно изследване на различните творци: обществена среда, биография, теми, подход, стил, традиции, новаторство, поетика и структура на произведенията им; на изчерпателен анализ на литературния процес откъм идеологическата, социологическата, психологическата, етичната, нравствената, естетическата му страна. Научните принципи, на които трябва да се основава съвременната периодизация, като скелет на цялостната литературно-историческа конструкция, а не като схематизиращи норми, механично пренесени от обществено-политическата действителност, трябва да обхващат и преодоляват диалектичното противоречие между общите развойни закономерности на световния и на нашия художествен процес, както и диалектичното единство между отделния, неповторимия, индивидуалния творчески процес и общонационалния. Принципите на периодизацията като принципи на построяване на бъдещата ни многотомна история трябва да се основават върху конкретно-историческата, теоретическата, социологическата, психологическата, структуралистичната, типологическата методология, но не като емпиричен сбор от техните постижения, не като еkleктична методология, а като отговаряща на нашите съвременни научни познания, като качествено нова, обхващаща в органично единство различните аспекти на художествения процес. Трябва да се изхожда главно от самия литературен развой, от неговите специфични особености, а не от историческото развитие само за себе си, тъй като то е подчинено на други закономерности. Литературните факти и явления са породени, обосновани от историческото развитие, но като самостоятелни естетически категории трябва да бъдат изследвани и периодизирани. История на литературата можем да напишем по направления или по развитие на жанровете, на стиловете, а не по принципите на историческата периодизация. Но тъй като задачата на нашата бъдеща многотомна история е да обхване всички страни на цялостното ни литературно развитие, обосновано от историческата съдба на нацията ни — то методологическите ни принципи при периодизацията трябва да са изградени от вътрешната логика на самото литературно движение, от специфичните закономерности на целия многостранен и сложен литературен процес.

Прав е Боян Ничев, когато в своя доклад пред този семинар сочи историко-теоретическите изследвания на Дмитрий Лихачов, Сергей Аверинцев и Михаил Бахтин като успешни опити за създаване на такава нова литературоведческа методология, която на съвременния етап на литературознанието ни успешно анализира твърде сложния терен на литературната история.

За да обхванем цялостното движение на българската литература през вековете в бъдещата ни многотомна история, за да го обхванем като движение на националните идеи (обществени, социални, психологически...), на крупни форми, течения, стилове, структури, ние трябва да си изградим собствени солидни теоретико-исторически методологически принципи. Тъй като „нито структурализмът, нито феноменологизмът можаха да подхранят с идеи една нова литературно-историческа методология“ (Боян Ничев), то за да създадем научни литературно-исторически синтези от съвременни позиции, ние трябва да се основаваме на обективните закони в социалния живот на България и на вътрешните закономерности на националното ни художествено мислене, изхождайки и от неговото днешно състояние. Многотомната история на нашата литература, която ще бъде преди всичко история на художествените идеи и жанрове, може да се напише само върху основата на цялостната ни национална еволюция и на базата на съвременни жанрови и типологични обобщения.

„Приемането по принцип на представите за развой на литературата, дори освободен от биологичен примитивизъм, ни изправя пред редица нови въпроси,



свързани с проблема за целта или безцелието, за смисъла или безсмислието, за посоката или безпосочността на тоя развой. И винаги в такива случаи литературният изследовател е изправен пред изкушението на телеологизма, пред риска да надари литературния процес с разумна целесъобразност и предварително избрана цел, към които той се стреми“ (Боян Ничев). Много точно Боян Ничев формулира една от главните трудности, която днес застава пред литературния историк в стремежа му да създаде нова, единна методология, за написването на многотомна марксистическа история на българската литература. В стремежа си да преодолее вече остарелия историко-генетичен подход (който не може да изчерпи проблемите на художественото майсторство) съвременният литературен историк има опасност да изпадне в друга крайност: да търси и признава само абсолютните, постоянните, неизменните морални и естетически стойности, да изолира света на художествените ценности от обективните истини и действителността. Представителите на неокантианската и феноменологичната школа издигат аксиологията като категория на идеалистическата философия, противопоставят научното познание на „чистата“ наука за ценностите. Съвременното равнище на марксистическата наука отстранява тази опасност, както и опасността да се превърне литературното развитие в целенасочено, целесъобразно движение на духа.

При написването на марксистическата многотомна история на българската литература естествено се налагат ретроспекциите — от днешни гледища и разбирания да се преценява миналото, което закономерно води до днешното, до съвременното състояние на литературата, но само като обективно сложил се, обоснован от цялостното историческо развитие, закономерен развоен процес. Така например от днешни позиции, преценявайки творчеството на Гео Милев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, А. Каралийчев, Ламар и др., ние не можем да не го включим в метода на социалистическия реализъм. Защото разбираме този метод като много по-широко понятие, като включващ в себе си най-разнообразни стилове и направления (от традиционното повествование на Г. Караславов до есеистичната интелектуална проза на Блага Димитрова, от класическото пластико-живописно изображение на Емилиян Станев до гротескно-пародийното отражение на съвременността у Йордан Радичков и т. н.).

Тъй като литературата е отворена, развиваща се ценностна система, „система от естетически стойности, при която не само и не главно хронологическият, но и аксеологическият, оценъчен момент играе роля при класификацията, подбора, степенуването на явленията“ (Боян Ничев), то при периодизацията на литературата трябва да се вземат пред вид не само обществените събития и историческите закони, но и законите и изискванията на самата система, нейните вътрешни потребности, нейната вътрешна логика.

Тази вътрешна логика в развитието на българската литература, която е обоснована и е в единство с логиката на националната ни история, обяснява самобитността на нашия реализъм, романтизъм, символизъм, експресионизъм, диaboлизъм и т. н. Нея трябва да откриваме и следваме в бъдещата многотомна литературна история.

Съвременната периодизация на нашата литература след Освобождението изисква задълбочени теоретични и литературно-исторически изследвания, които да изясняват спорните проблеми на типологията на следосвободенския критически реализъм и на психологическия реализъм след войните; систематически да разглеждат историко-литературните закономерности, характеризиращи реализма, романтизма, символизма и модернистичните течения и в типологически аспект.

Деветдесетте години на миналия век са период на разцвет и безусловно господство на критическия реализъм. В разказите и повестите, които са водещ жанр



през десетилетието, се чувствува, че епическото начало в обществения живот и в съзнанието на българина е изтласкано от критическото начало. По този факт няма спор, но структурата на критико-реалистичните произведения на 90-те години не е изследвана. Не са детайлно анализирани субективните, лирическите и чисто романтичните компоненти в структурата на реалистичните творби-компоненти, които се разрастват и развиват в реализма след Първата световна война и довеждат постепенно до качествено изменение на критическия реализъм и превръщането му в психологическия реализъм на Йордан Йовков, Георги Райчев, Константин Константинов, Емилиян Станев и др. Възникването на психологическото течение у нас съвпада със зрелостта на реалистичния метод, съвпада със засилването на критико-изобличителната струя в него (творчеството на Г. П. Стаматов след Първата световна война, сатирата на Св. Минков, на Д. И. Полянов, на Хр. Ясенов, Хр. Смирненски и др.). Поради отсъствие на типологическа класификация на нашия критически реализъм се стига до неверния извод, че след Първата световна война той е в упадък. В същност след войните освен психологическото и сатирическото направление в него е силно изразено и социологическото направление (разказите „Уличници“ на Г. Караславов, „Зимни вечери“ на Хр. Смирненски, разкази като „Накрай града“ от Г. Райчев и др.).

Безспорното правило, че колкото по-задълбочено и многостранно е изследването на литературния процес, толкова повече то води до най-съществените му закономерности, е доказано по обратен път в нашето литературознание. В рамките на емпиричния (фактологичния) подход тези закономерности не могат да се открият, характеристиката на всеки отделен период остава откъсната от цялостното литературно движение, прекъсват се литературните връзки и взаимообусловености. Емпиричният подход дава възможност да се забележи приемствеността в литературния процес при преки контакти между творци и творби, да се проследят конкретните заемки и конкретните видоизменения на традиционните, но тъй като истинската динамика на литературното движение се определя не само от такива ситуации на преки литературни връзки, а преди всичко от продължителни непреки връзки, от вътрешна приемственост и косвени взаимоотношения посредством промеждутъчни звена — то емпиричният подход се оказва напълно безпомощен да улови и обясни тази истинска вътрешна динамика. С помощта на типологическия подход и анализ тя може да се открие и изследва. Така например в книгата на младия талантилив литературовед Светлозар Игов „При извора“ успешно е открито обективното родство, обективната приемственост и там, където няма преки контакти, където дори самите автори не осъзнават какви точно традиции асимилират, продължават и доразвиват — например елинпелиновската традиция у Радичков и йовковската у Васил Попов, Ивайло Петров и др. При задълбочено навлизане в типа художествено изображение у поети като Атанас Далчев и Елисавета Багряна констатираме, че те вървят по пътя на Гео Милев, продължават неговите теоретически търсения за приземяване и овеществяване на поетическия език, на поетическата образност.

Слабостите на емпиричния и на историко-генетичния метод в нашата литературна история особено ярко изпъкват при все още спорните проблеми за взаимоотношението между реализма и романтизма, на реализма и символизма, на реализма и останалите модернистични течения след войните. Западният и руският модернизъм отдавна получиха обективна оценка в съветското литературознание. У нас също се коригираха някои от крайните отрицателни мнения за упадъчността на всички „изми“, но все още няма цялостни теоретични изследвания върху идейно-естетическата същност на експресионизма, имажинизма, футуризма, диаболизма, сюрреализма след Първата световна война. Колкото и сериозни изследвания да се написаха у нас през последните години върху символизма, то и по отношение на неговата същност ние все още робуваме на догматизма, на



неизживяното напълно противопоставяне: „реализъм — антиреализъм“. От погрешната теза за символизма като последователно упадъчно и антиреалистично течение произлизат грешките в конкретните оценки на Яворов, Дебелянов, Лилиев, Траянов. . .

Пълното отъждествяване на символизма с декадентството се дължи на липсата на основно теоретическо и литературно-историческо проучване върху цялостната художествена практика на нашите символисти, върху символистичния тип художествено изображение. Само изхождайки от предварително готови формули и схеми, можем да стигнем до извода, че символизмът и декадентството са едно и също нещо, можем да отречем новаторския характер на такъв революционер в българската поезия като П. К. Яворов. Един от най-сериозните изследователи на световния символизъм — съветският литературовед Д. Обломиевский, в книгата си „Французский символизъм“ (М., Наука, 1973 г.) прилага строго диференциран, творчески подход към отделните творци и прави ясни разграничения между символизма и декадентството. За българския символизъм тези разграничения трябва да се направят с още по-голяма категоричност.

Развитието на новата българска литература след Освобождението, обосновано от закономерностите на специфичното ни национално развитие, налага изживяването с късна дата и на символизма, и на декадентството, и на модернизма (след войните, като нова форма на индивидуалистичното художествено съзнание). От това закъсняване в появата на нашия символизъм (в сравнение със западноевропейския и руския) иде и засиленият нравствено-хуманистичен патос в стиховете на Яворов, Дебелянов, Лилиев. . . , които с новаторски изразни средства отразяват националното страдание. Още Гео Милев даде точно определение на Яворовото страдание, което е надлично, „защото не може да има толкова огромно лично страдание“.

Дълбоко хуманистичните, гражданските, реалистичните елементи в лириката на Яворов, Дебелянов, Лилиев, Траянов, Л. Стоянов, Емануил Попдимитров, Д. Бояджиев объркват нашите изследователи на символизма и те започват да изваждат един по един от „реакционното течение“ неговите представители. Теоретическата безпомощност при изследване на българския символизъм, отсъствието на сериозни типологически и структурални изследвания върху неговата специфика и поетика все още не ни дават възможност да установим, че символизмът у нас е своеобразно свързан с действителността и своеобразно отразяващ нейните промени. В това отношение той е качествено различен от западноевропейския и от руския. Нито един от неговите представители не проповядва човеконенавистническите идеи на чуждите декадентски течения. Такива идеи няма дори у такива представители на закъснелия епигонски символизъм като Иван Мирчев, Иван Хаджихристов, Иван Ст. Андрейчин, Траян Тъмен и др., в чиито стихове нишките с обективната реалност са прекъснати, символистичните образи са мъгляви и неопределени, загубили са конкретно-сетивното и предметното си съдържание. „Декадентското прераждане на символизма“ (по думите на Д. Обломиевский) у нас става след войните.

Съвременният научен подход към съдържанието и обхвата на двете линии в литературното развитие ни дава възможност да разграничим нашия символизъм от декадентството, както и декадентството от модернизма, чието развитие съвпада по време. Но докато декадентският символизъм е залезът на едно вече преодоляно от живота изкуство, то българският модернизъм — новаторското изкуство на следвоенната епоха — се сблъсква с изострянето на социално-класовите конфликти, със злодействата на фашизираната буржоазия през двадесетте години и неизбежно прераства в революционно изкуство. Авангардисти като Гео



Милев го преодоляват, сливат се с народа и възпяват народното антифашистко въстание.

Общественото зло в началото на века роди като нравствена реакция скръбта и отчаянието на Яворов, Лилиев, Дебелянов. . . , доведе до пълно примирение и резигнация декадентския символизъм, а след Първата световна война и особено след Септемврийското въстание от 1923 г. застави представителите на новото, модернистично изкуство да станат открити изразители на стихийния бунт на масите (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Николай Хрелков, Людмил Стоянов. . .).

Очевидно е единството между логиката на историята и вътрешната логика на литературното движение. Но тъй като историческият и литературният процес не са идентични, то естествено съществуват и различия между историческите и литературните периоди. Така например Първата световна война като граница между два исторически периода не е и граница в развитието на нито един литературен жанр, нито пък е граница между критическия и социалистическия реализъм (тъй като критическия реализъм продължава своето развитие и след появата на Христо Смирненски). С Освобождението на България се възраждат традициите на литературата, оформена през време на турското робство, а след 9. IX. 1944 г. разцъфтяват най-ценните традиции от литературата след Освобождението, създадена в основни линии като противодействие на монархизма и капиталистическите порядки. Новата българска литература до Девети септември като система от динамични естетически стойности, които са живи и функционални в нашата съвременност, не може да се ограничи само в рамките на историческата периодизация и да се обясни само с историческите закономерности. Очевидно е, че границите на литературните течения, школи, жанрове и стилове не съвпадат напълно с границите на историческите периоди, въпреки че са обосновани от тях и са в зависимост от тях. Не бихме могли например да обясним само с историческите закони неочакваното възраждане днес на привидно остарели традиции и форми — традицията на Иван Вазов у Димитър Талев, на Елин Пелин — у Йордан Радичков, на Йордан Йовков — у Ивайло Петров и Васил Попов и т. н. Същото важи и за появата на декадентско-символистичната поетика след войните (въпреки че някои изследователи отнасят неправилно появата ѝ към времето от началото на века). По принцип тази поетика изисква създаването на „нелогичен свят“, противопоставен на обективния, и нейното закъсняло проявление в следвоенния исторически период не може да се обясни само със своеобразието на обществения живот. Трябва да се изследват в случая вътрешните закономерности в развитието на романтичния метод, на поетическите закони, действащи в различните романтични течения.

Твърде много са доказателствата, че периодизацията на новата българска история не изчерпва напълно периодизацията на новата българска литература. На съвременното равнище на литературната ни наука трябва да се изградят синтези въз основа на особеностите на реалистичната и романтичната поетика, да се изградят върху конкретния художествен материал и жанрово-класификационни категории, като се вземат пред вид и основно се изследват специфичните вътрешножанрови трансформационни процеси.

Да вземем например развитието на късния белетристичен жанр, на разказа като водещ жанр в националната ни художествена проза. Като изключим поезията, в тази област са най-безспорните постижения на българския художествен гений. В разказите на Вазов, Алеко, Елин Пелин, Г. П. Стаматов, Михалаки Георгиев, Т. Г. Влайков, Йовков, Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков, Емилиян Станев и много други можем да търсим отразени същностни, трайни черти на българския характер и мироглед, важни особености на националната ни история и съдба. Поради по-слабата ни романистична традиция именно в разказа и повестта



ще открием онова, което в други литератури с по-голяма история и традиция откриваме обикновено в романа, а именно: картина на обществените нрави и отношения, характери и герои на времето, типове, обществени идеали и разочарования, съдбата на младия човек, изгубените илюзии и т. н. Нашето неравномерно, скокообразно историческо развитие е една от причините за по-слабата изява на големите белетристични форми и за разцвета на разказа, който като фрагмент от живия живот със своята сгъстеност, ударност, острота пръв откликва на дадено обществено явление, фиксира обществената необходимост, разкрива съществени елементи на социалното и духовното развитие на нацията. Отделните исторически периоди в различна степен способствуват за разцвета на късния белетристичен жанр (така например настъпва времето му през 90-те години на миналия век, веднага след войните и през миналото десетилетие), но в движението на този жанр се забелязват различни тенденции, обосновани от вътрешните му жанрови закономерности. Критическият реализъм като художествено мислене, като подход към действителността и буржоазното общество у нас се наложи в художествената ни проза именно чрез разказа. Но поетиката на критическо-реалистичния български разказ качествено се видоизмени през двадесетте и тридесетте години — отпадат елементите на външна описателност, пластико-изобразителната система започва все повече да се подчинява на стремежа към по-задълбочено вникване във вътрешния човешки свят, в психологията на героя, в логиката на мисълта и преживяването. Традиционните повествователни похвати се заменят от новаторски художествени решения; въвеждат се ретроспекциите, асоциациите, експресивното, лиричното, фантастично-гротесковото изображение. . . . Различните трансформации на късния жанр, косвено обосновани от промените в общественото съзнание, са наложени и по силата на вътрешножанровото движение, в което изчерпаните традиционни структури се видоизменят и обновяват. В бъдещата многотомна история на нашата литература трябва да се изследват и тези специфични пътища на жанровите трансформации (като носители на определени идеи), както и връзките между структурата на художественото повествование и социалните, философските, нравствените, естетическите идеи на времето. На фона на цялостната панорама на литературния и обществения живот трябва да се обяснят тези връзки и вътрешната логика на жанровия развой. Да се навлезе дълбоко в същността на дадения период и да се очертаят основните, общите художествени тенденции в него. Така например в периода след Първата световна война за разлика от предишните три десетилетия доминира психологическото изображение на социалната действителност; настъпва диференциация на критическия реализъм, появяват се течения с различно направление и особени разновидности в тези направления (съзерцателно-психологическото изображение на Йовков, експресивното начало в септемврийската литература, социално-политическата сатира на Смирненски, Ясенов и др.). През тридесетте години се засилва сближаването на психологическото и социологическото течение (това сближаване и съединяване започва в прозата с разказите на Елин Пелин от началото на века), тази тенденция продължава до Девети септември, за да се превърне в органично присъща особеност на съвременната ни социалистико-реалистична литература. Социологическото и психологическото течение съжителствуват в романите на Г. Караславов „Татул“ и „Снаха“, в романите на Д. Димов, Д. Талев, Ем. Станев. . . във всички значителни творби до и след Априлския пленум 1956 г. Психологическото течение в прозата ни от Първата световна война насам има обособени разновидности: аналитичния психологизъм на Г. Караславов (образите на Мариола и Юрталана), лирично-импресивния психологизъм на А. Каралийчев (разказите от „Ръж“), натуралистичния психологизъм на Г. Райчев (разказите „Пръст“, „Вълци“, „Мерзавец“) и т. н.



Съветските изследователи на руския реализъм от 70-те години на XVIII в. до първото десетилетие на XX в. се стремят да изяснят дълбоките качествени изменения на реализма, възникнали в процеса на неговата диференциация, в процеса на взаимодействието между неговите разновидности, а също така да изследват и взаимоотношенията и взаимовръзките между реализма и романтизма, между повествователството, натурализма и символизма (вж. История на руската литература, 1958—1964; Сб. Типологически проблеми на руския реализъм, 1969; Развитие на реализма в руската литература в 3 тома, 4 кн. на „Наука“, М., 1972—1974). Крайно време е и ние да пристъпим към подобни изследвания с преосмислени, задълбочени и ясни методологически принципи; към изследвания, чиято основна цел трябва да бъде не само проучването и изясняването на движението на литературното развитие, но и на логиката на това литературно развитие, проявена например в съпоставянето на структурите на реалистичните произведения. Съвкупността от емпирически установени признаци, както и всяко описателно изследване не са в състояние да характеризират същността на дадена самостоятелна художествена система, а още по-малко да я разграничат от останалите художествени системи. Емпиричното изследване не може да стигне до същността на формообразуващите фактори, които определят спецификата на литературното явление. Преди да пристъпим към написването на многотомната история на нашата литература, трябва да разработим общите принципи на типологичното проучване на литературата ни, основните типологически близости и различия, да стигнем до твърдо установени изследователски принципи за съчетаване на конкретно-историческия и типологическия подход към художествените факти и явления. За да бъдат плодотворни бъдещите ни изследвания, трябва да разработим съвременни научни принципи на периодизацията на литературата ни, въз основа на които да разглеждаме отделните литературни явления в цялостното движение на литературния процес в максимално крупен мащаб, на равнището на такива категории като метод, направление, течение, школа, поетика, стил. . . Тъй като техните граници не съвпадат, то тяхното развитие трябва да се проследи в цялостния художествен процес от Паисий до днес. Обобщаващият, мащабният структурно-типологически подход позволява на изследвателя да стигне до важни и ценни изводи за литературното движение, изводи до които не може да се стигне чрез остарялата вече фактологическа литературно-историческа методология. Такива обобщени, мащабни изследвания, които водят до ценни научни резултати в съветското литературознание, са отдавна налице — например изследването на Ю. Ман за „натуралната школа“ (в Развитие реализма в русской литературе в 3-х томах, 4-х книгах, М., Наука, 1972—1974 г.) и много други.

Типологическият анализ, основан върху различни произведения и различни автори (с различна степен на талант, художествено майсторство, идейна значимост. . .), естествено крие опасност от приравняване на неравностойни художествени ценности и тази опасност трябва на всяка цена да бъде отстранена чрез конкретно-историческия литературен анализ, без който типологическото изследване рискува да се превърне в псевдонаучен. А цялостното, мащабното разглеждане на единни типове художествени структури, направления, течения, школи. . . дава възможност да се очертаят обективните страни в развитието на литературата от създаването ѝ до днес и в условните рамки на даден исторически период. Този вид изследване разкрива и несъстоятелността на досегашните ни представи за вътрешната еднородност на реалистичните художествени структури от Освобождението до Първата световна война и от Първата световна война до Девети септември. В творчеството на най-крупните наши реалисти: Вазов, Елин Пелин, Антон Страшимиров, Смирненски, Йовков, Емилиян Станев, Георги Караславов и т. н. са преплетени дълбоко различни и дори противоположни начала и структурни елементи. Тяхното конкретно анализиране — както и изследването на



връзките между романтичните елементи и формообразуващите фактори на реалистичното изкуство, чрез логиката на художествената система, в която влизат значително, ще обогати и оформи съвременната ни представа за естетическата природа на реализма, както и за спецификата изобщо на художествения метод, който зависи преди всичко от спецификата на естетическия идеал.

Романтичният метод на изображение съществува успоредно с реалистичния още в епохата на нашето Възраждане (реалистичната белетристика на Любен Каравелов, романтизма на Васил Друмев, реализма и революционната романтика на Ботевата поезия. . .). И след окончателното утвърждаване на реализма в нашата литература романтизмът и неговите разновидности продължават да се развиват като самостоятелни направления. В новата българска литература романтизмът остава като жив и богат източник на художествения опит за реализма и като активно действащ фактор в развитието на реалистичния метод. Не е трудно да се открият и в наши дни жизнеспособните и силно влияещи романтични традиции на Ботев, Яворов, Смирненски, Гео Милев, Вапцаров. . . Романтизмът се съхранява и до днес в съвременната ни литература като сложен комплекс от традиции, неизменно влизащи в съчетание с други неромантични начала и елементи. В нашето литературознание са напълно неизследвани проблемите за характера на това въздействие на романтизма, не са обяснени и очертани степените на „врастването“ на романтичните традиции в реалистичното ни изкуство (например в поезията на Христо Смирненски, на Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, в съвременната ни литература на социалистическия реализъм — в днешната лирическа проза или в гражданската ни лирика. . .). В най-ценните съвременни творби на социалистическия реализъм откриваме и критическо-реалистични тенденции, и романтически тенденции в най-различни сфери: тематика и проблематика, характери, средства на романтичната поетика в системата на реалистичното художествено мислене и т. н. Очевидно е, че постиженията на символизма и експресионизма (като разновидности на романтизма) напълно се разтварят в новата художествена система на поети като Гео Милев, Смирненски, Вапцаров, Джагаров, Левчев и др.; че романтичният психологизъм на белетристика като Йовков и Райчев например се видоизменят у Димитър Димов и Димитър Талев. . . В така наречения „нов жанр“ на научната фантастика (произведенията на Павел Вежинов, Александър Геров, Любен Дилов, Атанас Наковски и др.) са живи традициите на нашата диaboлична проза от времето на Първата световна война и особено романтичните и реалистичните традиции на Светослав Минковата проза. Романтичните стихии присъствуват в логиката на реалистичното художествено мислене у много наши писатели като Ботев, Яворов, Страшимиров, Райчев, Йовков, Радичков. . . Задълбоченият типологически анализ ще ни позволи да открием трансформациите на романтичните начала в творчеството на редица големи наши писатели-реалисти, както и да изследваме различните пластове на традициите в литературата на критическия и социалистическия реализъм.

Отделните периоди в развитието на българската литература след Освобождението се очертават чрез типологическите изследвания на отделните методи, направления, стилове, жанрове, като ясно се открояват качествените промени в художествения развой след Първата световна война и особено след Септемврийското въстание от 1923 г., както и след Девети септември. Типологическият подход, съчетан с литературно-историческия, дава възможност да се улови единната вътрешна еволюция на реализма, романтизма, символизма, модернизма. . . , да се обясни общата съдба на различните литературни направления и методи в дадения обществено-исторически период. А в процеса на типологическия анализ се открояват най-отчетливо и общите тенденции, сходните черти на различните творци и произведения в условните граници на различните периоди от историята на националната ни литература. Така например общата съдба на реализма или



на модернизма в периода между двете войни неизбежно се съпоставя с предхождащите и следващите периоди от литературната ни еволюция. И става очевидно, че развитите постижения в даден период, унаследени от предшестващите етапи, са закономерно свързани с тях и особено с предходния етап (например художествените постижения на литературата след Първата световна война са органично свързани с литературата от първото десетилетие на века, с развитието на символизма и реализма, в които тогава се забелязва начало на по-аналитичен подход към действителността и засилване на субективното и лиричното начало). Така се изяснява закономерността при смяната на периода, т. е. вътрешната логика на литературното развитие, която не се разтваря в случайните и нетипичните явления. Фактическият ход на литературното движение се очертава, като се отстранят случайностите и „нетипичните“ явления (имама пред вид такива например автори като Ботьо Савов, Панчо Михайлов, Беровски и др.). Те естествено трябва да присъствуват в една многотомна история на българската литература, но при периодизацията от само себе си отпадат. Тук съществена роля играят етапните явления (в забележителната статия на Гео Милев за българската поезия са очертани етапните явления в нея до войните), значителните новаторски творби и големите творци, у които най-резултатно се синтезират новаторските художествени търсения на времето.

Но само върху стадиалния принцип нашата периодизация не може да бъде изградена. Писатели като Ботев, Вазов, Захари Стоянов, Яворов, Пенчо Славейков, Елин Пелин, Йовков, Смирненски, Гео Милев, Вапцаров. . . са етапни явления в националната ни литература, но не концептират в себе си всички същностни белези на своеобразното ни литературно движение. И стадиалният (етапният) принцип трябва да се има пред вид в бъдещата периодизация на многотомната ни литературна история, без да бъде ръководен. Той трябва да се съчетае с останалите типологически и литературно-исторически принципи на класификацията. Все пак мисля, че основен за нас си остава принципът на приемствеността в диалектическото, постъпателно и непрекъснато литературно движение. Бъдещата научна периодизация трябва да изградим в условните граници на историческите периоди (като под „граници“ определено разбирам преходните етапи в литературния процес, тъй като в него нито едно явление, нито един метод, нито едно течение, нито един жанр. . . не се раждат изведнъж, ненадейно, случайно, а винаги са резултат от продължително количествено натрупване на нови художествени елементи. Посочих вече като пример за такива „граници“ на периодизацията Първата световна война и Деветосептемврийското въстание), като през тях проследим цялостния литературен развой с всичките му сложни компоненти, следвайки преди всичко неговата вътрешна логика, неговите вътрешни закономерности, специфичните му развойни тенденции.

Новата българска литература, чието начало започва от Паисиевата „История славяноболгарская“, след Освобождението продължава възрожденските развойни тенденции, които постепенно качествено се видоизменят (след Първата световна война и особено след Септемврийското въстание от 1923 г.). Като синтез от няколко развойни линии в естетическото развитие на нашата нация литературата ни трябва да бъде изследвана чрез проследяването именно на тези развойни линии (критико-реалистичната, романтичната, психологическо-реалистичната, социалистическо-реалистичната. . .). Трябва да се проследят специфичните пътища на жанровите трансформации и движението на такива категории като метод, направление, течение, школа, поетика, стил. . . Тъй като тези крупно-мощабни синтези и категории имат различни граници (преходни периоди) в развитието си, тъй като тяхното развитие не съвпада — то всяка една от тях трябва отделно и във взаимоотношение с останалите да се проследи и изследва по продължението на цялостния литературен процес от Паисий до наши дни (при старата българска



литература действуват други закономерности и тя трябва отделно да се периодизира и анализира). От само себе си се разбира, че на нас ни предстои тепърва да създадем история на литературните методи, на литературните направления и школи, история на развитието на отделните жанрове, да разработим проблемите на поетиката и стилистиката и т. н. и т. н. Нуждаем се от история на литературния процес на фона на цялостния културно-естетически развой на нацията (тук влизат и нашите преки задачи в момента с разработването на литературната периодика); нуждаем се от история на литературното движение във връзка с обществения, културния и литературния живот на България, като в центъра на бъдещите ни изследвания остане самият литературен процес, неговата сложна диалектика. Нуждаем се от цялостно изследване на романтизма (и неговите разновидности като символизма, експресионизма, диаволизма и др.), върху критическия реализъм и неговите диференциации, върху социалистическия реализъм (от Смирненски до днес); нуждаем се от изследвания върху всички различни жанрове и техните трансформационни процеси на фона на историческото и културното развитие на нацията. Нуждаем се от изследвания върху сложните проблеми на народопсихологията и нейните видоизменения в зависимост от общественно-политическото развитие на страната. Нуждаем се от изследвания на литературните феномени, които остават извън литературния живот, като спецификата и структурата на художествените творби, поетиката на отделните творци (като преодолеем твърде разпространения напоследък еkleктичен синтез на неизчерпаемите художествени феномени) и т. н. И преди всичко се нуждаем от ясни методологически научноизследователски принципи и от съвременни концепции за литературното развитие. Преди да изградим нова, научна методология, не можем да пристъпим към осъществяването на бъдещото си голямо дело: многотомната история на българската литература.



## ПО НЯКОИ ВЪПРОСИ НА НАШАТА ЛИТЕРАТУРНА ТРАДИЦИЯ

*Лидия Велева*

Една от основните амбиции на изкуството е да преодолява всякаква ограниченост, да разширява обхвата на своите открития за човека, правейки ги валидни не само за едно поколение или една обществена ситуация. Писателят пише за своите съвременници, но и за наследниците. У него неизбежно се таи надеждата, че с творбите си хвърля мост от своето време към бъдещите поколения, които ще го разберат и оценят. Тази амбиция на изкуството да устоява на проверката на времето е една от неговите най-характерни страни, свързана с неговия неизменен стремеж към съществените истини за човека. Възможността прогресивните идеи на дадено време да се вплетат органично в художествената творба е свързана между другото и с факта, че тези идеи се ориентират обикновено към бъдещето на цялото човечество. Те могат да запазят своето значение дори тогава, когато класата, която първоначално е била тяхна носителка, се е изродила, изгубила е прогресивния си характер. Да си спомним как в определени исторически моменти работническата класа се вижда призована да подхване и защити изоставените от буржоазията идеали за равенство, свобода, национална независимост.

От друга страна, пак поради факта, че в художествената творба идеите влизат в преобразен вид, свързани с всеотрапната човешка личност, те не се изчерпват и не приключват своето съществуване по същия начин, както в битието си на обществена идеология. Идеологията на нашето Възраждане например приключва своето съществуване с освобождението на България, защото нейните исторически задачи са изчерпани. Съвсем не така стои въпросът обаче с това, което наричаме възрожденско съзнание и което е един сложен комплекс от разбирания и отношения към света. То съществува в живота и намира своите отражения в литературата десетилетия след Освобождението, за да преживее своя крах, така както отбелязва това Т. Жечев в своите изследвания за септемврийската литература, едва след трагедията на 1923 г.

Определяйки принципите, по които трябва да проследяваме литературния процес, не бива да забравяме в никакъв случай, че литературата е историческата памет на народа, че именно чрез нея се осъществява културната приемственост, а значи и националното своеобразие. В тази светлина е много важна и съществена необходимостта, изтъкната в доклада на Е. Константинова, от проследяване на традициите в нашето литературно развитие, на преминаването на определени художествени похвати или жизнени позиции от едно литературно поколение в друго. Ако свържем например Йовков с литературата от 90-те години на миналия век, неговите нравствени идеи не биха ни се представяли така абстрактно метафизични, както могат да изглеждат за повърхностния читател.



Една голяма част от българските писатели през 90-те години на миналия век и началото на сегашния, както е известно, се ориентират към селото и неговите проблеми. Тази литература прави силно впечатление със своя социално-изобразителен характер, тъй като показва навлизането на новите капиталистическо-стопански отношения в българското село. Не можем да не забележим обаче, че наред с това и като резултат на този процес писателите от това поколение дават израз и на една нравствена криза в съзнанието на българския селянин, която дълбоко ги вълнува и тревожи. Дори Елин Пелин с неговото ясно и недвусмислено очертаване на социалния характер на основните конфликти в селото, които той пресъздава в творбите си, намира и тяхната морална формулировка в станалата вече знаменита фраза на стария Герак: „Любовта бяга от човешките сърца!“ Настаняването на новите социално-икономически отношения в живота се възприема единодушно като настъпване на себичността и отчуждението между хората, като време на увълчване и противопоставяне на всеки срещу всички.

По-изпъкнало или на по-заден план у всички автори, които пишат за селото в оня период, присъствува мисълта, че хората са започнали по-зле да се разбират помежду си. Може би Страшимиров най-малко от всички се обръща със съжаление назад, и то е, защото смята селската идилия — „песента на медния кавал“, за безвъзвратно изчезнала. Той обръща гръб на едно минало, което му е чуждо, за да се втурне в острите конфликти на съвременността си, чрез които изобщо е опознал селото. Патриархалното минало обаче представлява значителна ценност за писателите, които са по-интимно свързани с него. В същност в навиците и спомените на хората то съвсем не отмира така категорично и бързо. То се налага дълго време като мярка за сравнения, извършвани неизменно във вреда на „новото“.

Най-последователен в тези сравнения е Михалаки Георгиев, затова у него можем да открием в най-пълна и цялостна форма всички пунктове, по които „старото“ и „новото“ влизат в най-очевидно противоречие. Интересно е, че в неговите разкази често се говори за съдене и съдилища, неведнъж са показани сцени в съда. Ту в трагичен аспект, както е в „С тебешир и с въглен“, ту в комичен, както в „Разкумил кума си“, съдилището се оказва невралгичният възел, в който избухват с особена острота постоянните противоречия, които са се появили в живота по онова време. Уреждането на взаимоотношенията на хората чрез съда е особено нагледна демонстрация на факта, че те са включени в системата на буржоазната държава — на един разклонен обществен механизъм, който не се обхваща чрез непосредно общуване и по своя размер далеч надхвърля границите на достъпния и близък свят на семейството, селото, малкия градец, в който всичко е интимно познато и разбираемо. От всичко това зависимостите между отделния човек и света стават сложни и разклонени и не се поддават на предвиждане — нещо, което се отразява особено трагично на слабите и беззащитните като дядо Кольо от „С тебешир и с въглен“, който докрай не успява да проумее как е станало възможно да му се вземе воденичката, след като всички знаят, че тя е негова.

Михалаки Георгиев развълнувано коментира това, като вижда дълбоко несъответствие между законите и учрежденията на новата държава и народа, на който те изобщо не служат, защото не отговарят на навиците, мисленето и образованието му. Подобни коментари, изразяващи мнението на автора и несвързани по необходимост с хода на повествованието, са нормална съставна част от разказите на този писател. Може би за него именно те са най-важните, като имаме пред вид, че чисто художествените амбиции му липсват и у него не се забелязва целенасочената работа над образа.

На сюжетите си Михалаки Георгиев гледа като на житейски случаи, които трябва да се обмислят и разгледат от всички страни. Те му служат сякаш като



средство за ориентиране в този объркан живот, в който „всичко си върви... изопачено, като прекроени беневреци на минтан“. Човешките истории, които той разказва, изглеждат понякога едва ли не като примери към общите му разсъждения.

Михалаки Георгиев не проявява специфичен интерес към човешката личност, неговите герои не са индивидуализирани: ярките и интересни черти, с които изпъкват техните характеристики, определят винаги мястото и значението им в родовата общност, свързват ги с мнението на другите хора, което определя стойността и ролята в живота на всяко отделно лице. Характеристиките на Михалаки Георгиевите герои служат не за да отделят, а да включат индивида в цялото. И в това отношение, както и в много други неговият начин да разказва за живота го доближава много до патриархалното мислене и възприемане на нещата. Разбира се, като личност Михалаки Георгиев с неговото образование и с неговия житейски опит съвсем не е така патриархално устроен като героите си. Става въпрос не за едно напълно автентично патриархално отношение към живота, а за позиция на писателя, която е всестранно проявена във всички особености на неговото творчество. Архаизмът в художественото мислене на Михалаки Георгиев, що се отнася до психологическото изграждане и индивидуализацията на литературния герой, трябва да се възприеме като нещо търсено, като момент от едно съзнателно определено отношение към живота. Писателят е достатъчно проникателен, за да определя психологически вярно мотивировката в поведението на своите герои, но неговата проникателност не му служи, за да се задълбочава в индивидуалния вътрешен живот на героите си. Този индивидуален живот в разказите на Михалаки Георгиев изобщо липсва. Това оформя една от най-важните отлики, които правят творчеството на Михалаки Георгиев да изглежда напълно изолирано от главните насоки на литературното ни развитие след Освобождението.

С това, както и с повествователния си маниер, претрупан от отклонения и обяснения, с отсъствието на стремеж да даде композиционна стройност и закръгленост на разказите си, Михалаки Георгиев не само се намира извън търсенията, амбициите и постиженията на писателите след него, той изглежда далеч „изостанал“ и от Вазов, въпреки че дебютира в литературата значително по-късно от него. В разказите на Михалаки Георгиев се долавя един глас, който дотогава не е звучал в литературата — гласът на патриархалното българско село, и това е белег за неговото включване в обществените отношения и проблеми на новоосвободената страна. С нарушаването на вековната му устойчивост селото излиза от историческото безвремие. Дошъл е редът на промените и — заедно с тях — на писменото слово. Паметта на преданията, която свързва поколенията в единно цяло, е станала несигурна, защото и самите поколения, ако съдим по това, което ни разказват писателите, не могат вече да се познаят помежду си.

Като разказвач Михалаки Георгиев напълно подражава на народния устен начин на изложение със спокойното си многословие и неограничавани отклонения по всеки повод, с повторенията и с липсата на напрежение и динамични акценти. И в това отношение, както и във всички свои общи схващания за човешкия живот той се стреми да бъде изцяло в системата на народните ценностни представи. Общо взето, естетиката го интересува значително по-малко от етиката, а на сладата, която могат да дадат неговите разкази, идва от познаването на живота и хората, което личи в тях, от уравновесените му, но безкомпромисни преценки, в които се отразява един жизнен и нравствен опит, който не е само негов, а наследен. За разказвача Михалаки Георгиев като че ли идеалното постижение би било да се идентифицира със своя герой бае Митар Пророка, който е възплъщение на мъдростта, но на една мъдрост, която не е лична, и затова намира съвършен израз в постоянните формулировки на народните сентенции, предавани от поколение на поколение.



И у Михалаки Георгиев, както и у Йовков може да се долови желанието да се съхрани образът на един живот, който си отива, но у него няма ясно съзнание за необратимостта на това разпадане на старото, което се извършва пред очите му. Той няма чувството, че старото село изчезва завинаги, защото още може да го наблюдава. То загива, но все пак е още живо. Като в някакво заклинание писателят го възпроизвежда на страниците на разказите си в най-натурален вид, стремежки се да запази с подробности всички черти на неговия реален, всекидневен бит, сякаш удължавайки по този начин съществуването му. Той не се опитва да преосмисля нещата от позицията на по-новото време, както великолепно извършва това след него Йовков, а си остава в недрата на своя архаичен свят.

Върху самия човешки свят, представен в разказите на Михалаки Георгиев, личността на писателя с нейните тревоги, търсения и въпроси към живота не слага своя отпечатък, както става това при Йовков. Макар и да звучи парадоксално, може да се каже, че писателската индивидуалност на Михалаки Георгиев се определя от насочването му към един неиндивидуализиран маниер на повествование, в който за писателя сякаш се съдържа някаква възможност да се узакони всичко казано, като се включи в общите представи и преценки. Личното виждане и преценка на писателя почти не проличават в подбора и осветлението на жизнения материал, те не пронизват изцяло формата на разказите, както е у Йовков. За тях е отредена строго ограничената територия на авторските разсъждения, в които Михалаки Георгиев стои винаги на почвата на политическата практика, на обществените проблеми, които се решават в момента. Това е начинът, по който светът, изобразяван от Михалаки Георгиев, придобива актуално значение. Трябва да подчертаем, че по проблематика неговите разкази са съвсем злободневни, изцяло потопени в борбите и конфликтите на неговото време. Коментариите на Михалаки Георгиев, защитавайки правата на неговия старинен свят, го включват в новото време. Като преценка на нещата тези коментариите също имат своята роля и в очертаването на света, защитаван от Михалаки Георгиев, защото те извършват непрекъснато разграничаване между старото и новото, отбелязват граничните точки, в които се проявяват противоречията.

С всичко това разказите на Михалаки Георгиев ни дават автентичен материал и база за сравнения, с чиято помощ ни стават по-ясни първоизточниците на нравствената система, която лежи в основата на Йовковото творчество, и чийто патос го пронизва изцяло.

У Йовковите герои, които са в центъра на неговата художествена система и у които неведнъж можем да открием въплътени идеалните представи на писателя за истински човешкото, личат определено много от най-характерните черти на патриархалната душевност. Колкото обаче по-напредва Йовков в творческото си развитие, толкова повече тези черти се разкриват в преработен вид, еманципирани от своя конкретно-исторически първоизточник, който ги свързва завинаги с една далечна и отминала епоха, но затова пък отразили разширената и усложнена идея за човека, която Йовков е получил от новото време. Така в образите на Йовков зазвучава една нова проблематика, която ги извежда извън ограниченията на момента и мястото. Без да губят своята художествена плътност и конкретността на жизненото си съдържание, те ни карат да се замисляме над най-общите въпроси на живота, като дават нова и своеобразна насока на тези размисли именно благодарение на връзката си с особения житейски източник, който ги е оформил.

Това акцентуване върху общозначимото за сметка на туширане на отпечатъка, който слагат върху хората и отношенията им злободневните събития, личи в цялото творчество на Йовков. То обаче се проявява с различна сила в зависимост от характера на проблемите и художествените задачи, които писателят поставя пред себе си. Във всички случаи обаче анализът на жизнените позиции и ценностните представи, изразени в Йовковите образи, ни отвежда към селото от преди войните



и облика на неговите хора, чиято ярка характерност се оформя от най-своеобразните, но и най-трайните им качества — вече и самата дистанция на времето съдейства за този подбор.

В „Жетварят“, който е първата стъпка на Йовков към оформянето на специфичните художествени задачи, които той ще си поставя в цялото си творчество, и поради това изграден в много по-голяма зависимост от опита на предшестващата литературна традиция, това присъщо на Йовков избистряне на жизненото съдържание е извършено в по-малка степен. Затова пък тук личат в много по-конкретен вид тези сблъсъци между патриархалното съзнание и нравствено отношение към нещата, от една страна, и, от друга страна, новите закони на живота, наложени на хората от буржоазната обществена система, чрез които това съзнание и това нравствено отношение се самоопределят.

В тази повест личи особено ясно, че проблемите на 90-те години са изходната позиция, от която писателят се ориентира към селото. В същото време тези проблеми са изгубили вече актуалност след войните. Йовков разбира това. Изчерпвайки проблематиката на 90-те години и началото на века откъм нравствената ѝ и психологическа страна, той доразвива литературната традиция, като я извежда на качествено нова висота. Без да си прави илюзии, че ще върне времето назад, без да си поставя амбицията да разреши новите социални проблеми, възникнали по негово време, Йовков показва това, което е ценно, което заслужава да живее от онова село, което той познава и обича. Силата на въздействието на неговите творби е свързана с това, че той пише за едно село, което познава и обича, което е изпълнено с конкретен живот, и именно в него успява да намери възплъщение на своята мечта за човешко съвършенство. Йовковото изчерпване на традицията от 90-те години е съвършено необходимо като предпоставка за новите постижения на българската проза от 30-те години на нашия век.



## САТИРАТА И УТОПИЯТА В „УТОПИЯ“ НА ТОМАС МОР

*Росица Димчева*

*1. Към въпроса за потекло и някои исторически отношения на сатирата и утопията.* На пръв поглед сатирата и утопията са противоположни понятия, доколкото първата е насочена към реалното, а втората към идеалното. Въстанал срещу порочното в обществените институции, сатирикът стои близо до всекидневната истина с картините на падение, на развала, на долни домогвания. Често пъти скептик по природа, той е настроен да открива грозното и извратеното в нрави и характери, да отхвърля или ограничава чистите подбуди в чувства и дела. Той иска да учи по-скоро с отрицателния, отколкото с положителния пример, знаейки от опит, че човек е склонен повече да се отвращава, отколкото да подражава. Онова, което предизвиква възмущение, активизира вниманието, вълнува, раздвижва, сепва в по-голяма степен от онова, което се харесва. Този подход става толкова по-уместен, колкото е по-рязко противоречието между осъдителни прояви и висок обществен идеал. Издирвайки същинските пружини на делата, инстинктите, страстите и повисявайки укора до изблик на покруса и огорчение, сатирикът разтърсва читателя по начин, който напомня ефекта на трагичното. У утописта, напротив, преобладават утвърдението, ентузиазмът, волята за социално експериментирание, конструктивната сила на духа. Застанал в авангарда на своя век, той долавя слабите ферменти на идеен подем, преди още обществото да е създадо средства за реализирането им, и гради своите идеални планове за социална и нравствена обнова, внасяйки така една фантастична правда в грубата действителност. Но при сериозно вникване в спецификата на двата вида творчество става ясно, че тези контрасти не могат да се схващат в един абсолютен смисъл, че тук собствено се касае за преобладаващи качества, за застъпени в различна пропорция еднакви елементи.

Радикалното недоволство и горещото въодушевление под знака на идеала са присъщи както на сатирика, така и на утописта, само че докато първият е силен с увлечението си на отрицател, у втория надделява въодушевлението при налагане на нови граждански и нравствени ценности. Ако в единия случай идеалните страни на чувства и убеждения се долавят в безграничното презрение към представителите на злото в живота, то в другия самото понятие утопия необходимо предполага негативна оценка на настоящето. Затова Енгелс, назовавайки Шарл Фурие „един от най-великите сатирици на всички времена“, вижда изходния пункт на обществените проекти на социалистите-утописти в критическия анализ на неуспеха на Френската революция да осъществи обещаната от просветителите ера на справедливост и в разочарованието, заменило вярата в бъдещото царство



на разума.<sup>1</sup> Дори ако дадена утопия не съдържа пряко изобличение, тя дава норми за установяване на дефектите, принципи и идеи, от които може да се осъди съвременното положение. От друга страна, усетът за правда у сатирика не бива да се противопоставя едностранчиво на илюзорните картини на мечтателя за нови социални и хуманни почини. Заменяйки реално съществуващото с нещо въображаемо, утопията не може да бъде изградена на основата на чистата фантазия, тъй като действителността се явява опора на измислицата, а дарбата за прозрения се осланя на обективно достъпното. И сатирикът, и утопистът отхвърлят отвличените естетически схващания като рожба на префинени литературни нрави или на общества в упадък и показват страст за проповед, за активно участие в историческия процес и за решаване на социално-философски проблеми. Ако големите майстори на изобличителното слово съчетават жестоки присъди и безрадостни наблюдения с упорита воля за подобряване на света, утопистите се противопоставят на хаоса на антисоциалните инстинкти, на безнадеждността, на всичко, което неутрализира прогреса, за да станат подранили поборници на по-добро бъдеще.

Едно сложно взаимодействие на генетически, исторически и формални отношения обуславя този интересен афинитет и това сродяване на двата жанра. Ако се обърнем към митологическите и култовите традиции, ние намираме наченките на утопията в народните приказки за страната на изобилието, в представите за златния век на човечеството, в легендите за земния рай, щастливите острови и пр. Наивният идеализъм на това творчество стои в противоречие със суровата действителност. Той отговаря на една всеобщо и дълбоко почувствуванa духовна потребност от правда и щастие, разкрива житейската философия и понятията на народа за световния ред. Трябва да се отбележи, че подобни блянове и видения не представляват нещо локално и частно, тъй като се срещат в безброй по-близки или по-далечни вариации по цялото земно кълбо. Но за европейската култура от съществено значение са изпълнените със символика и осмислени чрез поетически митове представи и възрения на древните гърци за златния век на Кронос (или Сатурн в представите на римляните).

Първоначалните черти на мита за щастливото детство на човечеството възлизат към изложението на Хезиод в „Дела и дни“: „Същинска мечта на отруден селянин“ — така Морис Кроазе характеризира съобщението на античния автор, посочвайки, че тенденцията към създаване на един идеален свят в миналото възниква вследствие съвсем реални желаниа и опасения.<sup>2</sup> Макар в началото обществените характеристики на сказанието да са съвсем неопределени, в по-късните версии все отчетливо се долавя мисълта за века на Кронос като време на всеобщо братство, равенство и безвластие. Така се стига до идеята за естественото състояние, свойствено на човечеството в зората на неговото съществуване, концепция, която играе значителна роля в историята на обществената мисъл от теориите на циниците, Платон и стоиците до културно-историческия мит на Русо за бъдещия човек на природата с неговата нормална и здрава психика и с неговата безукорна социална организация. Идеализацията на първобитната ера неизбежно пробужда интерес към живота на окръжаващите Гърция варварски племена, както това личи у древните историци или в познатата по сведение на Диодор утопия на Ямбул, където се долавят отзвуци от по-старата стоическа школа, взела за идеал най-суровото природно състояние на човечеството.<sup>3</sup> В този разказ за пътешествие към острова на щастието откриваме една сюжетна схема, която ще бъде използвана охотно и в двете разглеждани области, доколкото обикновено в повечето случаи целта на странстващия сатирик се нарича „Утопия“. Един от основните

<sup>1</sup> Маркс и Енгелс. Съчинения. Т. 19. С., 1967, с. 194—201.

<sup>2</sup> A. Croiset. M. Croiset. Histoire de la littérature grecque. T. I. Paris, 1896, p. 483.

<sup>3</sup> E. Rohde. Der griechische Roman. Berlin, 1960, S. 483 ff.



наглед, които ще дадат простор на въображението в така очертаната най-обща рамка на мотива, става представата за острова като нещо завършено и ограничено, далечно и примамливо недостижимо.

Още твърде рано митът за златния век бива възпроизведен мимически в широко популярните в Гърция кронии и в римските сатурналии — ежегодни карнавални тържества в чест на Кронос (Сатурн), които символично възвръщат към идиличното начало на човешкия род. През тези дни на веселие, анархистична свобода и разпуснат живот в Рим не се обявява война, нито се наказват престъпници, отменят се социални институции и йерархически отношения, така че робите биват обслужвани от техните господари, а развързаният език не щади авторитети и светини. Давайки така изход на набраното в душата възбуждение и въдворявайки хармония между действителност и идеал, ритуалът постига едно катарзисно освобождаване от гнета на закони, морални норми и запрещения. Тъждествени по основния си патос със сатурналиите са множество сходни, периодически повтарящи се практики по различни части на света като древновавилонското чествуване „Sacaea“, празника на глупците в средновековна Франция, фестивала „Апо“ на западноафриканското племе „Ashanti“ или жетвеното оргиастично тържество на народността Нос от Североизточна Индия.<sup>1</sup> Навред, както посочва Р. Елиът в своята статия „Сатира, сатурналия и утопия“ (1965), карнавалът свързва каузално-генетически идеално-утопичното с реално-сатиричното начало, поради което ние можем да разглеждаме утопията като „секуларизация на мита за златния век“, а сатирата като „секуларна форма на ритуалната подигравка, присмех и инвектива“<sup>2</sup>.

Излезе ли извън сферата на митологично-култовите идеи, утопията се издига до самообитната интелектуална концепция за усъвършенствуване на обществото, която в повечето случаи добива и една художествена форма, способна да внушава, да заразява, да действа на въображението и чувството. С напредъка на културата този вид творчество се диференцира от сатирата, но не загубва своята първична връзка с нея. Тяхната еволюция не минава без непрекъснати сложни отношения на взаимно проникване, търсене и отблъскване, тъй като сатирата се явява често пъти негативна утопия, а острият критически поглед върху пороци и аномалии на съвременното общество остава най-неоспоримият довод в полза на размисъла върху желаното.

В драматически съставените утопически трактати на Платон и в творчеството на Аристофан могат да се наблюдават както съприкосновението на обособилите се вече видове, така и следите на тяхното потекло. Без да е чужд на поетически патос и митическо въображение, философът-мечтател съзнава, че съвършената форма на общежитие, съществувала някога при Кронос, не може да бъде взета за образец на най-добро социално устройство. Материалните условия на живот не позволяват това, но както в „Политика“, така и в „Закони“ идеалните страни на безвъзвратно отминалия „златен“ век хвърлят светлина върху настоящото положение. Тъкмо недъзите на съвременността има пред вид Платон, когато създава своите утопически произведения. В „Държавата“ той не само описва едно образцово управление, където по мъдър план е определено мястото на всяка практическа или теоретическа дейност, но го противопоставя сатирически на отрицателните типове обществено устройство. През очертанаята на нарисуваната във фантазията хармония прозират реалните недъзи на тогавашния античен полис. В сравнение с „Държавата“, където се излагат логическите принципи на изграждане на съвър-

<sup>1</sup> L. Preller. Römische Mythologie. 3 Aufl. Berlin, Bd. II, 1883, S. 16; J. G. Frazer. The Golden Bough. 3 ed., vol. VI. The Scapegoat. London, 1920, p. 306—441.

<sup>2</sup> R. C. Elliott. Saturnalia, Satire and Utopia. — The Yale Review, 1965—1966, p. 536.



шен строй, в „Тимей“ и „Критий“ е налице един ярък пример за литературно творчество в разглежданата област — разказът на Атлантида. Тази идеализация на хилядолетното минало, оказала силно влияние върху развоя на утопията, поражаваша както с правдоподобие на художествената фикция, така и с удивителната красота и хармония на преобразената от човешката ръка природа на легендарния остров. Докато Платон замисля едно социално устройство, въплъщаващо в закони и институции принципа на единството на свободния член на обществото и държавата, Аристофан критикува с безпримерна свобода пороците на своето време. Гениално развивайки примитивните форми на хулата, на дръзко-срамния комизъм и на сатурналистичната травестия, писателят въвежда в ред свои пиеси утопическата тематика като основа, от която релефно изпъкват недостатъци и извращения. В „Птици“ и „Плутос“ например се разработва мотивът за възстановяване златния век на справедливостта, докато „Лизистрата“ и „Жените в народното събрание“ са проникнати от атмосферата на сатурналията. Неслучайно идеалното управление, което осъществяват героините на последната комедия, напомня някои черти на Платоновата „Държава“, чийто съвършен строй неведнъж бива сравняван от философа на атинската академия с века на Кронос. И същевременно в „Жените в народното събрание“ Аристофан напада не само социалната несправедливост, но и утопичните представи с всичко доктринерско и противоестественно в тях. Тук, както и в забавния диалог между Правдата и Кривдата („Облаци“) се долавя един друг принцип на неговата сатира, по-късно споделян в много отношения от Т. Мор, Рабле и Суифт. Макар да осмива от гледище на идеала, писателят не се побоява да се присмее и над своите идеални представи. Вероятната атака срещу някои схващания на Платон подсеца за практиката на гръцките комици като Телеклид, които твърде рано пародират мита за златния век.

Утопиите въобще често стават обект на присмехили сарказъм и биват разглеждани по-скоро като литературни куриози, отколкото като сериозни приноси към политическите проблеми на дадена епоха. При това недоверието може да дойде не само от страна на консервативно настроените умове, винаги склонни да се придържат към установените институции и да осъждат всеки опит за дистанциране от стереотипното. Макар че, обективно погледнато, утопиите изразяват най-дълбоките надежди на своето време и представят квинтесенцията на неговата прогресивна мисъл, за осъществяването им са нужни векове. Прозирайки в бъдещето, техните автори не могат да предвидят всички предстоящи промени, както и средствата за реализирането на своите идеални планове. Затова като повечето велики изобретения образцовите проекти на утопистите се оказват на първо време грубо издялани, необработени и неприемливи. Едва следващите поколения ги модифицират, коригират и довеждат постепенно в съгласие с истинските потребности и възможности на обществото. Тази естествена ограниченост в социалната перспектива се подсилва и от смелия оптимизъм на ранните утописти, пожелали чрез едно умствено усилие да възсъздадат историята на обществото и да спрат нейния ход при статичното съвършенство на сътворените във въображението идеални светове. Скептицизмът и реалистичната мисъл на сатирика идват тогава като необходим коректив към увлечението на ентузиаста, както това се долавя в ироничната усмивка на Платон над собствените му планове за ошастливяване на човечеството. В съгласие с опита философът разглежда въображаемата си държава като химера, приложима само за богове, но непостижима за хората. В най-добрия случай тя ще служи като образец на индивидуално поведение, което желаещите биха могли да следват съобразно със своите възможности („Държавата“, X, 592 б). Запитан кога неговите планове ще се осъществят, Платон отговаря, „когато един кралски син стане философ“, позовавайки се на своя забележителен парадокс в „Държавата“.



че докато кралете не станат философи или философите крале, не ще има избавление от злото.

Сатирични и утопични настроения, реализъм и идеализъм долавяме и в структурата на римската стихотворна сатира, която се характеризира с два основни елемента: преобладаващ негативен дял, където се атакуват глупостта или порока, и една често пъти подразбираща се позитивна част, в която се утвърждават положителни качества, нравствени или граждански ценности.<sup>1</sup> Сатиричното начало надделява по обем и по значение и в творчеството на ритора-памфлетист от II в. Лукиан, който, както сам посочва в своя диалог „Рибарят или възкръсналите“, предпочита да изобличава недъзите на поколението си, вместо да се доверява на човешките добродетели. Мотивът за сатурналията с мимолетната радост от възвръщането на златния век на земята се използва от Лукиан като идеал, спрямо който се измерва корупцията на времето.

Извън достиженията на античния свят следва да се отбележат многобройните утопични видения в Стария и Новия завет, в Апокалипсиса, в ранната християнска литература, у Августин и пр. Най-внушително се разкриват генетическите връзки между сатира и утопия у библейските пророци. Светът с неговите сложни социални, политически, национални и международни проблеми извиква патетичните порицания и вещателства на Амос, Исай, Йеремия, Йезекиил наред с етическо-религиозни идеи за създаване на едно съвършено общество. Понеже концепцията за небето като обиталище на безгрешните е непозната за пророците, то техните идеални държави могат да съществуват само на земята. Неслучайно Йезекиил например прибегва до множество архитектурни и административни детайли, които стават така характерни за късните утопии на средните векове.

Влиянието на античността и раннохристиянската традиция се чувства особено ясно през XVI в., когато се поставя началото на модерната утопия вследствие дълбоките социално-икономически и политически изменения на къснофеодалното европейско общество. Възраждането на този вид творчество в атмосферата на предреформационните проекти на хуманистите е в значителна степен почин и завоевание на Т. Мор, чиято „Утопия“ (1516) може да се разглежда като звено между социалните теории на древния свят и тези на новото време. Имайки пред вид мястото, което Т. Мор заема със своята книга в историята на социалните идеи и на социалната белетристика като предходник на Кампанела, Бейкън, Уинстенли, Хобс, Харингтън, Суифт и социалистите-утописти, неговата индивидуална творческа метода става особено интересна за всеки, който се опита да си уясни връзката между противоположните на пръв поглед утопични и сатирични тенденции. Социалното негодувание в първия дял на „Утопия“ и чистите съзерцания на едно разумно и справедливо общество във втората част са еднакво подвластни на тази личност, чието влияние все още не е отшумяло в някои области на мисълта и живота. Да се проследят взаимоотношенията между сатиричното и утопичното начало в забележителната творба на английския хуманист означава да се изясни живият принцип, който свързва утопията със съществуващата действителност. Предприемайки едно такова проучване в границите, наложени както от дистанцията във време и култура, така и от онези силни творчески въздействия на „Утопия“, които неволно ни отклоняват от непосредствените и реални нейни източници, следва да считаме нашата работа като ненапълно завършен опит за решаване проблеми от този вид.

2. Някои гледища върху „Утопия“ на Т. Мор. Трудността да се пише върху Т. Мор въпреки толкова обстойни и ценни проучвания произтича на първо място от сложността на проблематиката. Р. Емис — добре осведоменият изсле-

<sup>1</sup> M. C. Randolph. The Structural Design of Formal Verse Satire. — Philological Quarterly XXI, 1942, p. 368—384.



довател на социалните корени на хуманистичната концепция на английския мислител — сполучливо изтъква препятствията, които възникват при опита за изясняване смисъла на духовна дейност и исторически процес, където своеобразно се кръстосват индивидуални качества и колективни предпоставки: „Т. Мор притежаваше такъв богат и разнообразен опит, обществото, в което живееше, беше толкова променливо и противоречиво, книгата му беше тъй многолика и с толкова скрити значения, че почти всяка празна спекулация относно „Утопия“ вероятно съдържа някаква доза истина, както и всяка добре обоснована хипотеза остава непълна и в известен смисъл едностранчива.“<sup>1</sup> Наистина лекотата в разбирането и обяснението не е винаги най-добрата препоръка при решаването на крайно занимателните проблеми на интелект, характер, творчество и социално-политически прозрения на една личност, която силно напомня Сократ по участ, утопически видения и развито чувство за ирония. Анализът на „Утопия“ предполага у изследователя и живост на ума, за да разбере проникателната игра на мисълта, и способност за сериозно вникване в същността на изложението, и воля за бавно отгатване, които изключват повърхностния поглед върху предмета. От друга страна, усложнения възникват и вследствие острата научна полемика около делото на Т. Мор, която следва да бъде засегната с оглед на интересувания ни проблем.<sup>2</sup>

Оценките тук се движат в противоположни посоки, при което у някои видни западни учени се забелязва явна тенденция към пренебрегване и омаловажаване на положителния идеал на Т. Мор. Все още се намират поддръжници на старата рискувана теза на Т. Е. Bridgett за „Утопия“ като шега (*jeu d'esprit*) на един ироничен дух, пълна с химерични планове за преустройство на човешкото общество, които не отразяват възгледите на самия писател.<sup>3</sup> В духа на подобни схващания С. S. Lewis например се старее да докаже, че „Утопия“ е „книга, чието реално място не е толкова в историята на политическата мисъл, колкото в тази на фикцията и сатирата. Той я разглежда като „произведение, писано в час на отдих“, като „спонтанен изблик на интелектуално веселие, едно празненство на полемика, парадокс, комедия и (над всичко) инвенция, която гони много зайци и не убива нито един.“<sup>4</sup> Силно натегнато и тенденциозно, това становище отхвърля както ролята на идейното начало в сатирата на Мор, така и грижливите анализи на обществените злини, ясните и блестящи антиципации за идването на едно безкласово общество. Излиза, че двете книги, от които е съставена „Утопия“, не могат да бъдат третираны еднакво. Обикновено се признава само първата, критична част, докато утопичният втори дял се разглежда като литературна приумица, зачитана по-скоро поради блестящото име на писателя, отколкото като съществен принос към обществените проблеми. „Моето гледище за първата книга — споделя един такъв изтъкнат биограф на Т. Мор като Е. Рейнолдс — е съвсем различно от отношението ми към втората. Първата книга е коментар на времето и тя борави не с книжни, а с реални лица. . . Аз всякога намирам първата книга за стимулираща духа, докато се прозявам над втората.“<sup>5</sup> И в ценния си труд върху забележителната дружба на Т. Мор и Еразъм Ротердамски този учен твърди, че книгата на английския хуманист е „критика на съвременното общество, като ударението пада не толкова върху държавното устройство и икономиката на „Утопия“, колкото върху контраста

<sup>1</sup> R. Ames. *Citizen Thomas More and His Utopia*. Princeton, 1949, p. 13—14.

<sup>2</sup> Подробен очерк за различните оценки на литературното наследство на Мор в книгата на И. Н. Осиновский. *Томас Мор*. М., 1954, с. 124—167.

<sup>3</sup> Срв. W. F. Campbell. *More's Utopia and His Social Teaching*. London, 1930; H. W. Donner. *Introduction to Utopia*. London, 1945, p. 16—17.

<sup>4</sup> C. S. Lewis. *A Play of Wit*. — *Twentieth Century Interpretations of Utopia*. Ed. by W. Nelson. New Jersey, 1968, p. 66—68.

<sup>5</sup> E. E. Reynolds. *Three Victorian Views of Utopia*. — *Moreana*. Angers, 1971, № 31—32, p. 209.



със съществуващото състояние на нещата“. „Наистина — заключава Рейнолдс — безкритично е да се приема книгата много сериозно. Както забелязва Ches-terton, Мор, основателят на всички утопии, използваше „Утопия“ като това, което тя е фактически — площадка за игра.“<sup>1</sup> В същия дух Т. S. Dorsh споделя: „Вярвам, че ключът за разбирането на втората книга може да се намери в думите, с които Лукиан завършва предговора към „Истинска история“: „Ще пиша за неща извън моя личен опит и опита на всеки друг, неща, които нямат и никога не биха могли да имат реалност. Така вашият ум не бива да вярва нито на една от думите, които изричам.“<sup>2</sup> Забравяйки, че сатирата и утопията могат да бъдат разбирани от гледище на една социална, но не и на една формална естетика, този автор допуска някои съвсем безкритични тълкувания на „игривостта“, характерна за езика и въображението на Мор, и на пристрастието на хуманиста към ироничната двусмислица. От друга страна, до противоречия се стига и когато „Утопия“ се разглежда изключително като сатира. Такъв е случаят с иначе интересната статия на Хайзерман „Сатирата в „Утопия“ (1963).<sup>3</sup> С доброто желание да отбегне двете крайни становища за книгата на Мор като „игра на духа“ и като „сериозен дидактически аргумент“ критикът сам изпада в едностранчивост, когато се опитва да изучи произведението единствено като сатира, без да взема пред вид утопичния елемент. Според Хайзерман основното тук е изобличителното намерение, което се разкрива ту пряко, ту косвено, диктувайки художествена форма и идейни развития. Свеждайки така цялото мисловно богатство на „Утопия“ до остроумна и проникателна критика на тогавашната действителност, той подценява съзидателно-утопичното начало, благодарение на което Т. Мор се врежда между големите фактори, подготвили нашата съвременност. Недооценяването на положителната страна във философията на хуманиста не позволява, от друга страна, да се разкрие правилно сатиричният дух на творбата, немислим без рязкото притворение между действителност и идеал, между заслужаващи присмех нрави и едно достойно отношение към обществените интереси.

Ако посочените гледища отхвърлят „Утопия“ като идилическа фантазия или като хуманистична „игра на духа“ и в най-добрия случай са склонни да видят Т. Мор като социален критик, но не като социален строител, по-голям интерес представят за нас онези изследвания, които се опитват да изяснят мястото на „Утопия“ в историята на идеите на основата на подробна критика на философски, политически и религиозни течения на епохата. Но и тук оценките се определят в зависимост от идеали или интереси, за да се въздигат или омаловажават различни страни от богатото духовно наследство на Т. Мор. Един влиятелен специалист като Р. Чембърс например намира, че английският мислител принадлежи към последните хора на Средновековието. Предан на християнските идеали, Т. Мор поддържа идеята за католическа солидарност в политиката, корпоративния живот и общинското земевладение в икономиката срещу рудиментарните прояви на новото, въплътени в раждащия се капитализъм, в новия тип монархия, в протестантството и макиавелизма. Според това становище „Утопия“ ни връща назад към Платон и към Средновековието. Неин идеал е „дисциплината, а не свободата“. Чрез Платоновата „Държава“ този идеал „отвежда към казармения живот на спартанския войн, а чрез опита на самия Мор възлиза към живота на монаха от картезиански манастир“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> E. E. Reynolds. Thomas More and Erasmus. London, 1965, p. 120.

<sup>2</sup> T. S. Dorsh. More and Lucian: An Interpretation of Utopia (1967). — Twentieth Century Interpretations of Utopia, p. 88.

<sup>3</sup> A. R. Heiserman. Satire in the Utopia. — PMLA, LXXVIII, 1963, № 3, p. 163—174.

<sup>4</sup> R. W. Chambers. Thomas More. Pinguin Books. 1963, p. 125, 129.



Крайностите, в които изпада Чембърс, извикват възражения на Р. Емис, потърсил друг начин на обяснение, по-съобразен с фактическото положение: „Утопия“ не е случайно произведение на индивидуален гений, но продукт на атаката на капитализма срещу феодализма, част от критиката на средната класа и на хуманизма над упадащия социален ред. Оттук следва, че каквото и да е извлякъл Мор от Платон, Августин и Тома Аквински, той е много по-значителен за нас като предшественик на Дидро, Джеферсън и Сун Ят-сен. Макар и да е истина, че в „Утопия“ е налице известна антикапиталистическа тенденция, която иде от средновековния идеализъм и от ембрионалния социализъм на автора, сърцевината на книгата е републиканска, буржоазна и демократична — резултат на опита на Мор като делови човек, като политик и реформатор от типа на Еразъм.<sup>1</sup> Колкото и основателни да са тези схващания, не бива по думите на И. Н. Осиновски идейното наследство на „Утопия“ да бъде без всякакви уговорки изтълкувано в полза на буржоазните симпатии на Т. Мор. „Макар възникването на хуманизма да бе свързано с генезиса на капитализма — забелязва уместно съветският учен, — самите хуманисти помалко съзнаваха себе си като идеолози на определена класа, а често пряко изразяваха своята враждебност както по отношение на господстващата класа, така и към „рицарите“ на първоначалното натрупване. . . “<sup>2</sup>

Докато Емис за разлика от повечето западни изследователи се интересува от социалните предпоставки, Е. Сурц, привлечен от чисто субективните, психологически закономерности, изучава идеите на Мор във връзка с типичните процеси на мислене у неговите съвременници. Той убедително показва, че въпреки наличието на „схоластични черти и следи“ хуманизмът на Мор не е този на средните векове, но този на северния Ренесанс.<sup>3</sup> Обаче, разкривайки връзката на комунистическия идеал на „Утопия“ с религиозно-етическите търсения на Еразъм, Колет, Фичино, Бюде, този виден съвременен учен е склонен да ограничи прозренията на Мор до християнското учение.<sup>4</sup> Нещо повече, в разсъжденията му се прокрадва познатата неоснователна теория за „Утопия“ като продукт на чистото изкуство, като „литературно произведение, а не като сериозен документ, който очертава безпристрастно аргументите за и против комунизма.“ Сравнявайки доста едностранчиво откъм жанр книгата на Мор с „Похвала на глупостта“ на Еразъм, Сурц намира и в двете произведения елементите на реторическата декламация, откъдето тегли заключението, че в „Утопия“ е налице „характерната черта на декламацията“ — „преувеличаване предимствата и омаловажаване недостатъците на комунизма“<sup>5</sup>.

На хуманитарно-етическа основа е склонен да построи анализа си на „Утопия“ и друг съвременен учен — Дж. Хекстер. Неудовлетворен от концепциите на Чембърс и Емис, той намира в това произведение едно недоверие към природата на човека и един скептицизъм, засегнал самия корен на живота: „Песимизмът на Т. Мор беше неизкореним, защото беше част и дял от неговата християнска вяра. . . Неговият опит го караше да вярва, че корените на злините на Европа от XVI в., макар и да се хранят в богатия чернозем на собственическото общество, бяха овлажнени от непресъхващия поток на греха.“<sup>6</sup> Според Хекстер институциите на „Утопия“ са „икономически по форма, но не и по цел“<sup>7</sup>. Тяхна задача е да дисципли-

<sup>1</sup> R. Ames. Цит. съч., с. 6.

<sup>2</sup> И. Н. Осиновский. Цит. съч., с. 147—148, срв. с. 158.

<sup>3</sup> E. Surtz. *The Praise of Pleasure. Philosophy, Education, and Communism in More's Utopia*. Harvard University Press, 1967, p. 3.

<sup>4</sup> Пак там, гл. XIV, с. 160 и нт.

<sup>5</sup> Пак там, с. 190.

<sup>6</sup> J. H. Hexter. *More's „Utopia“, the Biography of an Idea* (1952). — *Twentieth Century Interpretations of Utopia*, p. 59.

<sup>7</sup> Пак там, с. 58.



линират порочното в човешката природа, но тъкмо всичко зло и извратено у хората (леност, алчност, гордост) е най-голямото препятствие за реализирането на идеала.<sup>1</sup> Това схващане извиква възражения, тъй като идейното богатство на „Утопия“ едва ли може да се вмести в тесните рамки на християнската етика, която разглежда недъзите на времето не като обществени злини, а като индивидуални грехове. Отзвук на трагическите конфликти на епохата, социалната философия на Мор е насочена към много по-съществени проблеми. Предпазена както от всякакъв повърхностен ентузиазъм, така и от опасностите на една резигнация, която убива волята за дела и творческите сили, тя борави с фундаменталното: държавата, класите, собствеността. Откривайки основната причина за отрицателните явления в частната собственост, Мор гради нови социални институции, дава идеали, чрез които може да се реализира здравата хармония на човешкия дух.

За разлика от повечето западни критици, които не отдават нужното значение на ролята на „Утопия“ за развитието на социалистическите идеи, прогресивният английски учен Л. Мортън разглежда книгата на Мор като „звено между аристократическия комунизъм на Платон и инстинктивния примитивен комунизъм на средните векове, от една страна, и научния комунизъм на XIX и XX в., от друга“<sup>2</sup>. Голямата заслуга в това отношение се пада обаче на съветската наука преди всичко в лицето на акад. В. П. Волгин. За този крупен историк на социалистическите идеи „Утопия“ е книга, в която за първи път са формулирани ред положения на утопическия социализъм, на което се дължи и нейната притегателна сила: „Можем условно да говорим за елементи на социализъм в древния свят, като под това разбираме потребителския комунизъм, представата за общност на благата в зората на човешкото общество, неопределената идея за организиране на обществено производство и пр. Но всичко това бяха само намеци, мисли, разхвърляни и несвързани в единна система. Ние трябва да отчитаме тяхното съществуване, изследвайки вероятните литературни извори на „Утопия“. Мор като хуманист добре познаваше Платон и другите гръцки автори, отразили в своите произведения тези идеи. Мор споменава в „Утопия“ легендарния комунизъм на ранните християнски общини. Възползувал се от тези мотиви, Мор построил ново, всестранно обмислено цяло, каквото не беше в състояние да даде древната робовладелческа култура. Като завършена система от възгледи утопическият социализъм можеше да възникне само на основата, създадена от ръста на капиталистическите отношения. И заслугата за първото изложение на тази система принадлежи безспорно на Мор.“<sup>3</sup> Идеите на Волгин, както и заложените от Е. В. Тарле<sup>4</sup> традиции на руската наука в изследването на „Утопия“ намират своето развитие в съдържателната монография на И. Н. Осиновски „Томас Мор“ (1974), където се разкрива отношението на английския хуманист към големите социално-икономически явления и политически събития на епохата, изяснява се неговата роля в идеологическата борба на Възраждането. С такт и научна добросъвестност авторът се справя с множеството противоречиви гледища, за да очертае убедително мястото на мислителя от XVI в. в еволюцията на обществените идеи. Широта на погледа при изяснение на хуманизма, начетеност в специалната литература, задълбочен и прецизен анализ — това са някои от качествата на изследването на Осиновски, което подкупва и с всичката сила на симпатията на учения към личността и делото на Т. Мор.

3. *Сатиричното и утопичното начало в „Утопия“.* „В английската утопия като в огледало се отразява в повече или по-малко изопачен вид истинската ис-

<sup>1</sup> J. H. Nexter. More's „Utopia“, the Biography of an Idea (1952), — Twentieth Century Interpretations of Utopia, p. 65.

<sup>2</sup> Л. А. Мортон. Английская утопия. М., 1956, с. 73.

<sup>3</sup> В. П. Волгин. Очерки истории социалистических идей. М., 1975, с. 124—125.

<sup>4</sup> Е. В. Тарле. Общественные воззрения Томаса Мора в связи с экономическим состоянием Англии его времени. СПб., 1901.



тория на Англия“ — отбелязва Л. А. Мортън, посочвайки потребността от изострен усет за реалното и от пряк досег със света като необходимо условие за едно творчество, чиито големи представители са окръжавани неведнъж с ореола на ясновидци и пророци или са били пренебрегвани като безпочвени фантасти.<sup>1</sup> В тясна зависимост от богатия личен опит, свързан с дълбоки реакции в настроението и мисъл, трябва да бъде изучавана и утопическата тема в творчеството на Т. Мор. Тя има своите корени в рано породилото се будно чувство за социална справедливост<sup>2</sup> и в неудовлетвореността на един човек, надзърнал с критическо око в политика, икономика, религия, образование, обществен и личен морал. От друга страна, като всички големи открития прозренията на Т. Мор не скъсват абсолютно с обществената мисъл, с културата на миналото, нито с духовните търсения на настоящето и стоят в органическа връзка с извършеното от предходници и съвременници. Неговите идеи са повлияни както от античните и раннохристиянски мислители и утописти (особено от Платоновата „Държава“, която бива отново открита и преоценена през тази епоха, от произведенията на Аристотел, Епикур, Цицерон, от Новия завет и трактатите на Августин, Тома Аквински и пр.), така и от най-същественото и исторически значителното в дейността на оксфордските учени Джон Колет, Уилям Гроцин, Томас Линакр и тясно свързания с техния кръг Еразъм Ротердамски.

Поставяйки решението на обществените проблеми на нравствено-религиозна и хуманитарна основа, Джон Колет и неговите съмишленици искат да излекуват социалните пороци чрез възраждане на истинската християнска етика и чрез ново хуманистично образование, в което видна роля играе търсецният и независим дух на античността. Оттук идва интересът на Колет и Еразъм към критическо издание на оригиналните, непотъмнени от стерилната диалектика на тогавашните богословни текстове на раннохристиянската литература, с което се нанася удар на схоластическата наука и на всичко култово-церемониално и догматично в католическата религия. Но докато тези напредничави умове на предреформационната епоха се проявяват повече като критици на остарялото и показват интерес към решаване на належащи проблеми на времето, авторът на „Утопия“ ги надвишава със своята отзивчивост за скритите тенденции на общественото развитие, със способността си да предугади и нарисова в ярки краски картината на бъдещето. Нищо чудно тогава, че докато Платон в „Държавата“ има пред очи по-абстрактната цел да изясни справедливостта, юристът, парламентаристът и дипломатът Мор се интересува в „Утопия“ от решението на актуални обществени проблеми. Неслучайно първите подтици към един положителен идеал, надраснал епохата и нацията, са фактически извикани от съществуващата действителност и са ориентирани към нея. Те са немислими без предприетата от Мор широка социална анкета върху големите икономически и политически изменения на къснофеодалното английско общество, в чиито недра се заражда капитализмът. Очевидно сатирата е необходим елемент на произведението, чието заглавие дава названието на литературно-философския вид утопия. Това налага да се обърне внимание и на ония сатирически опити на Т. Мор, които са писани преди и по време на създаването на „Утопия“. Те хвърлят светлина върху процесите на мисълта, на които дължи възникването си забележителната книга и следва да се разглеждат като нейно съществено допълнение.

Такъв е случаят например с политическите мотиви в оригиналните поетически работи на Т. Мор, писани между 1509 и 1515 г. предимно във формата на популярната латинска епиграма. Преки наблюдения от живота и влияния на античните републикански традиции пораждат социалното негодувание в тези творби, което

<sup>1</sup> Л. А. Мортън. Цит. съч., с. 17.

<sup>2</sup> Срв. писмото до Джон Колет: *The Correspondence of Sir Thomas More*. Ed. by E. F. Rogers. Princeton, 1947, p. 6—9.



приема понякога по-радикален характер, отколкото в „Утопия“.<sup>1</sup> Същински елементи на една автобиография, стихотворенията привличат вниманието както с безпощадното изобличение на кралския деспотизъм под впечатленията от беззаконията на Хенрих VII, така и с хуманистичната утопия за просветения монарх, намерила своя най-ярък израз в поемата от 1509 г. „В деня на коронацията на Хенрих VIII“. Показателен е фактът, че първото издание на оригиналните и преводните епиграми на Т. Мор бива отпечатано през 1518 г. в една книга с „Утопия“.

Още по-голям интерес с оглед на разглеждания проблем представлява незавършената „История на Ричард III“ (1514—1518), тясно свързана с „Утопия“ по тематика, драматично движение и жанрови особености. Мор създава сатирическа биография или по-точно своеобразна негативна утопия, разкривайки своята хуманистична политическа доктрина не пряко, както е случаят с епиграмите, а по косвен път посредством един такъв ярък отблъскващ пример като уродливата фигура на Ричард III. Всичко единично и исторически ограничено в нравствен лик и ръководни принципи на безогледния узурпатор бива осмислено в противовес на обществения идеал като нещо типично и символично за политическата система на управление в условията на кралския деспотизъм. Както показва Р. Райтер в интересното си изследване от 1970 г., Т. Мор оригинално използва за целите на желаното внушение формата и моралистичните тенденции на животописа. Докато в повечето случаи този популярен през Възраждането вид на историографията се посвещава на изтъкнати личности, чиито дела и истински човешки качества трябва да повлияят благотворно върху нравите, английският хуманист изработва своята характеристика на Ричард III в диаметрална противоположност с обичайна тематика и традиционни цели: „Ако злото е извращение на доброто — пише Райтер, — тогава извращението е ключът към характера на Ричард, така както Мор го вижда — извращение на естествената роля на човека като син, брат, чичо и крал. Ако по-нататък извращението е моралният ключ към характера на Ричард, тогава ключът към литературния израз на това извращение е инверсията — инверсия на обикновената цел на една литературна форма. По този начин тема и форма се подсилват една друга, понеже, както предполагам, Мор използва литературна форма, грубо казано, биографическата, но вместо да изобрази достоен за подражание мъж, той предлага портрет на съвършено покварен човек, чийто живот и дела го довеждат в края на краищата до гибел.“<sup>2</sup> Така по пътя на прозорливия анализ на английската политическа история и изучаването на античните образци (Плутарх, Тацит, Светоний) Мор създава особен жанр, близък по техника до „Утопия“ — преобърнат панегирик („*inverted panegyric*“) или апология, възникнала по силата на контраста. Поради ироничния шок от инверсията при отгатването на идеалния образец характеристиката на Ричард става още по-красноречива и действена. За същата цел служат не само познатото от Плутарх изкуство на животописа, но и техниката на агиографската книжнина, използвана при разказа за раждането на Ричард — същинска дяболична версия на известната схема на описание в житията на светците.<sup>3</sup>

Свързани с проблема за по-съвършени държавни форми, сатирическите и утопичните мотиви в епиграмите и в „Историята на Ричард III“ намират своето развитие в „Утопия.“ Замисляйки книгата, Мор решава да сведе в система своите наблюдения и да даде израз на прояснения си опит, на идеала си, на виденията си за нови социални възможности на човечеството. Интересно е

<sup>1</sup> Срв. епиграми № 91, 93, 94, 97, 182, 227: Т. Мор. Эпиграммы. История Ричарда III. М., 1973.

<sup>2</sup> R. E. Reiter. On the Genre of Thomas More's „Richard III“. — *Moreana*, № 25, 1970, p. 8.

<sup>3</sup> Пак там, с. 12—14.



да се отбележи, че след като създава първо утопичната втора част на произведението, авторът изпитва потребност да постави своята градивна реформа в точния контекст на едно сатирическо изложение на най-актуалните проблеми на своето време. За тази цел той пише встъпителен отдел, където, владен в интересите на деня, обсъжда палещите въпроси на тежкото политическо и социално положение, размишлява за гражданския дълг и за реалните възможности на действие при дадените обстоятелства. Тъкмо в този момент, когато проличава цялата пропаст между съкровени блянове и обективни условия — контраст, който дава отправните точки на цялата концепция, — той поставя въпроса, дали има надежда идеалите на „Утопия“ да се осъществят в Европа. С цялата си гнетяща атмосфера се явяват тогава съмнения, тежки предчувствия, трагически раздвоения между здрава житейска философия и утопични пориви към едно по-честито бъдеще при живата потребност от възстановяване на вътрешната хармония. Така първата и втората част се оказват органически свързани, поради което би било уместно да се говори за наличие на два елемента — критически и положителен, които се срещат в цялата творба, като навлизат и в най-незначителните похвати на структурата.

Началото на „Утопия“ напомня пътен мемоар, който носи едновременно и документален, и личен характер. Със старание за точно предаване на правдата Т. Мор разказва историята на своето посланичество във Фландрия през 1515 г. за уреждане на търговски и дипломатически конфликти, отчита делови срещи и беседи с известни представители на чуждата дипломация, съобщава биографични сведения за сърдечната си дружба с нидерландския хуманист Петър Егидий. Внушил така впечатление за достоверност, той подготвя четците да възприемат фиктивните лица и събития, които неусетно въвежда в своето изложение. Наред с взетите от живота с истинските им имена обществени дейци се появява необикновената фигура на един измислен герой — португалския пътешественик Рафаел Хитлодей, приятел на П. Егидий и спътник на Америго Веспучи. Чужденецът се оказва своеобразен странствуващ философ, който е пресичал неведнъж океана, живял е сред непознати народи и може да задоволи интереса на Т. Мор и П. Егидий относно преимущества и недъзи в управлението на много държави. Наблюдение и измислица си сътрудничат постоянно, тъй като авторът прави Хитлодей активен участник в беседите върху най-наболелите въпроси на деня, а по-късно описва образцовото държавно устройство на фантастичния остров Утопия като нещо, доловено с очите и чувствителността на героя. Комбинирайки така реално и въобразено, Т. Мор иска да отчужди читателя от традиционните представи за живота, да наруши обичайната инерция на мисълта, за да проличи всичко противоестествено и безчовечно във всекидневната английска действителност. От друга страна, той подготвя своята аудитория да възприеме реалността на една нова хипотетична истина, за която все още липсва потвърдението на опита. Създадената илюзия за действителност има много общи черти с правдоподобие на Лукиан и Суифт, които описват с толкова фактически подробности пътешествия и прекеждия на героите си. Че и съвременниците на Мор са познавали добре техниката на двусмисленото сливане на факти и фикция, личи от практиката на авторите на знаменитата немска сатира срещу обскурантизма „*Epistolae Obscurorum Virorum*“ (1515). В това живо и духовито произведение невежеството и религиозният фанатизъм биват осмени под маската на писма на теолози по повод издадения от хуманистите сборник „*Clarorum Virorum Epistolae ad Reuchlinum*“ (1514) в защита на учения Йохан Ройхлин. Мистификацията успява сред широката аудитория, която, без да е в състояние да отдели факта от фикцията, приема съчинението за дело на самите схоластици. Публикуваната година по-късно „Утопия“ упражнява същия ефект върху някои непросветени четци, приготвили се да търсят щастливия остров.



Но проникателният читател, който долавя работата на мисъл и въображение, скоро отгатва у Хитлодей една традиционна фигура, способна на безброй превъплъщения през вековете. Това е познатият още от късния древногръцки приключенски роман (Евхемер, Ямбул и др.) образ на пътешественика, който разказва за предимства и недостатъци на посетените незнайни страни и комуто понякога се удава да срещне едно идеално общество. По времето на Мор популярният сатирическо-утопически мотив за странствуването в далечни земи се пробужда за нов живот под влияние на великите географски открития. Наложили цялостна преоценка на гледища и теории, тези големи събития дават множество сензации за окото и духа, будят мисли, удивления, стимулират свободното и творческо въображение, онова живо и младежко качество, което играе немалка роля за появата на утопичните прозрения. Добре запознат с мемоарите на Америго Веспучи (1507) и със съчинението „За новия свят“ от 1511 г., Т. Мор е бил повлиян от тези книги не само в разказвателната си техника, но е взел под внимание и съобщенията за първобитната чистота на нравите у дивите племена, напомняща легендите за златния век. Като използва умело известната сюжетна схема с всички реалистично-сатирични и фантастично-утопични елементи, той преобразява нейния герой в хуманист, тръгнал по света да търси едно никъде несъществуващо съвършено общество. Забавната игра с името Хитлодей, означаващо буквално „опитен в празните приказки“<sup>1</sup>, подсеща за онази странна ирония, с която Еразъм Ротердамски дочува във фамилното име на Мор гръцката дума *μωρία* (глупост), сближавайки така парадоксално хуманистичната мъдрост и глупостта.<sup>2</sup> Че и авторът на „Утопия“ е целел подобен ефект, личи от желанието му да представи Хитлодей едновременно като мъдрец, който казва истината под маската на безразсъдството, и като хуманист, чиито съкровени идеали са нелепост в тогавашната действителност.

Интересно е да се наблюдава как в рамките на обичайния мотив за странствованията на героя-пътешественик Т. Мор съгласува една широка наблюдателност с вкус за лична изповед. На равни права в сюжета участвуват и собствената личност на автора, и Хитлодей, така че докато единият герой не се стреми към коренна социална обнова и се застъпва за политика на компромиси и бавна промяна, другият, проникнал в основните причини за недъзите в частнособственическото общество, не вижда ползата от постепенните реформи. Излизайки от тези различия, някои изследователи разглеждат Хитлодей като духовен автопортрет на писателя, други, напротив, отъждествяват в идейно отношение Т. Мор с неговия двойник в книгата. Много по-прави са обаче онези учени от по-ново време, които не са склонни да разглеждат било единия, било другия образ като едностранчиво превъплъщение на автора.<sup>3</sup> Психологически погледнато, уместно е да се говори за вътрешно раздвоение, за потребност от мислено общуване със себе си. Хуманистът ни въвежда в настроения и идеи, преживени от самия него, като разкрива своята личност и в двата противоположни характера — в утописта-мечтател Хитлодей и в човека на делото и дълга „Т. Мор“. С тази цел комбинира мотива за пътешествието в далечни земи с един Платонов диалог, за да може да

<sup>1</sup> В презимето Хитлодей се долавят гръцките думи *ἄθλος* (празни приказки) и *δαῖος* (опитен).

<sup>2</sup> Еразъм Ротердамски. Похвала на глупостта (1509). Предговор на автора. У Т. Мор Еразъм открива една личност, сродна по духовни стремежи, по живот на ума и усет за тънко осмиване. Хармонията на вкусове и светоглед довежда скоро до едно чисто приятелство, в чиято благотворна атмосфера на взаимни поощрения и разработени чрез общи размисли идеи се създават забележителни произведения като „Похвала на глупостта“ и „Утопия“.

<sup>3</sup> Срв. М. П. Алексеев. Славянские источники „Утопии“ Томаса Мора. АН СССР. М., 1955, с. 19—20; Л. А. Мортон. Цит. съч., с. 63; E. Surtz. Цит. съч., с. 182; D. M. Bevington. The Dialogue in Utopia; Two Sides of the Question. — Studies in Philology, LVIII, 1961, p. 496—509.



вместе в главите на различни хора многообразието на мислите си, да разкрие своята оригинална вътрешна драма и да прецени безпристрастно възможностите да се съчетае действителността с идеала. От друга страна, в композиционно отношение разговорът между „Т. Мор“ и Хитлодей напомня похватите на Хораций и Ювенал, които имат навика да поставят своята сатира в рамката на известен разговор или спор между самия сатирик и едно друго лице, създавайки така полу-драматична ситуация.<sup>1</sup>

Под маската на своите двойници авторът ни въвежда в тежките часове на съмнения и вътрешна борба през 1515—1516 г., когато пред него застава дилемата да се отдаде ли на активна политика или да се оттегли от обществения живот в спокойната атмосфера на духовния труд. Той, който никога не бяга от строгата самокритика, у когото будната съвест на призвания държавник винаги стои като съдия над мислите и делата, ни поставя пред сложните проблеми на дълга и обществения морал с всички трагизъм на предугадената лична орис. Докато Хитлодей, заслепен от своя утопически идеал, счита практическата политика за безплодна и се отдава на песимизъм и бездействие, „Т. Мор“, реалист в предвижданията и желанията си, иска да прецени възможностите, които чертаят налични сили и обективни условия. В разговора между двамата доводите за и против се основават на едно богато документирано критическо обследване на вътрешна, външна и фискална политика. Безпощадният анализ на действителността предполага и подготвя надреалната, но убедителна за ума и въображението ни истина, която се разкрива в утопичната втора част на произведението.

Вероятно по цензурни съображения възловите проблеми на икономическото положение на Англия, социалният паразитизъм и съдопроизводството се изнасят като спомен на Хитлодей за разговорите, които е водил по вътрешнополитическите въпроси през 1497 г. в дома на видния църковен и държавен деятел кардинал Мортън дванадесет години преди идването на Хенрих VIII на власт. Включени в рамката на по-обхватната дискусия между Хитлодей и „Т. Мор“, тези беседи разкриват не само силата на автора като сатирик, но дават представа и за неговото дарование на хуморист, школувал у Лукиан.<sup>2</sup> Пъстрият сценарий с комическите типове на бърбиви и сприхави натури, с фарсовите епизоди и тривиалните доводи, които срещат съкрушителен отговор, отстъпва обаче бързо на един удивителен по своята проникателност анализ на сложната динамика на социалния организъм.<sup>3</sup>

Спирайки се на замисъла на „Утопия“, Еразъм споделя в писмо до Улрих фон Хутен от 23. VII. 1519 г.: „Утопия“ той (Т. Мор) създаде с намерение да покаже по какви пътища стигат до упадък държавите, но главно имаше пред вид Британия, която беше дълбоко изучил и опознал.“ Сатирически изобразената в книгата обществена криза е свързана с наченките на капитализма, който по силата на характерните за Англия условия започва да се развива в търговията и селското стопанство и едва по-късно в промишлеността, останала дълго време на нивото на дребното производство.<sup>4</sup> Новата търговска класа, заинтересована от износа на вълна, насочва своите капитали към увеличаване площта на пасбищата. Това се оказва изгодно и за лендлордовете, запазили собствеността над земята и след като по-голямата част от обработващите я селяни се освобождават

<sup>1</sup> Сrv. Хораций. Сатири, I, 9; II, 1, 3. Ювенал. Сатири, 3.

<sup>2</sup> За преводите на Лукианови диалози от Т. Мор у И. Н. Голенищев-Кутузов вж. Т. Мор. Романскиe литератури. М., 1975, с. 89—96.

<sup>3</sup> Като признават обществото за необходим обект на изследване, вникват в социалните явления и правят съзнателни опити да създадат един по-щастлив свят, утопистите се приучават до социологията. Неслучайно Огюст Конт, създателят на термина „социология“, е ученик на Сен Симон.

<sup>4</sup> Сrv. Л. А. Мортон. Цит. съч., с. 45—48; R. Ames. Цит. съч., с. 29. Сrv. също целия отдел „Късният феодализъм в Англия и Европа“ (с. 23 и н. т.); Е. В. Тарле. Цит. съч., гл. II.



от крепостна зависимост. Започналият процес на насилствено обезземляване на „свободните“ арендатори, улеснен от юридическите права на владетелите, става още по-болезнен поради факта, че темповете на експроприацията далеч надвишават ръста на потребността от работни ръце в градовете. Две форми на частната собственост — търговският капитал и правото на лордовете над земята — се съединяват, за да предизвикат един аграрен преврат, който, започвайки от последната четвърт на XV в., безпрепятствено се разраства, подпомогнат от социалната слабост на засегнатите и от половинчатите предпазни мерки на правителството. „Вашите овце — пише Т. Мор, обръщайки се под маската на Хитлодей към едрите земевладелци, — са така кротки, обикновено се задоволяват с толкова оскъдна храна, а сега, както се говори, са станали тъй лакоми и и ненаситни, та гълтат дори хора, съсипват и опустошават нивите, домовете и градовете ви. Затова във всички области на кралството, където се добива по-тънка вълна и поради това по-скъпа, там благородниците и знатните, даже и някои абати, тия свети люде, не се задоволяват с ежегодните доходи и лихви, които обикновено се увеличаваха от именията, оставени от техните предци. Те не смятат за достатъчни доходите си за своя празен и разкошен живот, който не носи никаква полза за държавата, а даже ѝ вреди. Затова не оставят в своите имения никаква орна земя, а всичко определят за пасбища, събарят къщи, разрушават селища, като оставят само храмовете за кочини“ (с. 77).<sup>1</sup>

Тези добре познати редове от „Утопия“, проникнати от съзнанието за неизбежната несправедливост на новото буржоазно общество, неслучайно привличат вниманието на Маркс при работата му над първия том на „Капитала“.<sup>2</sup> Въвеждайки в прозорливото изследване на причини и последици от обезземляването на селяните, те разкриват и майсторството на сатирика Т. Мор, който умело владее техниката на различните реторически похвати за въздействие върху публиката. Изоставил прозаични наблюдения и суха дидактика, той прибегва до фигуралния и хиперболичен език на една нова басня, сгъстена в гротескната метафора за ненаситните овце. Необикновени и ексцентрични детайли разтърсват нашите обичайни представи, сблъсквайки ни с хаоса на хищнически инстинкти и антисоциални прояви, докато в същото време студената ирония обгръща нестихналото озлобление против тъмните разрушителни сили.

Симпатиите на Т. Мор са изцяло на страната на разорените дребни производители, принудени да станат наемни работници или в повечето случаи скитници и крадци, преследвани от едно варварско законодателство. Трябва да четем потресните описания на участта на тези предходници на пролетариата, за да се вживеем в дълбокото страдание, което подхранва устрема на автора към идеалната правда. Неговата социална утопия се формулира отначало чисто негативно като антипод на съществуващите политико-икономически и правни отношения. Вече в рамките на разглежданата тук сатирична първа част на произведението авторът влага малки екскурси за живота във въображаеми страни, където са коригирани някои от атакуваните недъзи на английската действителност. Такъв е случаят например с проблема за нарастващата престъпност и за всичко безчовечно и неудачно на смъртното наказание като средство за нейното предотвратяване или ограничаване. Енергичното изобличение на социалните пороци, които пораждат и усилват тези нетърпими аномалии, намира опора и в разказа за хуманната практика на несъществуващите „полилерити“ да заставят закононарушителите да работят в полза на обществото. Язвителна реч и косвено внушение се допълват взаимно, за да разкрият тревогите и надеждите на хуманиста, неговия повик за по-висока човещина, идеалите му за радикално подобряване на иконо-

<sup>1</sup> Всички цитати от „Утопия“ са по изданието Т. Мор. Утопия. С., 1970.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Енгелс. Сочинения. Т. 23. М., 1960, с. 731, 746.



мическо и нравствено битие. „Законът — мисли юристът Мор, предлагайки една реформа на съдопроизводството, която ще бъде подхваната от някои прогресивни умове в Англия едва към края на XVIII в., — е строг само дотолкова, доколкото е необходимо да унищожи пороците, но да запази хората“ (с. 87). Другаде, както например при въпроса за социалния паразитизъм на цели съсловия (лордове, духовенство, наемни войски, слуги и пр.), авторът прибегва до неукротимото памфлетно изобличение, което подготвя и обяснява проекта за премахване на това отрицателно явление във втората част на книгата. Навред той се интересува не за фантоми, а за правдата на обществените условия, загрижен по-скоро за премахването на конкретните злини, отколкото за създаване на фантастични светове.

Минавайки към трудностите на външна и фискална политика, Т. Мор сменя въображаемата сцена в дома на кардинал Мортън от 1497 г. с непосредствеността на разговора между своите двойници върху гражданския дълг и реалните възможности за действие в условията на кралския деспотизъм. Надзърнал в обществата с недоверие и сарказъм, Хитлодей иска да „докаже на практическия политик“ „Т. Мор“ цялата безплодност на опитите да се повлияе на монарха за осъществяване на необходимите реформи. Мислено той се пренася на едно въображаемо заседание на съвета на френския крал, където всички държавници се надпреварват в агресивните си проекти и никой не обръща внимание на повика за мир, нито на примера на разумните „ахорийци“, отказали се завинаги от завоевателни амбиции. Ако на пръв поглед сатирата тук е насочена срещу намесата на Франция в италианската политика, косвено тя засяга претенциите на английския крал върху френския трон.<sup>1</sup> Нищо отраднo Хитлодей не вижда и във фискалната политика на Тюдоровата монархия, като порицава жлъчно начините, с които Хенрих VII довежда до бедствено състояние своите поданици, обогатявайки себе си. Дълбоко отвратен от злото, героят усилва дисхармонията между действителност и идеал, като припомня образцовите институции на друг съвършен народ (т. нар. „макарийци“). От частностите той крачи към дълбоки обобщения върху държавата, класите, собствеността и всички фактори на социалната динамика: „Там, където има частна собственост, и там, където всичко се мери с пари, едва ли е възможно правилно и благополучно да се ръководи държавата. В противен случай би трябвало да се смята за редно най-добрите блага да отиват в ръцете на най-лошите или да се смята за щастлив строй оня, при който всичко е поделено между малцина, които са ненаситни за наслади, докато останалите живеят в пълна мизерия“ (с. 107). Основавайки своите идеи върху здравата концепция на икономическия детерминизъм, авторът може да разшири опита чрез мисълта си и да проникне далеч в бъдещето на назряващите социални реформи. От друга страна, страстната потребност да се схващат зад наглед случайното и временното дълбоката обща основа и социалният закон обяснява защо сатирата на Т. Мор запазва своята актуалност и днес, макар че е така тясно свързана с особените исторически, национални и културни условия: „Когато наблюдавам и се замислям върху всички държави, които в момента процъфтяват някъде, нека бог ми е свидетел, аз не виждам нищо друго освен едно съзаклятие на богатите, които под закрилата на държавата се грижат за своя полза“ (с. 220—221).

Прозрял експлоататорската същност на държавата в класовото общество, Т. Мор не храни каквито и да е било илюзии относно възможността да се излекуват социалните недъзи без пълното унищожение на частната собственост. Но той разбира и цялото практическо безсилие на своето негодувание, и могъществото на порицаната институция. Докато обаче всичко утопично и неосъществимо за момента в неговия идеал го тласка към резигнация и песимистична ирония, умът му, волята му, дългът му го призовават да бъде човек на делото. Под

<sup>1</sup> R. W. Chambers. Цит. съч., с. 147.



маската на своите двойници авторът иска да намери изход от противоречията в заобикалящата го действителност и в самия себе си. На безкомпромисните гледища на Хитлодей „Т. Мор“ противопоставя един светоглед, съобразен не с утопите, а с дадените житейски и обществени условия: „Ако не биха могли из корен да се изтръгнат неправилните схващания, ако според твоето искрено убеждение не можеш да излекуваш дълбоко вкоренените пороци, не трябва поради това да изоставиш държавата, както и корабът не трябва да бъде изоставен по време на буря, понеже ти не можеш да спреш ветровете“ (с. 104). Необходими са следователно приспособяване към променливите обстоятелства, поврат към една или друга тактика, за да се догонват най-резултатно обективните възможности за постепенно усъвършенствуване. Но възраженията на Хитлодей улучват рискованите страни на едно такова компромисно поведение, което разполага към колебания, към противоречия, към трагическо самочувствие от нарушена идейна и нравствена линия: „Освен това — забелязва героят, — когато човек попадне сред такива колеги, които могат по-лесно и най-почтения мъж да покварят, отколкото те сами да се поправят, той не може да подбере нищо, с което да им принесе някаква полза. Или той ще се поквари от техния извратен обичай, или пък, оставайки си без пороци и невинен, ще служи за прикритие на чуждата поквара и глупост. Няма никаква надежда, че може да се обърне нещо към по-добро по оня твой околен път“ (с. 107). Дирейки начин да примири потаената си мечта с реализма в предвижданията си, авторът ни разкрива цялата трудност и отговорност на избора, на който той се решава дълго време след написването на „Утопия“. Едва към края на 1517 г. Т. Мор приема предложението на Хенрих VIII и постъпва на кралска служба при ясното съзнание за фактическото положение на нещата. В своя жизнен път той прилага към различни проблеми и двата начина на действие, а това уравновесяване на противоположните тенденции е дял на една цялостна и силна натура. Що се отнася до най-общото заключение, което може да се тегли от разговора на Хитлодей и „Т. Мор“, то е мисълта, че постигането на по-съвършен обществен ред предполага не само антиципиране на един бъдещ свят, но и потребност от реализиране на най-добрия възможен свят, тъй като човечеството не може да надрасне условията на своето съществуване. По думите на акад. В. П. Волгин „Утопия“ „не беше празна литературна забава, както твърдяха някои буржоазни изследователи, но тя не беше и програма за действие“<sup>1</sup>.

Докато в първата част на книгата преобладава пряката сатира, във втората надделяват косвеното въздействие и осъждането на настоящето чрез бъдещето. Самобитна мисъл и смело въображение, регулирано от една конструктивна способност, си сътрудничат при създаването на утопията, която предполага и поглъщане от суровата житейска истина, и издигане над света, и вникване в социалния закон, и изпълване от идеала.

Отклонявайки се незабелязано от онова, което се счита за нормално и възможно в живота, Т. Мор ни отвежда в хипотетичната страна на утопийците. Макар и да не очаква непосредствена промяна в Европа и да иронизира понякога своя „утопизъм“, той вижда цяла една нация да живее в условията на безкласовото общество и тази представа е така ярка, че създава убеждение у читателя. Нагледността на образите, с която подкупва и стимулира нашето въображение, напомня похватите на Платон при обрисувването на легендарната Атлантида в „Критий“. Както древногръцкият философ дава плът на своите абстракции чрез разнообразни митове, така и авторът на „Утопия“ облича своя политически идеал в пластична форма. С живото описание на острова, неговите жители и техните обществени условия Т. Мор цели да извика зрителни усещания и нагледни, да създаде

<sup>1</sup> В. П. Волгин. Цит. съч., с. 135.



известно оптично видение, за да подтикне към имитация на някои от изобразените институции и пробуди онова желание за социално експериментиране, което предотвратява застоя. Ние трябва да се върнем от този необичаен свят с вълнение, с почуда, с голям запас илюзии и самовнушения. Нарисуваната като измислица, като палава игра на въображението картина на живота в несъществуващата държава ни приковава здраво към действителността, защото илюзорната Утопия се оказва една напълно преобразена Англия. Т. Мор описва своята страна такава, каквато би могла да бъде, ако се премахнат социалните злини и нравственото угнетение. С подвижна и копнееща фантазия той отстранява мизерията и калта на лондонските покрайнини, като превръща своя роден град в добре благоустроен и хигиеничен Амаврот с неговите широки улици, великолепни площади, чисти и просторни домове с градини. Критиката над съвременността не отсъства от изображението на този идеален свят, дори е станала по-действена, от както подходът е косвен, емоцията — контролирана, а ударът — омекотен. Жлъчното настроение на сатирата-инвектива, което преобладава в първата част на книгата, макар и да не се губи напълно, е отстъпило на спокойния контраст, поставил в смел релеф съществуващите недостатъци и извращения. Утопията извиква в съзнанието на читателя чуждата на морал и идеали действителност в една пълнота и интензивност, които надвишават значително изказаното непосредствено. Т. Мор сега разчита не толкова на пряко изразените си мнения и антипатии, колкото на творческото участие на своята аудитория, на нейните познания за съвременните политически и икономически условия или на спомена за обвинителния акт във встъпителния дял на произведението. Заел спокойната поза на разказващия Хитлодей, чийто поглед сега не е помрачен от тъмната сянка на грозното и извратеното в живота, авторът предоставя на читателите сами да разпознаят, да преценят и заклеймят всички онези опасни недъзи, които стоят в разрез с практиката на утопийците. Доколкото сравнението между идеално и реално остава скрито или иронически се загатва, сатирата печели не само откъм дистанция, находчивост и духовитост, но активизира в много по-голяма степен нашите субективни разположения като разсъдна енергия, въображение, темперамент и чувствителност. Ако днес много илюзии остават за нас тъмни поради историческия момент в специално английските и европейските отношения, които се имат пред вид, то движението на мисълта, фината ирония, изящното остроумие и мъдрите внушения не могат да бъдат чужди на отзивчивия към въпросите на социалната и нравствената обнова наш съвременник.

Утопията на Т. Мор има двоен образ, така че ако единият е обърнат към оригиналното мислене, към интуитивното долавяне, към доразвиване на потенциалните възможности в живота, другият е зает изключително с нравствената присъда на един благороден дух, притежаващ тънък усет за всевъзможни несъответствия и жив комически натюрел. Идеята за едно безкласово общество може да е дошла от Платон или от спомена за първите християнски общини, може да е намерила опора в религиозно-етическите търсения на хуманистите<sup>1</sup> или в някои исторически събития и съвременни явления,<sup>2</sup> но нейните мотиви и нейната концепция са нещо

<sup>1</sup> Срв. например паралелите на Е. Сурц между идеите на Мор и някои гледища на Колет, Еразъм, Бюде. Цит. съч., гл. XVI, с. 165 и нт.

<sup>2</sup> Л. А. Мортън вижда историческите корени на социализма на Мор в преживелиците от общинния строй у тогавашното английско селячество. Цит. съч., с. 59—60. Р. Емис припомня „идеалите на гражданския и гилдиен живот“. Цит. съч., с. 13. М. П. Алексеев отбелязва потребността да се проучи доколко Мор е бил запознат с учението на Уиклиф и на лолларизма, с хусистките войни и идеалите на таборитите. Цит. съч., с. 67. Е. Сурц обърща внимание на нидерландското общество „Братя на общия живот“, чиито представители, вдъхновявани от



твърде различно от достиженията на предходниците. За разлика от политическите или етическите подбуди на автора на „Държавата“ идеите на Т. Мор са реакция спрямо икономическите условия на неговата съвременност. Докато комунизмът у Платон носи чисто потребителски характер и засяга само двете висши класи на неговата съвършена държава, у хуманиста от XVI в. той обхваща всеки член на обществото и се издига до една организация на производството.<sup>1</sup> Тези открития не се дължат на капризите на фантазията, а навред предполагат веща и творческа преработка на един широк опит, превърнат в правда от по-висш разред.

Показвайки конкретно как може да бъде организирано производството и разпределението на богатата в общество, в което няма частна собственост, Т. Мор заставя своите читатели да се вгледат в съществуващите политико-икономически отношения, дава им критерий, чрез който могат да прозрат грубата правда на обществените условия. Издигнал се чрез своя идеал над жестоката всекидневна истина, той едновременно ни освобождава от гнета на вулгарното в живота и ни сродява с най-актуалните въпроси на деня. В противовес на наличните класови и корпоративни различия и ограничения хуманистът желае една държава на еднакви социални възможности. Далеч от мисълта да премахне всякаква диференциация в общественото положение, но и без да свързва отликите в ранга със специални облаги и привилегии, той открива за гражданите на Утопия свободен достъп до всички постове в зависимост от лични дарби и добродетели. Демократизмът на този подранил идеал стои в рязко противоречие с политическата система на управление в условията на кралския деспотизъм, така както е представена в критичния отдел на книгата и още по-внушително в „Историята на Ричард III“. И тук, както и при проблема за труда Т. Мор е по-скоро предтеча на утопическия социализъм, отколкото имитатор на Платоновите гледища. Същински предходник на Фурие, той вижда в отстраняването на социалния паразитизъм не само средство за обезпечаване на обществото с материални блага, но и една възможност за задоволяване общите човешки тежнениа към науката и културата. Очевидно косвените похвати на утописта не са в състояние да задоволят автора и, както в първия дял на своето произведение, той се предава на съкрушителна памфлетна полемика срещу всички прояви на безделието като опасен сътрудник на социалното разложение.

В „Утопия“ социализмът е въведен не само като икономическа и политическа система, но са показани неговите проявления в сферата на етическата мисъл и концепцията за живота, в науката, образованието, религията и пр. Така например в битието на утопийците ние откриваме елементите на един хедонизъм, който ни отвежда не толкова към наблюденията на Америго Веспучи върху нравите на първобитните племена, колкото към философията на Епикур, привлякла вниманието на хуманистите още от първите десетилетия на XV в.<sup>2</sup> Наред с тази така ценена от Еразъм етическа теория в „Утопия“ оживяват учението на Платон за ероса и това на Плотин за красотата.<sup>3</sup> За жителите на фантастичния остров истинската наслада предполага не само чисто духовни радости, но и виталност, сродяване с мъдростта на природата, любов към живота с всичките му радости: „На човека — твърдят те — преди всичко е присъща оная добродетел, която е най-човечна: човек да бъде за полза и утеха на човека, да облекчава негодите на другите и да отстранява скръбта, да върне на хората радостта от

---

първите християнски общини, са повлияли мнозина северни хуманисти, между които и Еразъм. Цит. съч., с. 164.

<sup>1</sup> Срв. В. П. Волгин. Наследие утопического социализма. — История социалистических идей. Сборник статей. АН СССР. М., 1962, с. 12.

<sup>2</sup> E. Surtz. Цит. съч., гл. IV, с. 23 и нт.

<sup>3</sup> E. Cassirer. The Platonic Renaissance in England. Austin. University of Texas Press. 1953, p. 108—111.



живота, т. е. удоволствието. Щом пък това е така, защо природата да не внушава на всеки човек да прави същото със себе си? . . . На тебе ти подхожда да бъдеш поне толкова благосклонен към себе си, колкото и към другите. Ако природата ти внушава да бъдеш добър към другите, тя не ти нарежда да бъдеш жесток и немилостив към себе си“ (с. 155—156). Като порицава аскетичните увлечения на епохата и издига природата за норма на етиката и присмеха си, Т. Мор вниква дълбоко в истинския патос на епикурейската философия. Но този хедонизъм не може да се отъждествява абсолютно със схващанията на древните мислители, доколкото той е проява на нравствените повели на едно ново общество, създало възможност на цял народ да се приобщи с чиста радост към истински човешките ценности. Неслучайно към теорията на Епикур Т. Мор прибавя и социалния принцип, че нашето лично удоволствие не бива да се постига с цената на чуждото нещастие. Противопоставяйки така алтруизма на своите островитяни на извращения душевен мир на съвременниците си, той вади на показ парадоксалното, абсурдното и противоречивото на тогавашните нрави. Направил утопийците езичници, той печели една сатирическа позиция спрямо покварата на християнска Европа, така както Суифт по-късно постига същия ефект спрямо покварата на човешкия род посредством добродетелите на мъдрите коне, „хуайхъхъхъмите“<sup>1</sup>. Съсловна надменност, суета в различните ѝ форми и душевни опустошения, покварени вкусове, догматическа теология, суеверни заблуди стават прицелна точка на иронията. Обектите на изобличение са почти същите, както в „Похвала на глупостта“ на Еразъм, само че тук те прозират през всичко вярващо и утопично на социалния оптимизъм. След като разказва например, че за утопийците онези „лица, които са се опозорили с някакво престъпление, носят на ушите си златни обици, на пръстите си златни пръстени, златна огърлица кичи шията им и златна корона краси главата им“ (с. 147), авторът ни кара да присъствуваме на забавната сцена на приема, оказан от утопийците на разкошно облечените и натруфени със златни украшения пратеници на съседната държава на анемолийците. Другаде, защитавайки принципа за верска толерантност и за една религия без догма, религия, основана на природата и разума, той внушава отвращение към жестоките нрави в християнския свят, към фанатизма и кръвопролитията в името на идоли. Хуманните и миролюбиви действия на утопийските жреци по време на война са сериозен упрек към поведението на папи като Юлий II или на английските епископи и абати, които се сражават на Flodden Field през 1513 г.<sup>2</sup> Така идеите идват при нас бързо, обвити в странни облекла, угълът на зрение и осветление непрекъснато се мени, но въпреки ретуша на хумора ние долавяме непримиримата душа на сатирика. Подобно на Колет и Еразъм Т. Мор подиграва схоластиците, чиито софистични аргументи и словесни плетеници са останали „за съжаление“ неизвестни на утопийците и препоръчва интензивно сродяване с древногръцката култура. Като показва как охотно жителите на острова възприемат достиженията на античните мислители, философи и писатели, той атакува закостенелия консерватизъм и омразата към промяната, които спъват напредъка на европейските страни. Но и науката в „Утопия“ има оправдание дотолкова, доколкото прави хората по-добри и по-мъдри. „Макар и да предпочитам учение, свързано с добродетел, пред всички съкровища на земята — отбелязва Т. Мор в едно свое писмо, — все пак прославата на учението, когато то не е свързано с добър живот, не е нищо друго освен открито и отявлено безчестие.“<sup>3</sup>

Иронията като основен похват на сатирата във втората част усложнява структурата на произведението и усилюва читателското участие. У Т. Мор тя е навик на мисълта и неговият биограф Томас Степлтон съобщава, че често сред близки

<sup>1</sup> Срв. R. W. Chambers. Цит. съч., с. 121.

<sup>2</sup> Срв. R. Ames. Цит. съч., с. 149.

<sup>3</sup> Срв. E. E. Reynolds. Thomas More and Erasmus, p. 78.



приятели авторът на „Утопия“ е говорил със сериозен тон неща, над които вътрешно се е надсмивал. С видимо одобрение, но при рязко опровержение от морала и човечността Т. Мор описва недостойните средства (убийства, подкупи, раздори), с които си служат утопийците, за да спечелят военните действия, както и нищожните поводи за унищожаването на цветущи съседни държави. Не положителна, а отрицателна, сатирическа утопия създава по този начин авторът, издигайки иронично като норма на хуманност онези пороци, от които иска да излекува човечеството. Така през цялото описание на щастливия остров критическото начало се долавя като подводно течение, което ни обезпокоява и държи в тревога и в най-чистите съзерцания. По контраст на афектите най-сетне в края на книгата сатирическата стихия избухва в един изблик на благороден гняв срещу всички форми на експлоатация и гнет. Тази забележителна обобщаваща инвектива идва да отреагира набраното вълнение, да отстрани възможните недоразумения и да постави още веднъж проблемите в цялата им сложност. И тук ние попадаме под въздействието на един труден сатирически похват, приложен по-късно и от Суифт при описанието на болезненото състояние на Гъливер след последното му пътешествие. Т. Мор разказва за „Утопия“ от името на странника Хитлодей, който, заслепен от мимолетно проблясналата картина на доброто в едно фантастично общество и от всичко противоестественно на всекидневния живот в Европа, изпада в комически абсурдното положение на отчуждение към конкретните задачи на деня. Така авторът предоставя на читателя да преодолее сам ироническото разединение между утопията, чиито идеали не могат да бъдат пренебрегнати, и грубата действителност, която не може да бъде радикално изменена. Както разговорът между Хитлодей и „Т. Мор“ пречиства мислите на писателя и го подготвя да изпълни своя обществен дълг, така и цялото произведение цели да наведе публиката към подобни размисли. Високите блянове и хуманните чувства остават подранил идеал за момента и едно голямо обещание за бъдещето, защото утопиите не са нищо друго освен преждевременно изказани истини.



## КЪМ ЕСТЕТИКАТА НА ШАРЛ БОДЛЕР

Димитър Аврамов

„Той беше прекрасен момък, който си придаваше вид на жестокосърдечен, и писател, роден за класик, но измъчващ мозъка си, за да открие странното.“

Льоконт дьо Лил

### I

През 1967 г. по случай стогодишнината от смъртта на Бодлер се състоя в Ница международен научен колоквиум върху неговото творчество с участието на видни бодлероведи. Един от тях — американецът Т. В. Банди, докладва върху необикновената популярност на гениалния френски поет и критик извън границите на родината му чрез интегрални или частични преводи. Заключение, че „никой друг модерен поет не е бил по-универсално приет, че никой друг не е бил превеждан на толкова езици и в толкова страни“<sup>1</sup>, бе подкрепено от дълъг списък, в който фигурираха (вън от Америка и Азия) почти всички европейски страни: тук бяха и Унгария, и Чехословакия, и Румъния, и Югославия, и Гърция, и Турция, посочваха се дори издания на „идиш“ и на есперанто. Само България не бе спомената. Очевидно Банди не е знаел, че още през 1912 г. у нас излизат изцяло *Малки поеми в проза*, преведени от Иван Радославов (второ издание — 1921 г.), а до 1930 г. (когато ги издава в отделна сбирка) Георги Михайлов с превъзходна интуиция е превел вече 53 (близо половината) стихотворения от *Цветя на злото*. Така двете най-значителни художествени произведения на Бодлер отдавна са станали достояние на българската публика. Безспорно интересът към тях (от страна на преводачи и читатели) е получил на времето силни импулси от широката вълна на индивидуализъм и символизъм в българската литература, надигнала се високо преди и след Първата световна война. И понеже Бодлер е бил считан за техен апостол, нищо чудно, че присъствието му в нашата култура предизвиква гореща полемика. Полемика, струва ми се, основана до голяма степен на недоразумения, защото се води в името на една абсурдна алтернатива: „За или против Бодлер“, което ще рече, съобразно със смисъла, влаган от спорещите — „За или против реализма“, „За или против декадентството“.

Причисляван с безрезервна и следователно несправедлива категоричност към антиреализма и декадентството, Бодлер естествено е бивал отричан или най-малкото гледан с подозрение от всички, които са ратували за едно изкуство, близко до народните маси, отразяващо техните настроения, домогвания и борби. Привидни основания за такова отношение не са липсвали: авторът на *Цветя на*

<sup>1</sup> W. T. Bandy L'Universalité de Baudelaire, Actes du colloque de Nice, 1968, p. 30.



злото и на *Малки поеми в проза* още приживе е шокирал своите читатели и преди всичко конвенционално мислещата критика с един демонстративен сатанизъм, с болезнени образи и интонации, с пози на аристократизъм, богоборчески скепсис, некромания и дори перверзност. При появяването на *Цветя на злото* един от официалните литературни критици пише във *Фигаро* (15 юли 1857): „Има моменти, когато човек се съмнява в душевното състояние на господин Бодлер, но има и такива, когато съвсем не се съмнява: в повечето случаи се сблъскваме с монотонно и предумишлено повторение на едни и същи думи, на едни и същи мисли. Отвратителното тук съжителствува с долното; отблъскващото се свързва с вонящото. Никога не сме виждали да се хапе и мачка толкова плът в толкова малко страници; никога не сме присъствували на подобно шествие от демони, изроди, дяволи, котки и червеи. Тази книга е една болница, открита за всички безумства и за всички пороци. . . И ако човек е в състояние да разбере, че на двадесет години въображението на един поет може да се увлича от подобни сюжети, нищо не оправдава оня, който, надхвърлил тридесетте, публикува книга с такива уродства.“

Както се знае, критици и клевети от този род са предизвикали съдебен процес срещу Бодлер, при който той е бил осъден да заплати триста франка глоба, а шест поеми от неговата книга инкриминирани. Интересно е, че в мотивите на присъдата се съдържат не само квалификации като „обида на обществения морал и добрите нрави“, но и обвинението, че поезията му действувала подстрекателски със своя „груб и накърняващ целомъдрието реализъм“. Сам Бодлер сякаш не е правил нищо по-сериозно за своето оправдание, освен да се преструва, че *Цветя на злото* е „чисто изкуство“, сиреч без никакво отношение към проблемите на морала, че е най-обикновено вербално „жонгльорство“, предназначено да провокира филистерската благопристойност на буржоазията и да поддържа по този начин съпротивителните му сили в постоянна активност. В проект за предговор той пише:

„Аз притежавам *един* от онези щастливи характери, които извличат наслада от омразата и които се гордеят в презрението. Моего дяволски страстно влечение към глупостта ме кара да намирам особени удоволствия в превъплъщенията на клеветата. Девствен като хартията, трезвен като водата, благочестив като причастен, невинен като жертва, не би ми било неприятно да мина за развратник, пияница, нечестив и убиец.“<sup>2</sup>

Откъде иде тази учудваща страст у Бодлер да се очерня, да минава за покварен, да играе ролята на аморалист? Каква е тази „наслада от омразата“ и „гордост в презрението“? Самоцелни предизвикателства, деформации на характера или модни позьорства на един адепт на парижката бохема от средата на века? В една своя статия, отпечатана в *Монит* (5 февр. 1844), *Теофил Готие* е склонен да открие подобна черта у широка категория французи: „Тази тенденция да се рисуват с неблагоприятни краски е специфична за французите, които си приписват всички възможни пороци и изглежда, че държат само на репутацията си на остроумни и лекомислени люде. . . Те ви признават, че са гнусни подлещи, корумпирани, развратни, безчестни, способни да убият баща си и майка си, да отнемат живота на ближния си. . .“

У Бодлер обаче този престорен аморализъм не е безсмислено фанфаронство, безвредно кокетиране с цинизма, а една *самозащитна реакция*. Болезнено чувствителен, деликатен, романтик и идеалист, той попада не по своя воля в една обстановка, враждебна на всеки по-възвишен порив. Първите му контакти с действителността му причиняват непоправими психологически травми. По собствено признание и по свидетелствата на приятелите му най-силна от тях се

<sup>2</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes*, Ed. du Seuil, Paris, 1968.



оказва смъртта на баща му и повторното омъжване на майка му за офицера Жак Опик.<sup>3</sup> На седемгодишна възраст детето се почувствувало лишено от цялата топлина на родителската нежност, на която е било изключителен обект преди това — то е изпитало първите застрашителни пристъпи на самотата, от която ще страда цял живот: „Чувство на *самота*, от моето детство. Въпреки семейството — и особено в средата на другари — чувство за вечно самотна съдба.“<sup>4</sup> Това чувство за самота, изживявано като „съдбовност“, сиреч като фатално предопределение, по-късно се превръща в тежка меланхолия, която той не успява да разсее дори в краткотрайните периоди на относително външно благополучие. Затворен в себе си, сдържан, нерешителен, склонен към мрачни размисли, той е отреагирвал депресивните си състояния в тихи поетични съзерцания или в дръзки антиконформистки жестове. Заедно с първите стихотворни опити, в които (в духа на романтизма) е изразена жаждата му за една „идеална реалност“ на хармония, красота и лазурна възвишеност, противоположна на обкръжаващата го пошлост, парадоксално следват прояви на опасно буйство и демонстративно безпътство: изключване от колежа *Луи-льо-Гран*, безразборни сексуални връзки, драматична любовна авантюра с мулатката Жан Дювал, боязливи експерименти с консумация на опиати. . . В резултат — придобит сифилис, непоправимо прогресираща физическа деградация, ужасни страдания, нарушено духовно равновесие, предивременна смърт. . .

Още по-депресивно върху неговата психика действа *стълкновението му с обществената действителност*, неспособността му да се адаптира към една среда, която издига като основни добродетели не безкористната честност и етичния идеализъм, а практицизма, умението да се печелят пари, да се заемат спокойни и доходни служби в държавната йерархия, да се гони и постига външното материално благополучие. В едно стихотворение от *Цветя на злото* той описва това противоречие и собствения си избор, превърнал го в неприспособен чужденец в света на материалните ценности:

Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,  
 Disait: „La Terre est un gâteau plein de douceur;  
 Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)  
 Te faire un appétit d'une égale grosseur.“  
 Et l'autre: „Viens! oh! viens voyager dans les rêves,  
 Au delà du possible, au delà du connu!“  
 Et celle-la chantait comme le vent des grèves,  
 Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,  
 Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.  
 je te repondis: „Oui! dou! douce voix!“ C'est d'alors  
 Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie  
 Et ma Fatalité.

Два гласа ми шептят. Един прикрит, коварен  
 мълви: — „Земята е сладкиш! — о, пожелай —  
 аз мога да ти дам — и ще си благодарен! —  
 охота тоз сладкиш да изядеш докрай!“  
 А другият: — „Ела да минем през мечтите;  
 отвъд възможното, вдън неизвестността!“  
 И този глас, по-свеж от вятра над вълните,  
 подобно призрак пей над мен самотността

<sup>3</sup> Автентични сведения за живота на Бодлер читателят може да намери в труда на Eugène et Jacques Crépet. Charles Baudelaire, Paris, 1928.

<sup>4</sup> Mon coeur mis à nu, O.C., p. 631.



и плаши моя слух и тъй увлича страстно,  
че — „Хайде да вървим.“ — веднага му казах! —  
Но от тогаз — уви! тоз ден за мене стана  
прокобен в ориста, която сам избрах.<sup>5</sup>

## II

Избрал идеала, мечтите, поривите към възвишеното пред действителността с нейните сурови закони и неумолима логика, Бодлер се чувствава „неприспособен“ към нея, „несръчен“, „тромав“, смешен дори като албатроса — тази разкошна птица на волните морски простори, — изкарана на суша. („Изгнаник на суша посред кресльовци, неговите гигантски криле му пречат да ходи.“<sup>6</sup>) И понеже буржоазията концентрира в себе си цялата прагматична активност и духовна убогост на тази действителност, той я обявява за свой смъртен враг и и я възненавижда от цялата си душа. „Понякога аз споря с гротескни чудовища, видения посред бял ден, призраци на улицата, салона, омнибуса. Виждам срещу мене Душата на буржоазията и повярвайте ми, ако не ме беше страх, че завинаги ще омърся тапетите на килията си, на драго сърце бих запратил, и то с неподозирана от нея сила, мастилницата си върху лицето ѝ.“<sup>7</sup>

За да ѝ се противопостави, Бодлер реагира срещу всичко, което тя е обявила за свещено. „Полезният човек“ (*l'homme utile*), сиреч действащият в името на една утилитарна цел, индивидът с „разменна“, но без собствена стойност го изпълва с най-голямо отвращение. „Търговец, сиреч крадец“, „*marchand, c'est-à-dire voleur*“ — формулира сухо в едно писмо. Буржоазните вестникари, политици, редактори, директори — дълбоко сродни по манталитет с търговците — в неговите очи се превръщат в жалки креатури на тази омразна действителност, обслужващи я със своите продажни пера — „Това са индивиди без личност, същества без оригиналност, родени за функцията, която буржоазията им е предопределила“.

Още по-опасен от нея се оказва буржоазният художник, който, като използва обаятелното въздействие на най-чистата и безкористна дейност — изкуството, възпява морала на ония, „на чиито разноски живее“. А този морал е параван на лицемерието. Неговото престорено целомъдрие, хилядите предписани табу, санкциите за прилично и неприлично, красиво и грозно, позволено и непозволено са димна завеса, чието истинско предназначение е да прикрие една реална поквара и да утвърди една фалшива система на етични норми:

„Всички буржоазни тъпаци, произнасящи непрекъснато думите: „неморално“, „неморалност“, „морал в изкуството“ и други глупости, ме карат да мисля за Луиз Вилдиьо, евтина проститутка, която, придружавайки ме веднъж в Лувъра, гдето никога не бе стъпвала, започва да се изчервява, да си крие лицето и като постоянно ме дърпаше за ръкава, ме питаше пред безсмъртните статуи и картини, как е можело да се изложат публично такива неприлични неща.“<sup>8</sup>

Влязъл в непримиримо противоречие с обкръжаващата го действителност, Бодлер избира най-разнообразни защитни средства, за да предпази от болезнени посегателства своята чувствителна натура. Пресилена, маниерна вежливост, студена куртоазия, изискана ирония, преструвки, театрални пози, мистификации от всякакъв вид — всичко това е било използвано от него в такава степен, че за онези, които са го познавали повърхностно, той е минавал за „чудак“, „ексцентрик“, „особняк“, *un homme à part*. Желанието му да скрива истинското си лице-

<sup>5</sup> *La Voix, Les Fleurs du mal*, O. C., p. 46, превод на Г. Михайлов.

<sup>6</sup> *L'Albatros, Les Fleurs du mal*, p. 45.

<sup>7</sup> *Salon de 1859*, O. C., p. 411.

<sup>8</sup> *Mon coeur mis à nu*, O. C., p. 640.



да се показва не такъв, какъвто е, а сменя маските си съобразно с партньора, да играе най-различни роли, при това винаги отрицателни, да шокира с мними прегрешения, да си приписва несъществуващи пороци само за да се противопостави на притворния буржоазен еснаф, са му създали твърде неблагоприятна репутация и постепенно „легендата“ за Бодлер е изместила внушението от истинския му браз. Той сам пише в едно писмо до Сент-Бъов, че някаква дама, която го опознала по-отблизо, му доверила: „Странно е, вие сте много благовъзпитан, а аз смятах, че сте винаги пиян и че миришете на лошо.“ „Тя говореше според легендата“ — пояснява Бодлер.<sup>9</sup>

Тази защитна тактика — да прикрива със скандални пози и всевъзможни мистификации уязвимите страни на своята душевност — Бодлер дори превръща в своеобразна философия. Това е неговият прословут *дендизъм*. Днес терминът е компрометиран — той означава едва ли не „повърхностна елегантност“, „модно кокетство“. За него обаче той е *мироглед, естетика и етика* — своеобразна *религия*. Не само външни атрибути и външни маниери, но преди всичко *вътрешно поведение*. В морално отношение дендизмът се сродява със стоицизма — неговите последователи трябва да култивират у себе си силна, ненакърнима воля, самообладание, самоконтрол, безстрастие, съсредоточаване, студена сдържаност, ярка оригиналност, безкористен, чисто духовен „култ към себе си“, удоволствието да учудиш другите и горделивото задоволство да не бъдеш никога учуден. От социално гледище това е институция вън от законите, но със собствено законодателство, една „аристократична каста“, чиито представители са винаги „в опозиция и бунт“, против господстващата тривиалност, против утилитарната пошлост, каста, която възниква главно в „преходните епохи, когато демокрацията не е още всемогъща, а аристокрацията е частично разклатена и изпаднала“. От чисто естетическо гледище дендизмът е култ към красотата и съвършенството във всичко: в облекло, мисли, морал, поведение. . .

Както се вижда, съвършеният денди е пълна противоположност на буржоата и като такъв той е идеалният образец, към който Бодлер неуморно се стреми. Понеже усеща дълбоко в себе си стихийната власт на темперамента си, на „злия демон“, винаги готов да го изненада с ирационални действия, Бодлер с върховно усилие решава сам да си постави прегради, да си наложи забрани, като обаче им придаде санкцията на категорични нравствени императиви, като ги превърне в принципи на една философия, в изисквания на една естетика. Той въвежда неотстъпна битка със себе си и сякаш обладан от желанието да мистифицира и нас, и себе си, представя я не като лична съдба, а като някакво колкото реално, толкова и утопично движение за постигане на човешкото съвършенство, като юридическа институция, като аристократична формация с определено място в историята, в която можел да влезе всеки без наследствени права, привилегии и пари, всеки, който направи усилие да победи пошлото, тривиалното, меркантилното, еснафското у себе си.

Враждебно настроен срещу буржоазията, изпълнен с органична ненавист срещу нейния морал, манталитет, начин на живот, срещу всички институции, укрепващи нейното господство, в същата степен Бодлер е обхванат от *любов и съчувствие към бедните*. Интересно е да се наблюдава как този духовен аристократ, спечелил си име на социално отвърнат декадент, се чувства вътрешно сроден с участта на бедните. Колкото неговото остро перо се потапя в злъч, когато се докосва до буржоазията, толкова то е способно на най-топли и най-нежни интонации, когато трябва да опише нейните жертви. *Цветя на злото* и *Малки поеми в проза* са изпълнени с картини на трогателно отношение към подтиснатите и унижените, към всички, които не са успели да получат от живота очаквания дял

<sup>9</sup> Correspondance, II, Gallimard, 1966, p. 219.



на радост и щастие. Поетът се взира с тягостен поглед към света на онеправданите, защото знае, че там ще намери онова смислено и сериозно отношение към живота, което само нещастieto е годно да създаде:

„Към тези именно места поетът и философът обичат да насочват жадното си внимание и там намират сигурна храна. Защото ако има места, които те презират и не посещават, то са веселите сборища на богатите. Тяхната пуста суетня с нищо не ги привлича. Напротив, те чувствуват непреодолимо влечение към всичко слабо, разбито, печално, осиротяло.“<sup>10</sup>

За да изтъкне колкото се може по-силно мизерното положение на своите отритнати „герои“, Бодлер използва най-често похватите на контраста — изразно средство, в което се отразяват както драматичните стълкновения в обкръжаващата го действителност, така и неговата противоречива личност, склонна да вижда във всичко и лицевата, и опаката страна. „Много е интересно да наблюдаваш — пише той — как радостта на богатия се отразява в очите на бедния.“ Така неговият „стар клоун“, „смазан от мизерията и от обществената неблагодарност“, самотен изживява тъжната си участ сред една обстановка на шумно празнично веселие. Същото е с бедните деца от *Сладкиши*, които със своя окаян вид внасят рязък дисонанс в космическото чувство за хармония; така е и с двете деца (богатото и бедното) от *Играчката на бедния* — равни в биологическите си инстинкти, но разделени от социалните прегради, както и при сина на зловещия скитник, когото музата е дарила с „любовта към красивото и поетическия гений“, за разлика от сина на богатия — „лишен от всякакво чувство на състрадание, изпълнен с алчно желание към най-простите блага на живота“. Бодлер е готов да намрази и най-близкия си другар, ако този не е в състояние да се трогне от участието на бедните (*Очите на бедните*) или пък ако си позволи някаква цинична шега с тях (*Фалшивата монета*). Дори видът на бездомните псета го покъртва дълбоко и той ги възпява тъй, както един „академичен“ поет би възпял само исторически или митологически герои и героични събития:

„Назад! Далеч от мен, академическа музо! Не се нуждая от теб, стара лицемерко! Аз зова интимната, гражданската, живата муза, да ми помогне да възпея другите — клети и кални — кучета, от които всеки бяга като от чума, освен бедния, комуто те са приятели, и поета, който ги гледа по братски. . . Аз искам да възпея калното, бедното и бездомно псе, инстинктът на което като инстинкта на бедния, на бохема или на клоуна е чудесно изострен от нуждата, тази добра майка и истинска покровителка на разума.“

Имайки пред вид този тъй силно изразен хуманистичен характер на Бодлеровото творчество, *Марсел Пруст*, сам минаващ за социално неотзивчив естет и аристократичен обитател на „Кулата от слонова кост“, подчертава с дълбока убеденост, че „в действителност поетът, когото считат за нечовечен, за малко глупав аристократ, е бил най-нежният, най-сърдечният, най-човечният, най-народният измежду поетите“<sup>11</sup>.

### III

При този социален мироглед, при това проникновено вникване в класовите противоречия на капиталистическия строй и при ясната и категорична ориентация към страната на онеправданите каква е била най-общата естетическа позиция на Бодлер, в какво е виждал мисията на изкуството, неговата същност и предназначение?

<sup>10</sup> *Les Veuves, Petits poèmes en prose*, O. C., p. 155.

<sup>11</sup> M. Proust. *A propos de Baudelaire*, N.R.F., juin 1921.



За Бодлер изкуството, разбрано в най-благородното и възвишено значение на думата, е невъзможно и немислимо въвн от човешки значимото съдържание, вложено в него от художника, въвн от големите идеи, на които той е последовател, най-общо казано — въвн от богатите и безкрайно разнообразни мисловни и емоционални внушения, които то поражда в човешката душа. В този смисъл неговата най-дълбока природа е *хуманистична и идеалистична*. Бодлер не се колебае да утвърди: „Предпочитам оня поет, който постоянно общува с хората от своето време и разменя с тях мисли и чувства, предадени на достатъчно правилен и благороден език.“ Същото се отнася и до изобразителното изкуство: Дьолакроа се оказва неговият „най-любим и най-приятен художник“ поради това, че „в своите картини разкрива дълбоки простори и за най-скитническото въображение“, поради „умението му да изрази скръбта, страстта, жеста“.

Така за Бодлер изкуството става неделимо от нравственото и полезното въздействие. Тази основна идея пронизва ранните му естетически съчинения. Особено настойчиво и темпераментно тя е изразена в три статии: *Пиер Дюпон* (1851), *Порядъчни драми и романи* (1851) и *Езическата школа* (1852).

Изпълнен с най-чисто възхищение от песните на пролетарския поет Пиер Дюпон, Бодлер търси тайната на тяхното въздействие в хуманистичната позиция на автора: „В какво се крие голямата тайна на Дюпон и откъде иде симпатията, която го обгръща?“ — пита той и отговаря: „Ще ви разкрия тази голяма тайна, тя е съвсем проста: тя не е нито в познанията, нито в изобразителността, нито в майсторското умение, нито в повечето или по-малкото способности, които поетът е почерпил от общата съкровищница на човешкото значение; тя е в любовта към добродетелта и към човечеството, и в нещо неуловимо, което се излъчва постоянно от поезията му и което драговошно бих нарекъл безкрайна обич към републиката.“<sup>12</sup>

Както се вижда, на този етап от развитието на естетическите си възгледи Бодлер отдава толкова голямо значение на нравственото съдържание на художественото произведение, че е готов дори и да оправдае неговите формални несъвършенства, стига само да е открил зад тях една широка и възвишена душевност. Техническата сръчност сама за себе си, самоцелно красивите образи, чисто материалната, външна хубост — „създадени, за да заслепят неуверения детски взор или за да гаят ленивия слух“ — го отблъскват толкова, колкото и екстравагантната разпуснатост на романтиците. Антиконформист в най-дълбоката си същност, той се обявява рязко против движението за „чисто изкуство“ (*l'art pour l'art*), което след прочутите манифести на Теофил Готие (предговорите му към *Стихотворения и Госпожица дьо Мопен*) печели все по-голям брой привърженици сред младото поколение поети. Той нарича тази школа „детинска утопия“, „флагрантно нарушение на човешкия гений“, защото, като изключвала не само морала, а дори и чисто човешките емоции от естетическата сфера, сиреч като свеждала предназначението на изкуството до произвеждането на повърхностна сетивна наслада, тя по неизбежност го обричала на пълно безплодие. Нещо повече. Според Бодлер такова изкуство е дори обществено опасно, защото търси само изящни ритми и форми там, където е необходимо етично извисяване. Той обявява за душевно опустошен, за опасно безсърдечен всеки, който е имал нещастieto да бъде формиран под изключителното действие на художествени вещи и предмети, без никаква грижа за тяхното морално значение. Такъв индивид (според неговите образни прогнози) на двадесет години ще повдига полите на бавачката си, за да умре на тридесет от пороците си в някоя болница. „Неумерената склонност към формата подтиква към чудовищни и непознати изстъпления. Погълнати от жестоката страст към красивото, смешното, хубавото, живописното

<sup>12</sup> Pierre Dupont, O. C., p. 295.



защото и тук има степени, — понятията за точно и правдиво изчезват. Френтичната страст към изкуството е шанкър, който разяжда всичко останало; а тъй като безспорната липса на точното и правдивото в изкуството е равносилна на липса на изкуство, целият човек се изпарява; крайното специализиране на дадена способност довежда до унищожаването ѝ.<sup>13</sup>

Убеден в развращаващото действие на всяко изкуство, което съзнателно скъсва с нравствените изисквания в името на „чистата пластичност“, Бодлер е готов да оправдае дори позицията на иконоборците, ако обстоятелствата му наложат съответния избор. Колкото и да изглежда парадоксално, той, който днес за мнозина изглежда едва ли не един от най-типичните, най-чистите, най-фанатичните представители на естетизма, в един период съвсем не е бил далеч от възгледите на такива безкомпромисни моралисти като Платон, Августин Блажени или Толстой с тяхната неумолима алтернатива: или изкуството ще изпълнява своята върховна мисия да облагородява човешкия дух, или по-добре е да загине! В същност според него не е необходимо дори да се стига до формална забрана, както са правили мюсюлманите или е налагал един Савонарола. Защото всеки самоцелен стремеж към художествена образност закономерно води до нейното саморазпадане. Хипертрофираното увлечение по формата в крайна сметка се изражда в серия несвързани експерименти, зад които не личи направляващият контрол на цялостната творческа личност. От „човекоубиец“ изкуството се превръща в „самоубиец“.<sup>14</sup>

Тези мисли на Бодлер, изказани в средата на миналия век и адресирани срещу тогавашните представители на „чистото изкуство“, са били справедлив упрек срещу подценяването на човешкото съдържание в художественото произведение. Едва днес обаче сме в състояние да разберем техния истински смисъл и да оценим степента на реалната угроза, която той е прогнозировал. Защото тъкмо в наше време многобройните разновидности на „антиизкуството“ в западния свят доказват по най-красноречив начин основателността на неговите опасения — художествената дейност, откъсната от морала и от необходимостта да изразява значимо съдържание под претекст, че се стреми само към красотата, рискува да се превърне в собствената си противоположност.

Ще бъде непростима грешка обаче, ако поради всичко това сметнем, че Бодлер защитава плоския, филистерски морализъм в изкуството. Ако самоцелното формотворчество го плаши, то преднамерената тенденциозност, без сериозно художествено покритие, не по-малко силно го отблъсква. Той отхвърля като недоразумение и заблуда всеки опит да се сведе изкуството до неговите чисто дидактични функции независимо от характера и манталитета на социалната формация, която то обслужва. И все пак готовността на художника да се подчини на буржоазния морал го изпълва с непреодолимо отвращение. В *Порядъчни драми и романи* той иронизира официалните писатели на своето време — „крепители на буржоазната порядъчност“, — които използват перата си, за да оправдаят господстващото лицемерие, които „говорят с езика на кантората, въобразявайки си, че говорят с езика на добродетелта“. И нищо чудно, че те са аплодирани и награждавани. Буржоазията вижда в тяхно лице не само сервилни помощници, но и удобни оръжия против опозиционните сили, срещу всички, които с изкуството и поведението си хвърлят съмнение върху мнимата непреходност на нейните догми:

„Виждате ли всички нотариуси в залата, акламиращи автора, който общува с тях като с равни и отмъщава на всички непрокопсаници, които имат дългове и си въобразяват, че занаятът на поета е да изразява лиричните вълнения на

<sup>13</sup> L'Ecole païenne, O. C., p. 301.

<sup>14</sup> Ibid., p. 302.



душата в подчинен на традицията ритъм! Това е ключът на много успехи.<sup>15</sup>

Като отхвърля директната тенденциозност и псевдоутилитарната дидактичност в услуга на един фалшив морал, Бодлер ни най-малко не се съмнява в полезността на изкуството. Само че тази „полезност“ е за него тъждествена с *правдивостта*. Истинската нравственост не се крие в угодническото обслужване на една кауза, зад която ясно прозират користните интереси на една социална група, а в искреното и правдиво пресъздаване на действителността с всичко хубаво и лошо, красиво и грозно, възвишено и низко, които тя съдържа.

„Полезно ли е изкуството? — пита Бодлер и утвърждава: — Да. Защо? Защото е изкуство. Има ли вредно изкуство? Да. Това е изкуството, което разстройва условията на живота. Порокът е съблазнителен; той обаче влече след себе си особени болести и нравствени страдания; трябва да се опишат и те. Изучете всички рани като лекар, който работи в болница, и школата на „здравия разум“, чисто морална школа, няма да има вече за какво да се залови.“<sup>16</sup>

В тези редове не е трудно да се прозре влиянието на реализма и преди всичко на оня, утвърждаван от Балзак в серията гениални романи от *Човешка комедия*. Бодлер е познавал лично великия романист и е изпитвал към него истинско страхопочитание. Той го споменава неведнъж в своите статии, а на едно място патетично възкликва: „О, Оноре дьо Балзак, вие, най-героичният, най-особеният, най-романтичният, най-поетичният измежду всички герои, които сте извлекли из вашите недра!“ Струва ми се, че под внушението на неговата естетика Бодлер лансира още в първия си Салон (1845) една от своите кардинални идеи: истинският, *модерният художник* трябва да престане да подражава механично на скулптурните образци на антична Гърция и да насочи изкуството си към *изобразяването на съвременния Париж*:

„Оня ще бъде художникът, истинският художник, който ще съумее да изтригне от съвременния живот неговата епична страна и ще ни накара да видим и да разберем с колорита и рисунката колко сме значителни и поетични в нашите вратовръзки и лачени обувки.“<sup>17</sup>

В следващия Салон (1846) Бодлер развива обстойно тази идея, като уточнява, че т. нар. „епична страна“ е в същност всекидневното съществуване на парижанина с неговите малки и големи драми, прозаични радости, посърнали и възродени надежди. На „вечната“, „абсолютна“ и следователно „абстрактна“ красота на класиците Бодлер противопоставя относителната, живата, реалната красота на съвременния живот, която в неговото разбиране е тъждествена с правдата. Тя е непрестанно променлива, защото зависи от динамичните жизнени обстоятелства. Към нея се отнасят всички елементи, характеризиращи психологията и битата на съвременника и не на последно място неговото *облекло*. Бодлер набляга толкова по-силно върху този външен атрибут, колкото по-пренебрежително е отношението на тогавашните художници към него. Както се знае, и двете господстващи насоки в художествения живот на Франция по онова време — класицизмът и романтизмът, са представяли своите герои в бляскавите доспехи на миналото (антична Гърция, Средновековието или далечния Ориент), убедени в грозния и безличен вид на съвременното облекло. Опълчвайки се срещу това, Бодлер вижда в този предразсъдък една опасна за изкуството измама и се опитва да внуши, че всяко облекло е красиво, защото е продукт на определена епоха и отговаря на съответни духовни изисквания. По силата на това според него модният черен костюм от средата на века с нищо не изглежда по-малко привлекателен от всички други, заключени в реквизита на историята, и дава не по-малки възможности за богати колоритни решения:

<sup>15</sup> Les Drames et les romans honnêtes, O. C., p. 296.

<sup>16</sup> Ibid., p. 297.

<sup>17</sup> Salon de 1845, O. C., p. 224.



„Черният фрак и рединготът имат не само политическа красота — израз на всеобщо равенство, но и поетическа красота — израз на обществената душа. . . Нека племето на колористите не се бунтува прекалено много: макар и по-трудна, задачата затова пък е по-славна. Големите колористи съумяват да постигнат колорит и с черен фрак, бяла връзка и сив фон.“<sup>18</sup> Изобщо — пише Бодлер — „парижкия живот изобилствува с поетични и чужди сюжети. Чудотворното ни обгръща и се влива в нас подобно на атмосферата. Само че ние не го забелязваме.“<sup>19</sup>

Това е писано през 1846 г. в разгара на битката между класицисти и романтици, когато, строго взето, реализмът в живописа още не се бе родил. Десетина години по-късно (на самостоятелната си изложба) *Гюстав Курбе* представя своята прочута композиция *Погребение в Орнан*, в която действащите лица са жителите на провинциално френско градче, облечени в съвременно черно облекло. Има всички основания да се вярва, че идеите на Бодлер са упражнили определено стимулиращо въздействие върху най-видния представител на реализма на XIX в., особено ако се вземе под внимание фактът, че в съответния период между двамата е съществувала интимна дружба.<sup>20</sup> Като плод на тази дружба Курбе ни е оставил два портрета на Бодлер, единият от които е включен в алегоричната картина *Ателието на художника*, в която Бодлер персонифицира поезията. Няколко години по-късно идеите на критика за реалистично претворяване на градския живот ще бъдат асимилирани още по-директно от *Едуард Мане* и би могло да се каже, че целият импресионизъм ще се развива под знака на тези плодоносни внушения.

Казано накратко, в първите няколко години от своята критическа дейност Бодлер защитава позицията на едно, общо взето, реалистично в изобразителните си похвати и хуманистично в основните си идеи изкуство, от една страна, против самоцелните формални търсения на школата „Изкуство за изкуството“ и, от друга, против „буржоазната порядъчност“ на т. нар. школа на „здравия разум“. Общувайки с антибуржоазно настроените представители на втората романтична бохема, той нахвърля с гениално прозрение редица първостепенни идеи на реалистичната естетика, които ще бъдат осъществени в практиката на следващата генерация художници и ще станат едва ли не техни програмни принципи.

#### IV

Ненавистта на Бодлер срещу буржоазията и съчувствието му към бедните, онеправдани социални прослойки са се изразили не само в писателски жестове, но и в практически опити да се промени радикално господстващата обществена структура. Бодлер взема активно участие в революцията през февруари и юни 1848 г., чието предназначение, както се знае, беше да свали не просто монархията на Луи Филип, но и властта на буржоазията. С пушка в ръка той се сражава на барикадите, става член на *Централното републиканско общество* и заедно с Тубен и Шанфльори основава вестник *Обществено спасение* (изпълнен с бунтарски статии), чието заглавие с винетка е дело на бъдещия член на комуната Курбе.

След неуспеха на революцията обаче борческия ентузиазъм на Бодлер постепенно угасва. Утвърждаването на буржоазията чрез изкористване революционните усилия на народните маси, диктатурата на Наполеон III, репресиите, упадъкът на нравите, широкото разгръщане на меркантилизма и еснафщината във всички сфери на живота, от една страна, и, от друга — личните несгоди, тежките дългове, неизлечимата болест го потапят в безизходно отчаяние, и то до такава степен, че към края на живота си, давайки си сметка за своето участие в революцията, Бодлер го окачествява като „пиянство“, възбудено от „склонност към отмъще-

<sup>18</sup> Salon de 1846, O. C., p. 260.

<sup>19</sup> Ibid., p. 261.

<sup>20</sup> Вж. Yoshio Abe, „Un Enterrement à Ornans“ et l'habit noir baudelairien. Tokio, 1962



ние. *Естествено* удоволствие от разрушението. Литературно пиянство; спомени от четива. . .<sup>21</sup> И той, който по-рано с чувство на законна гордост се бе назовавал „ултралиберал“, смятайки това качество за „най-красивото, което може да носи един гражданин“<sup>22</sup>, сега прави всичко възможно, за да убеди и себе си, и другите, че политиката е пагубна сила, че следователно писателят, човекът на изкуството изобщо не бива да се меси в нея, ако не иска да трови ненужно живота си, да обрича своите произведения на ефимерност, характерна за променливостта на събитията.

В същност, макар че си дава вид на аполитичен, Бодлер винаги се е интересувал живо от политиката: „Двадесет пъти съм се заричал — пише той през 1859 г. — да не се интересувам повече от политиката, но при всеки сериозен проблем отново съм бил обхващан от любопитство и страст.“ В светлината на това неговото признание до Ансел, че превратът на Наполеон III на 2 дек. 1851 г. го е „*физически*“ отвратил от политиката (*m'a physiquement depolitiqué*), трябва да се разбира буквално: „физически“, сиреч *външно*, той се е оттеглил от политиката, но *духовно*, вътрешно, неговата позиция не се е променила. Нещо повече, ненавистта му срещу буржоазията се е засилила и изявила в такива безкомпромисни (макар и чисто литературни) форми, че в определен смисъл той се превръща в един от нейните най-сурови и проникновени изобличители.

Това противоречие между „духовно“ и „физическо“, при което като във възел са заплетени противоречията между идеала и действителността, мечтата и действието, въображаемото и фактите, проектите и реализациите, решенията и поведението, доброто и злото, „божественото“ и „сатанинското“, става, тъй да се каже, *екзистенциалното противоречие на Бодлер*. Неведнъж в своите съчинения и писма той проклина този свят, в който „мечтата“ и „действието“ са разделени и не могат никога да се свържат:

— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait  
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve;

„Знам! — и затуй доволен напускам аз света,  
където крей живота, разлъчил блян от дело! . . .<sup>23</sup>

Най-голямата част от стихотворенията на *Цветя на злото* са събрани в цикъла *Идеал и сплин*, където „сплин“ означава състоянието на досада и меланхолия, причинени от обкръжаващата действителност, а „идеал“ е всичко онова, което духовно я преодолява и отпраща индивида чрез въображението в трансцендентните сфери на мечтаното. Едното е реално, но отблъскващо, другото е трансцендентно и поради това желано. И между тях съществува непреодолима бездна. Думата „бездна“ (*gouffre*) е една от най-често употребяваните от Бодлер и той ѝ придава значението на нещо метафизично, неотвратимо, в смисъла на Паскаловия мистицизъм — неизбежна драма и съдбовна обреченост на всяка чувствителна душа:

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
— Helas! tout est abîme, — action, désir, rêve,  
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève  
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

<sup>21</sup> Mon coeur mis à nu, p. 631.

<sup>22</sup> Baudelaire. Correspondances, I, p. 155.

<sup>23</sup> Le Reniement de Saint Pierre, Les Fleurs du Mal, O. C., p. 119, превод на Г. Михайлов.



В душата си Паскал таеше цяла бездна.  
— но бездна алчуща е всичко на света:  
и дело, и стремеж, и слово, и мечта! —  
И в тайната прозрял, от страх настръхнал чезна!<sup>24</sup>

Изпаднал в това състояние на скептицизъм, неверие и отчаяние, на демонстративно безразличие към събитията на обществения живот, Бодлер постепенно изменя и своите схващания за смисъла на изкуството. Докато по-рано той вярваше в неговото облагородяващо въздействие, защото смяташе, че то е органично свързано с морала, с гражданските добродетели, сега, разочарован от изхода на революцията, подтиснат от триумфа на буржоазията, от обкръжаващата го пошлост, обхванат от мрачни предчувствия за бъдещето на човечеството, той намира спасително средство в онова, което презрително бе нарекъл „детинска утопия“ и „флагрантно нарушение на човешкия гений“. Той става проповедник на теорията „изкуство за изкуството“. Щом като художникът и поетът са безсилни да повлияят със своето творчество върху хода на събитията, щом като единствената лоялна възможност за обществено-етична изява е да се подчинят на нормите на филистерската порядъчност, зад която се крие класова корист, тогава разумният изход, спасителното салто мортале се оказва „кулата от слонова кост“ — защитно убежище на всяко честно артистично дарование.<sup>25</sup>

Това безотраднo състояние на съзнанието се утвърждава и усилюва от срещата на Бодлер с Едгар Алан По. С неговите произведения той се запознава през 1848 г. и открил с радостна изненада нещо дълбоко конгениално на собствения си дух, става най-ревностният му преводач, интерпретатор и популяризатор във Франция. Постепенно, узнавайки подробности относно живота на своя американски събрат, духовното сродство в очите на нещастния Бодлер приема очертанията на еднаква житейска и творческа съдба: той съзира тук едно предопределено от провидението и осъществено през дистанцията на времето и пространството единство на душите и дори странно повторение в подробностите на външните обстоятелства: семейната драма, самотата, бездушието на обществото, стълкновението на възвишените душевни пориви с господстващия прагматизъм и меркантилизъм, неверието в щастливите перспективи на историята, безсилната омраза срещу официално утвърденото лицемерие, срещу държавните институции, ограничаващи и обезличаващи човешкия дух, и като индивидуална, отчаяна реакция — бягството в автономния свят на изкуството, превръщането му в своеобразна религия, на която става истински жрец и поклонник — един фанатичен жрец и благочестив поклонник, обкръжен от неверници. . . — всичко това в съдбата на Едгар По за Бодлер се очертава едва ли не като „първоначална редакция“ на собствената му участ и той толкова се вживява в това предопределено сродство и тъй е обхванат от желанието да бъде то пълно, че се опитва да подражава дори на слабостите и декадентските настроения на своя кумир.

Измежду многото идеи, които споделя с По, една особено силно шокира неговите почитатели: *отричането на идеята за прогреса*. Бодлер я нарича „ерес на старческата немощ“ и не пести злъчни епитети, за да я обругае. Да не бързаеме обаче да я обявяваме безрезервно за „реакционна“, а автора ѝ — за войнствен ретроград. Ако прочетем внимателно ония места, където той засяга този въпрос, и ги преценим не абстрактно, а с оглед собствената му идейна еволюция и съобразно със социално-психологическия климат на епохата, не може да не видим и тук антибуржоазния патос, който го вдъхновява. Строго взето, Бодлер се отнася с презрително недоверие към материалния, чисто технически прогрес, който не е

<sup>24</sup> Le Gouffre, Les Fleurs du Mal, p. 88, превод Г. Михайлов.

<sup>25</sup> За подробности вж. моя труд Естетика на модерното изкуство. С., 1969, гл. I.



равностойно съпроводен с напредък в духовните сфери. Идеалист във философско-етичните си принципи, романтик по темперамент и възпитание, той се отвращава от диспропорцията между развитието на индивидуализма и упадък на морала, от възможността да се използват научните и техническите открития, за да се утвърждава авторитарният режим на Наполеон III и господството на буржоазията. Пред материално-битовото възмогване, но духовно обедняване, причинени от разцвета на индустриализма и масовите медии, той предпочита примитивната вътрешна пълнота на дивака („по природа и по необходимост той е енциклопедист, докато цивилизованият човек е ограничен в безкрайно тясната област на своята специалност“<sup>26</sup>). Бодлер намира дори, че моралът на примитивните племена с всичката си абсурдна суровост стои неизмеримо по-високо от рафинираната жестокост на съвременните цивилизовани варвари: „Предпочитам много повече култа на Теутатес пред култа на Мамона; и жрецът, предлагащ на жестокия жертвоприносител хора, които умират с *чест*, жертви, които *искат* да умрат, ми изглежда съвсем благо и човечно същество в сравнение с финансиста, който погубва маса хора само в името на собствения си интерес.“<sup>27</sup> Освен това идеята за външния, материален прогрес му се струва неприемлива от материално гледище, защото обрича на пасивност оня, който е повярвал в нея — убеден в закономерния настъпателен ход на изкуството независимо от индивидуалното си участие, този преставал да се стреми към лично духовно усъвършенстване, разчитайки на активността на другите. Ето няколко цитата от интимните дневници на Бодлер (*Mon coeur mis à nu*), илюстриращи тези негови схващания:

„Вярата в прогреса е доктрина на мързеливците. . . — отделният индивид разчита на съседите си, за да върши своята работа. Не е възможно да съществува напредък (истински, сиреч морален) освен в личността и чрез самата личност.“ „Пред историята и пред френския народ голямата слава на Наполеон III ще бъде да докаже, че първият срещнат, като се докопа до телеграфа и до националната печатница, може да управлява една велика нация.“ „Теория на истинската цивилизация. — Тя не се състои нито в газа, нито в парата, нито в спиритическите сеанси, а в намаляване на следите от първородния грях (сиреч в личното морално усъвършенстване — Д. А.).“ „За да съществува законът на прогреса, трябва всеки да желае да го създаде; това ще рече, когато всеки индивид се заеме усърдно със собствения си напредък, тогава и само тогава човечеството ще напредва“ . . .

В *Общата изложба от 1855 г.* Бодлер отново се спира обстойно на въпроса, за да утвърди, че материалният прогрес е привиден, неистински, опасно приспиващ волята и съзнанието, ако се сведе само до техническите изобретения и до практическите битови удобства, без съществена грижа за развитието на духовните и моралните сили на човека: „Попитайте всеки добър французин, който всеки ден чете вестника си в кафенето, какво разбира под прогрес, той ще ви изброи парата, електричеството и газовото осветление, чудеса, непознати на римляните, ще ви каже също, че тези открития доказват напълно нашето превъзходство над древните народи; такъв мрак се е натрупал в този злополучен мозък и до такава степен са се объркали неимоверно понятията от материално и духовно естество. Клетният човек е толкова американизиран от своите философи — зоократи и индустриалци, че е загубил представа за различията, които характеризират явленията на физическия и нравствения свят, на естественото и свръхестественото.“<sup>28</sup>

Съвсем нормално е, след като Бодлер се е усъмнил в моралната стойност на техническия прогрес, да възненавиди класическата страна на индивидуализма — САЩ, още повече, защото тя е удушила в опушената си атмосфера неговия литературен кумир — Едгар По. „Американецът — пише Бодлер — е положително

<sup>26</sup> Notes nouvelles sur Edgar Poe, O. C., p. 349.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Exposition universelle 1855, O. C., p. 361.



същество, гордо с индустриалната си сила и малко ревниво спрямо стария континент. Виж, ако искате от него да се смили над някакъв поет, който може да полудее от мъка и усамотение, той няма време за такива чувства. Така се гордее с младото си величие, така простодушно вярва във всемогъщието на индустрията, така е убеден, че тя в крайна сметка ще изяде дявола, че изпитва едва ли не съжаление към подобни празни бленувания. „Напред — казва той, — напред, нека нехаем за нашите мъртъвци!“ Той би отминал с удоволствие самотните, свободните души, би ги стъпкал с краката си също тъй безгрижно, както безкрайните му железопътни линии газят изсечените гори, а чудовищните му кораби разпръсват отломките на опожарения в навечерието кораб. Той така бърза да върви напред. Времето и парите, всичко е в това.<sup>29</sup>

Бодлер с тревога наблюдава как този бездушен и аморален практицизъм става заразителен образец за европейските страни. „Eldorado de la canaille française“, „Елдорадо на френската сган“ — тъй назовава той „благородната родина на Франклин, изобретателя на канторския морал, героя на обречения на материята век“. Той се ужасява от нарастващата безскрупулност във Франция, от всесилието на парите, от господството на еснафските нрави, от увлечението по материалното, по външния комфорт; изумен и покрусен, той наблюдава как индустриализмът и технократичното съзнание унищожават „класическите френски идеали“ и най-възвишените човешки добродетели.

Сам жертва на този нов бездушен властелин, изтезаван от кредитори и лихвари, тормозен от редактори и издатели, унизяван от административни марионетки, съден и осъждан от френското правосъдие, обруган от официалната критика и от публиката, *Бодлер намразва Париж и Франция*. В писмата му (особено от последните години) много често срещаме горчиви, ядовити редове, отправени едва ли не срещу всичко, заобикалящо го: „Париж ми вдъхва кучешки страх“ (18 април 1865); „Ужасявам се от Париж и от жестокия живот“ (20 февруари 1858); „Ако спират вестници и налагат цензура на театри и издателства, как ще живеем?“ (20 януари 1858); „Paris — mon enfer“; „Париж — моят ад“; „Невероятно е до каква степен е деградирало парижкото племе. . . Какъв упадък! С изключение на Д'Орвили, Флобер, Сент-Бъов не мога да се разбирам с никого. Единствен Готие ме разбира, когато говоря за живопис. *Ужасявам се от живота*. . . Ще избягам от хората и особено от французите“ (10 август 1862); „Да живееш от литература в една страна, която харесва само водевили и танци! Каква жестока съдба!“ (20 март 1862); „Франция изпитва ужас от поезията, от истинската поезия“ (18 февруари 1866); „Нека награждават всички французи освен мен. Никога не ще променя нрава си, нито стила си. . . Колкото по-нещастен ставам, толкова повече расте моята гордост“ (11 октомври 1860); „Епохата става все по-глупава и долна“ (17 юни 1862); „Какъв живот! Но аз ще си отмъстя, ще си отмъстя като човек, който не обича нищо и ненавижда собствената си страна“ (6 юни 1862). . .<sup>30</sup>

„Отмъщението“ на Бодлер в същност представлява жест на истинско отчаяние; той замисля книга срещу Франция, un livre de gancines „книга на злопаметство“, в която иска да покаже на своите читатели, че „се чувства като чужденец в този свят и неговите култове“ (5 юни 1863). И той, който се кълнеше, че няма да се меси в политиката, сега отново сипе проклетия срещу политиката на Наполеон III: „Гнусни души! Проклети династии! Нашият император е велик безчестник. . .“ (12 февруари 1865). . .

Отвратен от всичко, Бодлер напуска Франция с надежда да намери спокойствие и пари в Белгия, но уви, претърпява жестоко разочарование: защото северната

<sup>29</sup> Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages, O. C., p. 320.

<sup>30</sup> Correspondances, II, p. 250.



съседка, следвайки железните закони на историческото си развитие, отдавна вече е тръгнала по пътя на Франция — пътя на капитализма, сиреч и тя се е американизираща; и тук практицизмът и меркантилизъмът, технократичното и позитивистичното съзнание е непоправимо разрушило старите хуманистични ценности: „Как възпявах у нас преди двадесет години свободата, славата и житейското щастие в САЩ! Съвършено аналогична глупост по отношение на Белгия!“

В Белгия поетът се чувства още по-самотен и подтиснат сред един свят, повярвал в „модерната ерес на старческата немощ“. С ужас той вижда как тук цялото образование и възпитание, целият бит, политиката и нравите, всичко се приспособява към суровите изисквания на техническия прогрес и без никакъв сантиментализъм се прощава с класическия дух на хуманизма: „Онова, което ясно разбрах, е, че литературните занимания се презират и че младежите получават превъзходно научно образование. Няма латински. Няма философия. Много физически науки. Това наричам *модерна глупост*“ (18 ноември 1864). . .

Неспособен да приеме изменящия се в позитивистична и технокритична насока свят, Бодлер замисля и дълго подготвя нова книга — този път срещу Белгия, но смъртта му попречва да я реализира. Оставил ни е само подробни бележки, изпълнени с унищожителен сарказъм, в които чувството за равновесие му изневерява на много места. Ала въпреки увлеченията неговата тревога за бъдещето на човечеството, страхът му от фетишизирането на материалните сили, на техническия прогрес, преценени от днешно гледище, съдържат дълбоки пророчески прозрения. Бих искал да цитирам един дълъг, но твърде съществен фрагмент от дневника му *Моето разголено сърце*, в който поетът предрича, че „краят на света е близък“, защото едно чисто материално съществуване според него е равностойно на гибел:

„Машинното производство така ще ни американизира, прогресът в такава степен ще атрофира у нас всяка духовност, че никаква кървава, светотатствена, противоестествена утопия не ще може да се сравни с положителните резултати, които това производство и прогрес биха ни дали. . . Ала не чрез политически институции ще се прояви всеобщата разруха или всеобщият прогрес, а чрез падението на духа. Необходимо ли е да казвам, че малкото, което ще остане от политиката, ще се сблъска мъчително в обятията на повсеместната скотщина и управниците ще бъдат принудени, за да се задържат на власт и да създадат привиден ред, да прибегнат до средства, от които ще настръхне човекът, макар и толкова загрубял? — Тогава синът ще избяга от семейството не на осемнадесет, а на дванадесет години, еманципиран чрез своето ненаситно преждевременно узряване; той ще избяга не за да търси героични авантюри, не за да освободи някаква заключена в кула хубавица, не за да обезсмърти една мансарда с възвишените си мисли, но за да започне търговия, за да се обогатява и да конкурира своя гнусен татко. . . Тогава всичко, което прилича на добродетел, всичко, което не ще се поклони на Плутос, ще бъде подхвърлено на безмерен присмех. Правосъдието, ако изобщо в тази епоха на благосъстояние може да съществува правосъдие, ще постави въвн от закона всеки гражданин, неспособен да натрупа богатство. Твоята съпруга, о буржоа! Твоята целомъдрена половина, чиято законност съставлява поезията на живота ти. . . , ревностна и влюбена пазителка на твоя сейф, ще се превърне в завършен образец на продажна жена. Твоята дъщеря, преждевременно узряла, ще мечтае още от детинство как да се продаде за един милион. А ти самият, о буржоа — още по-малко поетичен, отколкото си днес, — ти не ще ѝ възразяваш нищо; ти не ще съжالياваш за нищо. Защото има неща у човека, които укрепват и се развиват, докато други атрофират и намаляват — благодарение на бъдещия прогрес от всички твои вътрешни органи ще се запази само храносмилателната система! — Може би това време е много близко; кой знае дали то не е



вече дошло и дали огрубяването на нашата природа не е единствената преграда, която ни пречи да оценим обстановката, в която съществуваме!<sup>31</sup>

## V

Сега вече ние напълно разбираме защо Бодлер заедно със своя духовен събрат Едгар По се усъмни в благотворните перспективи на прогреса, тъй както те са се рисували във въображението на оптимистично настроените историци и социолози на неговото време, въодушевени от техническите открития. Според него тези технически открития могат да се превърнат в проклетие за човека, в средства за всеобща разруха, ако не са подчинени и контролирани от едно безкористно, високоморално хуманистично съзнание. Подтиснат от неуспеха на революцията, лишен от вяра във възможностите на народните маси да създадат общество на братство и справедливост, объркан от победоносното шествие на капитализма и свързаните с него прагматични и позитивистични стойности, бъдещето го е изпълвало с най-мрачни предчувствия. Той вярва единствено в силата на духа. Чисто материалното го отблъсква със своята вулгарност — то става приемливо и необходимо само в „очовечен“ и „облагороден“ вид — като отражение на духовното, само доколкото индивидът е сложил печата на собствената си личност, наситил го е със своите мисли и чувства, сиреч доколкото го е превърнал в *символ* (*съответствие, аналог*) на една друга, духовна действителност. „При известни, почти свръхестествени състояния на душата — пише той — цялата дълбочина на живота се разкрива в спектакъла, колкото и обикновен да е той, разиграващ се пред очите ни. Той се превръща в нейн *символ*.“

Ето защо за Бодлер един пейзаж, море, небе, гора, човешко лице или какъв да е външен факт не са просто физически дадености, а „знаци“, в които проникателният и ясновиден ум дешифрира „тайнствени“ значения. Художникът използва тези физически дадености, тези „знаци“, тъй както се използват думите в един речник: чрез тях, чрез тяхното своеобразно свързване и противопоставяне той създава нови образи, подчинени на чисто духовни категории. Поради това изкуството е преди всичко *избор и субективно преобразуване на видимото*. „Винаги ми се е направило — пише поетът — да търся във външната и видимата природа примери и метафори, за да окачества наслади и впечатления от духовно естество.“<sup>32</sup>

Така върховната цел на всеки истински човек е да превърне своето произведение във въплъщение на две противоположни стихии: обекта и субекта, външния свят и собствената му душевност. Тази способност на художествената творба да изразява духовното чрез материалното, като го предава на други, Бодлер нарича „сюжестивна магия“, *une magie suggésitive*<sup>33</sup>; нея той поставя в основите на своето изкуство и естетика, използвайки я като основен критерий в критическата си дейност.

Ако изкуството, издигнало се на висотата на своята хуманистична мисия, е немислимо без „избор и субективно претворяване на видимото“, какви са фундаменталните условия, при които то е в състояние да реализира тази своя природа? В това отношение произведенията на Бодлер очертават две принципиални предпоставки. Първата е *общофилософска*. Тя предполага, че всичко в света е във връзка и взаимодействие (известен диалектически принцип), тъй че в крайна сметка между неорганичния и органичния свят, между материалното и духовното изобщо съществуват необходими съответствия тъй, както (в микроплан) между човешкото лице и човешката психика. Условно казано, една *универсална „физио-*

<sup>31</sup> Mon coeur mis à nu, O. C., p. 629.

<sup>32</sup> Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Marceline Desbordes - Valmore, O. C., p. 475.

<sup>33</sup> L'Art philosophique, O. C., p. 424.



номика“ лежи отпечатана върху всичко и надареният с интуиция е в състояние да прозре зад всеки външен факт един по-дълбок духовен смисъл. В студията си за Виктор Юго Бодлер пише: „... Всичко е йероглифно, а знаем, че символите са неясни само относително, сиреч в зависимост от чистотата, добронамереността или вродената прозорливост на душите. Какво е поетът, прочее — вземам тази дума в най-широкия ѝ смисъл, — ако не преводач, тълкувател? У превъзходните поети няма метафора, сравнение или епитет, който да не е точна математическа адаптация в съответния случай, защото неговите сравнения, метафори и епитети са почерпани от неизчерпаемия фонд на *универсалната аналогия* и не могат да бъдат почерпани от другаде.<sup>34</sup>

Тази философско-естетическа платформа е изложена в поетичен вид в един от най-ранните сонети на Бодлер *Съответствия* (Correspondances). Докато първата строфа разкрива старата, платонична идея за „вертикалните съответствия“ (между света на материалното и света на духовното), съобразно която във

— La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

(Природата е храм, де живи стълбове  
появва смътен звук отронват мимолетно.

Човек минава там посрещнат вред приветно  
от вечни символи — безкрайни лесове. . .)<sup>35</sup>

втората строфа поетът лансира нещо ново, поне като принцип на естетико-критически анализ: от идеята за „вертикалните“ съответствия (логично свързана с нея) необходимо следва идеята за „хоризонталните съответствия“. Това ще рече, ако духовното винаги рефлектира в материалното, то между данните на различните сетива също съществуват взаимодействия и съответствия, тъй че например едно зрително възприятие поражда многообразие от усещания, специфични за други сетива, без тези да са пряко афиширани: слухови, мирисни и пр.:

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
(... Като общ звук, в единство беззаветно  
на всеки звук и ек за миг се отзове, —  
благоухания, бои и звукове  
в една хармония се сливат съответно.)

Приел като основен естетически постулат тази идея (позната в новата психология като особено рядко срещащо се психично явление, назовано синестезия,<sup>36</sup> Бодлер се стреми да изрази в своята поезия едно необикновено богатство от сетивни усещания като отправна точка за сложни мисловни построения. Само мирисът от косата на неговата любима е достатъчен, за да го унесе в екзотични мечтания, в които се разкриват далечни светове (*Косата, Цветя на злото*). Освен

<sup>34</sup> *Réflexions...*: Victor Hugo, O. C., p. 471.

<sup>35</sup> *Correspondances, Les Fl. du Mal*, O. C., p. 46.

<sup>36</sup> Сравнително обстоен анализ на идеята за съответствията и психологическия феномен на синестезията с оглед еволюцията на модерното изкуство съм направил в *Естетика на модерното изкуство*, гл. IV: Форма и символ в модерното изкуство.



това, както вече споменах, идеята за синестезията се използва от него и като художествено-критичен похват. Бодлер си служи с нея, когато анализира творчеството на своите любимци във всички области на изкуството, до които се докосва перото му. Тук бих искал да приведа три примера от три различни изкуства: *Дьолакроа*, *Готие* и *Рихард Вагнер*. Според критика и тримата притежават гениалната способност да придадат на изразните си средства (цветове, думи и звуци) многобройни сетивни и мисловни измерения и да внушат на зрителя (респективно читателя и слушателя) усещания, представи и понятия, принадлежащи на различни онтологични сфери:

За *Дьолакроа*: „Кой не е изпитал тези дивни часове, истински празници на съзнанието, когато по-внимателните сетива улавят по-звучни усещания, когато небето, по-прозрачно лазурно потъва като по-безкрайна бездна, когато звуците отекват музикално, когато цветовете говорят, когато ароматите разказват за цели светове от мисли? Е добре, струва ми се, че живописиста на Дьолакроа предава тези красиви мигове на духа.“<sup>38</sup>

За *Готие*: „В думата, в *словото*, има нещо свещено, затова нямаме право да го превръщаме в игра на случая. Да боравиш нещо с един език е все едно да си магьосник, призоваващ духове (*c'est une espèce de sorcellerie évocatoire*). Именно тогава цветът заговорва като дълбок, вибриращ глас; паметниците се изправят и изпъкват над дълбоката шир; животните и растенията, представители на грозното и злото, ни показват недвусмислената си гримаса, ароматът предизвиква съответната мисъл и спомен; страстта нашепва или изкрещява вечно еднаквата си реч.“<sup>38</sup>

И за *Вагнер*: „Удивително би било, ако звукът *не може* да внуши цвят, ако цветовете *не могат* да дадат представа за мелодия, ако звукът и цветът не са способни да предадат мисли; тъй като нещата винаги се изразяват със съответна аналогия от деня, в който бог е създал света като сложно и неделимо цяло.“<sup>39</sup>

Колкото и да е важна обаче идеята за вертикалните и хоризонталните съответствия като необходимо средство за артистично преобразуване на видимото и като метод за критически анализ, Бодлер смята, че тя е зависима от една друга духовна сила, която поради нейната първостепенна и доминираща роля при всеки творчески акт той назовава „царица на способностите“ (*la reine des facultés*). Тази автономна духовна сила е *въображението*. Според него каквито и способности да притежава човек, на каквито и дарби да се радва, без въображение той никога не ще съумее да достигне висините, на които обикновеният занаятчия придобива привилегията да се нарече „творец“ и „визионер“. И обратно: недостигът на способности в дадена област, липсата на обширни и проверени знания, на техническа апаратура и професионален жаргон невинаги означават непоправима беда; те могат да бъдат резултатно компенсирани от провицателността и размаха на едно могъщо въображение. Но какво в същност представлява то?

Макар да не е лесно да бъде дефинирано, без съмнение въображението, от една страна, е „*анализ*“ и „*синтез*“, но и нещо повече от тези чисто логически операции — то е *интуицията*, която ги насочва и гарантира успешното решение на една задача. От друга страна, то е *чувствителност*, без обаче да се свежда изцяло до нея, защото я надвишава по дълбочина. То е също така *фантазия*, но и по-различно, по-богато и по-обширно от способността да се измислят интересни и занимателни сюжети. „Въображението — пише Бодлер — учи човека какъв е духовният смисъл на цвета, контура, звука и мириса. То е

<sup>37</sup> Exposition universelle 1855, O. C., p. 370.

<sup>38</sup> Théophile Gautier, O. C., p. 464.

<sup>39</sup> Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, O. C., p. 513.



създадо в началото на света аналогията и метафората. То разлага цялото мироздание и с натрупаните материали, разположени съобразно с правила, чийто произход може да се намери само в съкровенията глъбини на душата, създава нов свят, предизвиква усещания за нещо ново.<sup>40</sup>

Ето защо, ако то е необходимо на война, за да печели битки, на дипломата, за да предвижда бъдещето, на учения, за да открива законите, на критика, за да прозре своеобразието, неповторимата оригиналност на едно художествено дело, дори когато невинаги познава техническия арсенал от използваните средства, толкова повече то представлява *conditio sine qua non* за всяко истинско художествено творчество. Благодарение на него човекът на изкуството извлича от хаотичния материал, доставен му от сетивата, само онова, което му е нужно и го организира (подрежда, композира) съобразно с ръководещата го идея и чувство. Така — същински демиург — той създава една *собствена вселена* редом до оная, която го обкръжава.

Ала за да бъде тази негова вселена убедителна, сиреч да действува като живо и органично цяло, необходимо е не само силно и богато въображение, но и солидни професионални знания. „Колкото повече въображение притежава даден художник — пише Бодлер, — толкова по-добре трябва да владее професията си, за да може тя да го придружава в неговите приумици и да преодолява трудностите, които то жадно търси.“<sup>41</sup> Овладейл изразните си средства, художникът живописец, ваятел или поет ще бъде в състояние във всеки момент да ги подчини на идеята, която преследва, за да постигне търсеното въздействие: „... . Всичко трябва да служи за осветляването на първоначалната идея и да носи нейния цвят, нейната ливрея, тъй да се каже. Както мечтата се поставя в атмосфера, която ѝ е свойствена, така и концепцията, превърнала се в композиция, трябва да се разгърне в цветна среда, специално пригодена за нея.“<sup>42</sup> Така колоритният „ключ“ на композицията се дава не от природата, а от настроението, което трябва да се внуши, защото, казва Бодлер, както е известно, различните багри (респективно — думи, тонове, звуци) притежават специфична емоционална интонация („жълтото, оранжевото и червеното вдъхват и изобразяват представи за радост, богатство, слава и любов“ и т. н.). Познавайки добре тяхното семантично значение, художникът ще съумее да изрази най-вярно и най-пълно идеите и чувствата си. Същото важи за *фактурата*, за начина, по който се полага боята: „Ако е необходимо съвсем чисто изпълнение, то е, за да бъде съвсем чисто изразена речта на мечтата; ако изпълнението е бързо, то е, за да не се загуби нищо от необикновената импресия, която е съпътствувала концепцията.“

Трябва да се подчертае обаче още веднъж, че за да бъде всичко това максимално убедително реализирано, абсолютно е необходимо действието на въображението, на тази тайнствена способност на духа, която в своята най-първична същност е вродена и която поради това някои наричат „интуиция“, но една култивирана, просветлена от разума, обогатена със знания и професионални сръчности интуиция. И нещо друго: интуиция, която въпреки индивидуалното си своеобразие се ръководи от общи закони, специфични за изкуството и жанра, в които се проявява. Защото, като възвеличава въображението, интуицията и оригиналната природа на таланта, Бодлер съвсем не смята, че те могат безконтролно да се разпоредят в областта на художественото творчество — това неминуемо би довело не само до хаос и субективистичен произвол, но и до разлагане на самия художествен образ. Истинският творец изразява личните си усещания, строи собствен свят, без обаче да смята, че универсалните закони

<sup>40</sup> Salon de 1859, O. C., p. 397.

<sup>41</sup> Ibid., p. 393.

<sup>42</sup> Ibid., p. 399.



за художествено творчество, вкоренени дълбоко в човешката природа, го ограничават. Напротив, той е убеден, че тяхното съвършено овладяване само ще му помага по-добре и по-пълно да разкрие собствената си артистична същност. „... Реториките и прозодите не са тирани, измислени произволно, но сбор от правила, изискани от самото устройство на духовното същество. И никога прозодите и реториките не са възпрепятствували ярката изява на самобитността. Обратното би било безкрайно по-вярно, а именно, че са спомагали за разцвета на самобитността.“<sup>43</sup>

## VI

Заслужава да се отбележи, че тези идеи на Бодлер, съставляващи „катехизисът“ на една дълбоко промислена и добре обоснована философия на изкуството, са в основната си част повлияни от естетиката на *Йожен Дьолакроа*. Самият Бодлер не само че не крие това, но смята за висока чест и свой пръв морален дълг да го изтъкне изрично. Така в една великолепна студия по повод смъртта на гениалния живописец той развива неговите мисли, „писани по-рано почти под диктовката на учителя“ (както сам казва), които в същност се оказват основни принципи и на собствената му естетика: тук е идеята за природата като „речник“, от който художникът черпи „думи“, но които той организира съобразно „граматиката“ на личните си концепции и своеобразната си чувствителност; тук е идеята за въображението като „царица на духовните способности“; тук е идеята за сюжестивното действие на чистите пластични средства: колорит, фактура, линия и пр.; тук е идеята за индивидуалната природа на художественото творчество и за съобразяването му със законите на съответното изкуство и жанр, закони, извлечени от духовното устройство на човешката природа, и т. н.

Изобщо още при първите им срещи в ателието на Дьолакроа на улица Нотр-Дам-дьо-Лорет (датиращи около 1845 г.) Бодлер усвоява с присъщата му възторжена вяра, утвърдена от проникателна критическа интуиция, идеите на майстора, отстоява ги по всеки повод, превръща ги в собствена творческа платформа и в оценъчни норми на бъдещата си критическа дейност. Като се изключи първият му Салон (1845), написан очевидно преди запознанството им, защото съдържа проникновени, но все пак изолирани една от друга бележки и преценки на художници и творби (поради това по-късно Бодлер е търсел и унищожавал всички попаднали му екземпляри), следващите Салони представляват по-скоро философско-естетически трактати, обосноваващи своите дедуктивни принципи чрез няколко обичани и анализирани с вещина примери, отколкото обстойни и скучни рецензии в стила на съвременните му фейлетонисти. Обикновено те са предшествувани от повече или по-малко дълги есета, в които с блестящо перо той излага артистичното си верую и чак след това с оглед на това верую преценява силните или слабите страни на разглежданите автори. Който е имал възможността и търпеливото упорство да се запознае със състоянието на тогавашната художествена критика: описателна, анекдотична, шаблонна, много често безпринципна (разбира се, с изключение на няколко имена, като Гюстав Планш, Теофил Торе, Шанфльори, Пол Манц или Кастаняри), е в състояние да оцени най-добре приноса на Бодлер в тази област.

Повлиян от Дьолакроа в съществени моменти на своята естетика, може ли да се смята, че Бодлер отстоява единствено идеите на романтизма като обособена стилова насока във френското изкуство на XIX в., антагонистична на поддържания от Академията и от официалните държавни инстанции неокласицизъм? Наистина Бодлер използва всеки повод, за да възвеличи гения на великия

<sup>43</sup> Salon de 1859, O.C., p. 399.



романтик, все още рязко оспорван по онова време. По сила, внушение и размах той го поставя редом с такива колоси на европейската живопис като Рубенс, Рафаело, Веронезе, Рембранд и Давид. Нещо повече, в Салона от 1846 г. той дори посвещава специален параграф на романтизма, в който утвърждава, че всеки талантилив художник бива тъй или иначе романтик. Ала стига само да прочетем внимателно този параграф, за да се убедим, че романтизмът, тъй както го разбира Бодлер, няма нищо общо с доктринерския му образец, налаган от художници и теоретици, или с оня, описан във всяка история на изкуството. Преди всичко Бодлер решително оспорва свързването на романтизма с иконографията на едно минало, извлечено било от Ориента, било от Средновековието. Изобщо за него сюжетът, какъвто и да е, с съвсем не решава проблема за характера на едно изкуство. Решаващи са *чувството, темпераментът, духовното съдържание*. И понеже те варират съобразно с обективните исторически и географски условия, всяко изкуство може да бъде романтично, стига само да изразява вярно характерната чувствителност на своята епоха. Ето няколко фрагмента от неговата позиция:

„Да се наричаш романтик и системно да обръщаш поглед към миналото ще рече да си противоречиш.“

„Романтизмът не е нито в избора на сюжетите, нито в точната истина, а в начина, по който се чувствува.“

„Търсеха го вън, а беше възможно да се намери само вътре.“

„За мене романтизмът е най-новият, най-актуалният начин да се изрази красивото.“

„Има толкова вида красота, колкото и обичайни начини да се търси щастието.“

„... Романтизмът не се състои в съвършеното изпълнение, а в схващане, аналогично на морала на века.“

„Който казва романтизъм, казва модерно изкуство — или, с други думи: задушественост, духовност, колорит, стремеж към безкрайното, изразени чрез всички средства, с които разполагат изкуствата.“<sup>41</sup>

„Който казва романтизъм, казва модерно изкуство“ — лапидарна естетическа формула, в която фокусират редица съществени идеи на Бодлер. А ние вече знаем, че последният параграф на същия Салон, озаглавен „За героизма на модерния живот“ (*De l'hégoïsme de la vie moderne*), разбира под „модерен живот“ преходната, относителна страна на красотата, сиреч заобикалящата ни делнична действителност: „гледката на хилядите несигурни съществування, които пъплят из подземията на големия град“, и която Оноре дьо Балзак — „най-героичният, най-поетичният“ измежду гениите на миналото и настоящето — превърна в обект на своята *Човешка комедия*. Това ще рече, че „модерно изкуство“, строго взето, е онова, при което художникът изобразява съвременната му (модерна) действителност, със съвременна (модерна) чувствителност. Казано на наш език, това е *реализмът*.

И наистина неведнъж в своите Салони и в отделни студии Бодлер развива и отстоява с красноречива убедителност, каквато никой друг критик по онова време не е притежавал, основните принципи на една модерна реалистична естетика и пръв защитава редица изтъкнати, но все още непризнати нейни представители. Ала ще бъде непростима грешка да го причислим безрезервно към тази художествена насока. Той сам би протестираше най-енергично срещу това. Първо, защото неговият естетически вкус е необикновено широк, за да се вмести в тесните рамки на една стилска система, каквато и да бъде тя, и второ, защото тълкуването на реализма, тъй както то се е демонстрирало в някои художествени образци по многобройните вестникарски хроники и най-вече в ограничените представи на буржоазната филистерска публика, е изглеж-



дало твърде компрометиращо за един идеалистично формиран дух като неговия. Отъждествяван с натурализма, с безличното, нетворческо копиране на материалната видимост, при това схванат в нейните най-прозаични страни, реализмът съвсем естествено е отблъсквал всички ония, които са ратували за едно изкуство на възвишени идеалистични пориви, изкуство — медиум на духовни внушения.

Тук, разбира се, не бива да се подминава и изтъкнатото по-горе обстоятелство — че разочарованието на Бодлер след Революцията от 1848 г., социалният песимизъм, който го бе обхванал, отвращението му от обкръжаващата го действителност са допринесли немалко за критичното му отношение към всяко изкуство, което вижда своите задачи и цели просто в дублирането на банални материални гледки и житейски анекдоти, без активното участие на художника при нейното възсъздаване.

Така Бодлер поддържа безрезервно отрицателното отношение на Дьолакроа към безличното копиране на природата. Щом природата е само „речник“, от който въображението извлича откъслечни „думи“, за да създаде една нова, духовна, поетична, бленувана реалност, тогава всяко механично подражателство на външни обекти, колкото и да е виртуозно изпълнено, няма нищо общо с истинското изкуство. То може да направи впечатление само на неподготвената или порочно възпитана публика, недопустимо подменяща „вкуса към красивото“ с „крайния вкус към вярното“ (*le goût exclusif du Vrai*). Защото правилно разбран, „вкусът към вярното“ има високоблагородно и напълно законно приложение в други сфери (например в науката), но съвсем не и в изкуството, където най-често се изражда в банални пошлости.

Във връзка с това Бодлер взема категорично становище и по един друг въпрос, извънредно актуален по онова време (както впрочем е актуален и днес) — за *отношението на изкуството (респ. живописца) към фотографията*. Това техническо изобретение, направено от Дагер през 1838 г., е разделило на два непримиримо враждуващи лагера артистичните среди на Франция. Една част от тях, оная, убедена наистина, че смисълът на нейната дейност се състои във възможно най-точната и най-добросъвестната имитация на материалните факти, е била обхваната от песимистични настроения и прогнози относно бъдещата съдба на своето изкуство. „От днес живописца е мъртва“ — безутешно заявил Дьоларош, като видял първите фотографии в ателието на Дагер. От своя страна широката публика с основание е била очарована от нейното откритие и, разбира се, от възможността да види реалния си образ, фиксиран завинаги върху металната плоча. В същата степен обаче (за ужас на самите художници) тя е усилила своите скептични комплекси по отношение на истинското изкуство: щом фотографията е в състояние да предложи на толкова ниска цена точно копие на природата, скъпата, недостъпно скъпа живопис е съкрушително победена — тя е загубила завинаги съревнованието. Вече може да се мине и без нея!

Тези плоски разсъждения са дълбоко възмущавали сериозните представители на изкуството. Последователи на противоположни естетически системи, враждуващи непримиримо помежду си, те са се обединили против надвисналата опасност. Неокласицисти, романтици, защитници на най-различни стилове са изтъквали в страстни полемички принципната противоположност (в цели, задачи, функции, средства и метод) между изкуството и фотографията, макар че всички те тъй или иначе, в една или друга степен са признавали ползата от фотографията като помощно средство в работата на художника. Не по-различно е било становището на реалистите въпреки обвиненията на техните противници, че по същество произведенията им не се различавали от безличните продукти на фотографията. Ето едно изказване на *Шанфльори*: „Онова, което виждам, влиза в главата ми, слиза в перото ми и става това, което съм видял. . . Тъй като човек не е машина, той не е в състояние да предава нещата машинално. Писателят



избира, групира, разпределя; дагеротипът дава ли си труд за това?“ Същото са поддържали реалистите и относно другите видове изкуство.

Без съмнение читателят е достатъчно подготвен, за да се досети за позицията на Бодлер: той е решително против смесването на изкуството и фотографията — едното е „творчество“, другото — „индустрия; той ненавижда хората на изкуството („всички неуспели художници, твърде посредствено надарени или прекалено мързеливи, за да довършат образованието си“), които са потърсили убежище във „фотографската индустрия“; предупреждава, че „нахлувайки в изкуството, индустрията става негов смъртен враг“, че ако фотографията иска да играе положителна роля, „тя трябва да се прибере в границите на истинското си задължение“, а именно, да служи на науката и изкуството, и то много смирено, както служат печатниците и стенографията, които нито са създали, нито са изменили литературата. . . Ала ако ѝ разрешим да навлезе в областта на неосезаемото и въображаемото, във всичко, което има стойност само защото човек е вложил в него частица от душата си, горко ни!“<sup>44</sup>

Предупреждението на Бодлер звучи особено актуално днес, когато цяло едно артистично движение на Запад, назовавано най-различно — фотореализъм, хиперреализъм, нов натурализъм и пр., за пръв път в драматичната история на модерното изкуство си позволява по откровено драстичен начин не просто да използва фотографията за художествени цели, както са правили редица сериозни творци, а да сведе сюжестивното богатство на произведението на изкуството до плоска, еднопланова, студена, занаятчийски сръчна имитация на банални фотодокументи, имитация, при която изключителната активност на окото и ръката протича без съществено отношение към процесите на духа, въвн от направляващото участие на въображението, на тази „царица на способностите“, която според Бодлер дава цена на всяка човешка проява и увенчава усилията на всеки истински художник.

Изобщо, както читателят вижда, естетическите идеи на Бодлер, не толкова абстрактно мислени, колкото емпирично извлечени и конкретно изживени във връзка с даден автор или произведение, остават все така интересни и жизнеспособни в наше време, както са били новаторски и стимулиращи при своята поява. Това личи особено ясно, ако ги разгледаме в контекста на неговата *художествена критика*, сиреч в тяхната естествена, бих казал, органична среда; да узнаем как е реагирал той на художествените явления на своето време, как е оценявал различните автори и техните произведения, как е гледал на критиката изобщо, в какво е виждал смисъла, значението и методологичните принципи на тази дейност.\*

## VII

В края на краткия си и тъжен живот, беден и болен, за да погаси част от непоносимо тежките си дългове, Бодлер решава да събере в три малки томчета своите естетически и критически статии и да ги предложи за печат на някое издателство. Усилията му завършват с пълен неуспех, навсякъде му отказват: нито във Франция, нито в Белгия (където пребивава по това време) не се намира издател, който да оцени стойността им. Отчаян и угнетен до крайност, поетът пише на майка си (31 юли 1864): „Възможно ли е името ми да няма никаква стойност и тези три тома интересни статии да не са годни за продажба? Не, не е възможно. И все пак аз съм тъй обезсърчен, че понякога съм склонен да

<sup>44</sup> Salon de 1846, O. C., p. 230.

\* На тези въпроси съм се опитал да отговоря в една друга моя публикация: Бодлер като художествен критик. — Проблеми на изкуството, 1977, кн. 1.



повярвам в това.<sup>45</sup> Две седмици по-късно той отправя отново гневното си оплакване: „Трябва ли наистина да смятам, че всички тези статии върху живописца и поезията, които съм писал с толкова мъка, нямат никаква покупна стойност? Като си помисля само за всички мръсотии и глупости, които тъй лесно се продават!“<sup>46</sup>

Повече от сто години са минали оттогава. Днес Бодлер е единственият художествен критик на XIX в., чиито статии, рецензии, отзиви се издават в големи тиражи и под най-различни форми не просто като източник за информация (в това отношение вече разполагаме с по-ценни и по-систематични справочници), а като върхна точка на критическата мисъл на Франция. На неговата естетика и критика се посвещават солидни монографични трудове, защитават се докторски тези, пишат се изследователски студии, в които се разглежда, анализира, преценява едва ли не всичко, излязло изпод перото му. По историческо значение и проблемна сила поставят критиката му толкова високо, колкото и поезията му. И с основание ги считат неделимо свързани, като две части на органично цяло: без едната човек трудно би разбрал втората в цялата ѝ идейна многостранност и мисловна дълбочина — те взаимно се допълват и обясняват: *Цветя на злото* съдържа стихове с програмен естетически характер или поетически интерпретации на конкретни художествени факти, а от своя страна *Салоните* често пъти се опират на стихове или поетически стилистични фигури, за да внушат чрез директните пътища на емоцията и образа една идея или констатация. И ако поради субективната си, изповедна природа поезията му сигурно все още смущава някои сухи, догматични умове и късно родени пуритани, художествената му критика е в състояние да обезоръжи и най-предубедените с яснотата на концепциите си, с рационалната сила на своята методология, с просветения си философски подход, със солидните си аксиологични критерии, с неизмеримото богатство от оригинални идеи, дълбоки тълкувания, перспективни открития, с проникателността на погледа, с обективността, широтата и равновесието на чувствата, с точността и всеобхватността на преценките, с хуманистичния си патос, с възвишената чистота на една благородна душевност, която зад творбата неизменно вижда художника, зад художника — човека, зад човека — човечеството.

Каква разлика на този Бодлер от другия, оня, за който легендата, опряна върху реални и мними основания и не без негово съдействие, ни е оставила образа на един маниерен декадент, чийто талант е фатално белязан от сатанизъм, богоборчески скепсис, некромания и дори перверзност. „Легендата“, родена приживе и упорито поддържана дълго след смъртта му от приятели и врагове, е изместила и почти унищожила истината. Човек я вижда материално овеществена и в мемориалния паметник на поета в гробището Монпарнас, построен в началото на века (1902), когато господстващият символизъм бе превърнал Бодлер в един от своите най-вдъхновени пророци: върху каменна плоча скулпторът е изваял проснат мъртвия Бодлер, под саван, увит като египетска мумия, а над главата му — застинала маска на зловещ аскетизъм — високо се издига стела, върху която някаква фантастична птица с разперени криле поддържа бюста на гола мъжка фигура — мрачна алегория на Съня, с конвулсивно стърчено лице, изразяващо фатална обреченост и безпросветна скръб. . . Тук е легендата, митът, широко разпространената представа, ала това е само „паметник“, изложено за показ. Гробът, истинският гроб на Бодлер, където почива прахът му, е далеч, на другия край на гробището, сред безмълвието на тъмни дървеса и под една скромна фамилна плоча, на която наред с имената на

<sup>45</sup> Salon de 1859, O. C., p. 396.

<sup>46</sup> Correspondances, II, p. 397.



майка му и втория му баща генерал Опик, чиито държавни заслуги са педантично изброени, е гравирано просто: „Шарл Бодлер, починал в Париж, 31 август 1867, на 46 години.“

От паметника до гроба, от романтично разкрасената легенда до покъртителната човешка истина, криволичещи, сложни, ту засенчени, ту светли алеи ни водят до оня, който, възлизайки към Истината по свой път, цял живот бе разпъван от мъчителни противоречия, без да съумее да ги разреши, и с чувство на горделива болка сам се назоваваше homo duplex, „раздвоен човек“; оня, за който някога приятелят му *Льоконт дьо Лил* бе казал:

„Той беше прекрасен момък, който си придаваше вид на жестоко сърдечен, и писател, роден за класик, но измъчващ мозъка си, за да открие странното.“



## ХРИСТО БОТЕВ И АДАМ МИЦКЕВИЧ

Ангел Тонов

Въпросът за творческата история на „Моята молитва“ на Хр. Ботев, за подтиците и влиянията за нейното написване не е нов в нашата литературна наука и вече е бил предмет на научни спорове и изследвания.<sup>1</sup> Пръв Ив. Хаджов допуска възможността за наличието на чуждо влияние върху написването на „Моята молитва“ — на стихотворението на Вяземски „Руский бог“. Според Хаджов в руската творба е изобразен „богът на заблудителите — охолници, на всичко мрачно и грозно в руската земя, на физическата и духовната мизерия в нея“.<sup>2</sup> Такъв е според него и богът в „Моята молитва“ на Ботев. По-нататък той открива в двете творби съвпадение от формално естество — „движението на ударението у княз Вяземски има издържана хорейна стъпка (—'), а у Ботева ударението предпочита последната сричка“<sup>3</sup>. Известна близост посочва и в размера на стиховете — и при двамата поети стиховете са осемсрични (4+4).

В съдържанието обаче Хаджов открива съществени различия: „Още в началната фраза Ботев посочва по-широко предмета на своето произведение. Ботев след характеристиката на бога се освобождава от него и с просветлена душа минава към чертите на положителното, минава към своята молитва.“<sup>4</sup> На тезата на Хаджов за наличието на контакти между творбите на Вяземски и Ботев възразява М. Димитров. Той не приема изложените от Хаджов формални сходства за надежден критерий, че съществува влияние върху българската творба, а го търси в съдържанието, където и според двамата изследвачи то липсва.<sup>5</sup> По този начин М. Димитров категорично отхвърля предположенията на Хаджов за близост между стихотворенията на Вяземски и Ботев.

Г. Бакалов открива влиянията върху „Моята молитва“ в друга посока — идеите на Френската революция. За него „богът на разума у атеиста Ботев е само поетическа фигура, а съвсем не някакво мистично същество, както у деистите на Френската революция“<sup>6</sup>. Той също не приема приведените от Ив. Хаджов сходства в размера на „Руский бог“ и на „Моята молитва“ за доказателство, че е налице контактна близост между двете творби. „Но в случая и дума не може да става за някакво подражание Ботево — толкова съдържанието на тия две стихотворения коренно се различава. От лекия хумор на руския поет над дворянска Русия до дълбоко изказаната героична клетва да положи живота си за делото на революцията разстоянието е колкото от небето до земята.“<sup>7</sup> И Бакалов, и М. Димитров отхвърлят формалните

<sup>1</sup> Ив. Хаджов. Ботев и свободолюбивата руска поезия в негово време. — Обществена мисъл, 1923, кн. 3, с. 154—166; Г. Бакалов. За влиянията върху Ботевата „Моята молитва“. Избрани произведения. Т. I. С., 1963; М. Димитров. Христо Ботев. Идеи—личност—творчество. С., 1946.

<sup>2</sup> Ив. Хаджов. Цит. книга, с. 160.

<sup>3</sup> Пак там, с. 161.

<sup>4</sup> Пак там.

<sup>5</sup> М. Димитров. Христо Ботев. Идеи — личност — творчество, с. 69.

<sup>6</sup> Г. Бакалов. За влиянията върху Ботевата „Моята молитва“. Избрани произведения. Т. I, с. 64.

<sup>7</sup> Пак там, с. 65.



сходства като доказателство за подражание от страна на Ботев и приемат, че в съдържанието си Ботев е различен от своите предходници. Те стигат до извода, че съдържанието и идеите на стихотворенията са по-сигурен белег за наличието на въздействие, но в случая и в двете стихотворения те са коренно различни. В края на статията си Бакалов категорично заявява: „Ние не познаваме в световната литература произведение, което да напомня Ботевата „Моята молитва“ и от което той би могъл да се възползува.“<sup>1</sup> Отбелязвам тази мисъл на Бакалов, защото тя се подкрепя и от М. Димитров и към нея ще се върнем по-късно в настоящата работа.

М. Димитров доразвива предположението на Бакалов, че върху „Моята молитва“ са оказали влияние идеите на Френската революция, изхождайки от съобщението на Каравеловия вестник „Свобода“, че във френски и немски вестници са напечатани две френски молитви, познати на всеки французин, молитвите „Отче наш“ и „Верую“. „Първата от молитвите започвала със стиха: „Не ти, що си в небесата. . .“ Обнародването от Каравелов френско Верую е дало повод на нашия поет да напише свое „Верую — Символ-верую на българската комуна“. . . Може би Ботев отива от „Символ-верую“ към „Моята молитва“. Докато поводът е обикновено поетическа изповед, „Моята молитва“ е поетическо произведение, което по дълбочина и изразителност стои отделно не само у нас, но доколкото ми е известно, в европейската литература.“<sup>2</sup> Той стига до извода, че най-вероятен повод за написването на „Моята молитва“ са споменатите във в. „Свобода“ френски творби — молитвата и веруюто.

Несъмнено разсъжденията на М. Димитров относно възможността за идеен подтик от страна на двете френски творби за замисъла и написването на Ботевото стихотворение са правилни. Още повече, че М. Димитров ги разглежда само като внушение за възникване на идеята у Ботев да напише „Моята молитва“, без да посочва по-нататък близост в композицията или в идейното им съдържание. В подкрепа на тези мисли ще приведа и разсъжденията на П. Диневков: „Към казаното от М. Димитров трябва да се добави, че действително тук се касае само за повод повече с оглед избора на формата — избор на молитва към бога.“<sup>3</sup>

Нашият поет е създал стихотворение, което е напълно оригинално по съдържание и художествено въздействие, но подтиците за написването му ще да имат и друг характер — трябва да ги търсим не само във възможното въздействие на посочените дотук творби, но и на други поетични творби от тази епоха. След направения преглед на досега познатите предположения за възможно влияние върху написването на „Моята молитва“ трябва да се върнем отново към мисълта на Г. Бакалов и М. Димитров, че те не познават в световната литература произведение, което да напомня Ботевата творба и от което той би могъл да се възползува. През 1861 г. Г. Раковски в „Дунавски лебед“ публикува превод на едно полско стихотворение, озаглавил го „Boze! coż Polske“ (Боже, какво става с Полша?),<sup>4</sup> в което полският поет се обръща с молба към бога да възкреси изгубената свобода и независимост на Полша: „О, всесветий боже, с всемогъщата воля на когото е станал и стои този свят, избави Полша на всегда от робството и помогни на честитите юноши в плановете им, към твоя престол въздига се нашата смирена молба! Не оставяй да ни се изгуби отечеството! О, боже, който сдробяваш с десницата строжайшаго права железните скиптри на царете на тоя свят, уникваш на нашите люти врази пагубното им намерение, а възбуди звездата на надеждите в нашите полски сърца. Не оставяй да ни се изгуби отечеството!“ Молбата към бога да помогне за сбъдването на мечтите на юношите, да възроди надеждите и да помага да не се изгуби отечеството им ни напомня сходни моменти от идейното съдържание на Ботевата „Моята молитва“.

<sup>1</sup> Г. Бакалов. Цит. съч., с. 65.

<sup>2</sup> М. Димитров. Цит. съч., с. 270.

<sup>3</sup> П. Диневков. Възрожденски писатели. С., 1962, с. 308.

<sup>4</sup> Г. Раковски. — Дунавски лебед, бр. 46 от 26. авг. 1861. Вж. по-подробно за авторството и историята на творбата у Е. Георгиев. Българо-полските литературни връзки в епохата на Българското възраждане. — Год. СУ, ФФ, т. I, 1955, с. 574—575. Е. Георгиев цитира в оригинал първите три строфи.



Пак същата година в сп. „Български книжици“, бр. 22, срещаме прозаичен превод на полското стихотворение „Хорал“ от Корней Уейски.<sup>1</sup> Стихотворението има пет строфи и ще приведем само няколко откъса, които по идейна насоченост са близки до Ботевото стихотворение: I. „С дима и пожарите и на кръвта на нашите братя се подема глас към тебе, господи. . .“ V. „И под водителството на твоя арахангел ние ще тичаме на кървава борба. Ние ще отърсим сърцата си на нашите заблудени братя, кръщението на свободата ще умие погрешките им.“

И при двамата поети — полския и българския, общото е в широката картина на страданията на поробените народи, заради които поетите се обръщат към бога и желанието им да се вдигнат на кървава борба за освобождение от робството.

Близко по дух и съдържание с Ботевата творба е и публикуваното във в. „Свобода“ стихотворение „Иван Хус“ с подзаглавие „Из Т. Шевченка“.<sup>2</sup> В съдържанието му срещаме твърде сходни моменти с идейното съдържание на „Моята молитва“. Началото на стихотворението също разкрива страданията на измъчения народ, причинени от угоените калугери. И понеже простите хора са забравени от духовенството, останали са без защитник и водач, лирическият герой се обръща от тяхно име към бога с молба-въпрос:

. . .Боже, боже!  
Ще ли дойде велики час  
на небесната кара?  
Ще ли строшим трите корони  
гордата тиара  
ще разбием! . . . благослови, —  
Не за мъст и за мъки, —  
благослови, ти мой боже,  
слабите ми ръце.

Обръщението на лирическият герой към бога: „мой боже“ съдържа желанието му за борба срещу виновниците за страданията — тримата императори (както е у Мицкевич) и римския папа — олицетворение на религията. Божият благослов освещава правото на народите да се борят за своите поругани човешки права и защитава правдата и свободата. Близостта в обръщението към бога в цитираното стихотворение и у Ботевото, сходството във финала, твърдението, че борбата ще се води за разбиването на робските вериги и за възкресяването на светата свобода, ни насочват към наличието на сходство в тяхното идейно съдържание.

Посочените три творби — полските и руската, които Ботев несъмнено е чел и познавал (невъзможно е той да не е следял вестниците на Раковски и Каравелов и „Български книжици“), също в значителна степен са оказали влияние върху зараждането и оформянето на замисъла, върху избора на жанра — молитвата и върху някои страни от идейното съдържание — разкриване страданията на поробените народи и призива за борба и името на свободата им.

Досега Ботевите изследвачи не споменават тези три стихотворения, че могат да имат някаква връзка с „Моята молитва“. Единствено П. Динев пише следното: „Ако става дума за полски литературни влияния, заслужава да се потърсят евентуално между „Символ-верую на българската комуна“ и „Моята молитва“, от една страна, и полската патриотична и революционна литература от друга.“<sup>3</sup> А споменатите стихотворения са твърде популярни сред поляците именно с патриотичното си съдържание, пеят се като молитви за освобождение на поробеното отечество. Не се споменават досега и се отминават и „Литания на пилигрима“ и „Молитва на пилигрима“ на полския поет Адам Мицкевич, които са твърде близки до стихотворението на българския поет не само по форма, но и с идейното си съдържание. Тези две стихотворения А. Мицкевич прибавя към второто издание на своите „Книги на полския народ и на полското

<sup>1</sup> Цитатът е по Е. Георгиев. Цит. съч., с. 578. Е. Георгиев привежда полския оригинал на стихотворението и дава кратки сведения за автора.

<sup>2</sup> Л. Каравелов. — Свобода, г. II, бр. 1, 2 ян. 1871.

<sup>3</sup> П. Динев. Историческа съдба и съвременност. С., 1972, с. 220.



пилигримство“.<sup>1</sup> Освен това те имат и свои отделни издания, които се разпространяват широко сред полските емигранти, използват се от тях като средство за борба с поробителя и за събуждане на патриотични и свободолюбиви чувства у поляците.

Пръв полският литературен историк Станислав Пигон допуска възможността, че тези творби на Мицкевич имат и конспиративни издания,<sup>2</sup> но едва Йозеф Майер откри и изследва няколко отделни нелегални издания на молитвата и литанията.<sup>3</sup> Тези издания не съдържат нито името на автора им, нито мястото и годината на издаването им или пък други подробности по издаването с цел да се прикрийт следите на отпечатването. Като доказателство за тяхното съществуване авторът на изследването цитира част от писмото на Стефан Гарчински до Игнаций Домейко от 27. IV. 1833 г. в Лайпциг: „Молитвата е издадена в 1000 екземпляра, които сам видях. Добре е за това да се уведоми Адам (Мицкевич — б. м.). Изданието е на Вампуер (издател — б. м.).“<sup>4</sup> За широкото разпространение на тези произведения свидетелствува и процесът в Лвов през 1837 г., на който подсъдимият Висенти Мигурски, по народност поляк, е бил разпитван познава ли споменатите стихотворения на Мицкевич и какво знае за тяхното разпространение сред емиграцията във Франция и в Полша.<sup>5</sup> Този процес ни убеждава, че творбите са се препредавали нелегално между емигрантите, защото са били преследвани от царското правителство. Авторът на посочената статия открива и анализира шест различни издания на „Литанията“ и „Молитвата“, последното от които е направено през 1848 г.

Не само стихотворението на Мицкевич, но и самите „Книги“ притежават много нови издания и се радват на широка популярност сред полските емигранти и патриоти. От по-късните издания трябва да споменем това от 1860 г. Понеже след Януарското въстание в Париж пристига нова вълна пилигрими и за тях Владимир Мицкевич, синът на поета, издава отново творбата на своя баща. Изданието той придружава с предговор, предназначен за „новото полско пилигримство“: „Преминали през същите разочарования, през същите мъчителни страдания, през които минаха и Вашите бащи, вие имате пред себе си същите дела, същите мечти. Приемете от сина тези книги, които неговият Баща на Вашите бащи беше посветил.“<sup>6</sup> Това посвещение говори убедително за изключителната популярност на книгите и за тяхното предназначение, а заедно с тях и на „Литанията“ и „Молитвата“, за актуалността на идеите, вложени в стихотворенията на А. Мицкевич.

След като имаме пред вид широкото разпространение на посочените творби на Адам Мицкевич сред пилигримството и влиянието им върху него, трябва да се убедим познавал ли е Ботев тези творби, чел ли ги е в годините на своето емигрантство, достъпни ли са били за него? Ботевите изследвачи отбелязват, че знаел полски език и че още в Одеса бил в тайни връзки с едно полско емигрантско семейство, дошло тук след полското въстание от 1863 г. За тази връзка свидетелствува З. Стоянов в биографията си за Ботев и Ботевия приятел от Одеса Г. Смилов: „... Подозирам, че това бе някоя от полякините, изпратени в Одеса под надзора на полицията след потушаването на полското въстание от 1863 г. Христо Ботев не обичаше да разказва как прекарва времето си у тях. . . и отговаряше, че е неудобно да запознава с тях всички българи.“<sup>7</sup> Можем да предпологаваме, че чрез връзката си с това семейство Ботев е влязъл в контакт с нелегални полски емигрантски организации и че е участвувал тайно в тяхната дейност. По свидетелство на Г. Смилов той говорел, „че българинът не трябва да остава в Русия и за лични изгоди да остави народа си на произвола на съдбата“<sup>8</sup>. Подобни възгледи популяризира и Мицкевич в своите „Книги“.

<sup>1</sup> В религиозната литература тези творби вървят като едно цяло, първо са „Литанията“ в стихове, а веднага след тях в проза е молитвата. Вж. В. Staniszewski. *Modlitewnik dla dorosłych*. Warszawa, 1971, s. 125, 129, 134, 139, 144, 147.

<sup>2</sup> St. Pigon. *O księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego A. Mickiewicza*. Kraków, 1911.

<sup>3</sup> J. Mayer. *Wydania ulotne „Modlitwy pielgrzyma“ i „Litanii pielgrzyskiej“ Adama Mickiewicza*, s. 120—168; Adam Mickiewicz. *Materiały śląskiej sesji miczkiewiczowskiej wyższej szkoły pedagogicznej*. Katowice 10—11. IV. 1956. Katowice, 1958.

<sup>4</sup> Пак там, с. 123.

<sup>5</sup> Пак там, с. 133.

<sup>6</sup> Пак там, с. 121.

<sup>7</sup> Ал. Бурмов. Христо Ботев през погледа на съвременниците си. С., 1945, с. 11.

<sup>8</sup> Пак там.



Контактите на Хр. Ботев с полските емигранти продължават и когато е учител в с. Задунаевка, където помага за пренасянето на нелегални руски и полски книги в Русия. За тази дейност на Ботев разказва Д. Паничков, посетил го в Задунаевка: „Аз бях разгледал книгите на Ботева. Те бяха руски и полски. Полските не им отбирах, но имаше един поляк хубавец, името му беше Грималди, на години като Ботева.“<sup>1</sup> Макар Паничков да не посочва заглавията на полските книги, можем да предположим, изхождайки от огромната им популярност, че между тях са се намирали и споменатите стихотворения на Мицкевич.

Най-трайни и продължителни са връзките на Ботев с емигрантите-поляци в Букурещ, където често посещава техния клуб и става член на „Славянска дружина“, чийто подпредседател е полският журналист Владимир Дунин. Историческите условия и дейността на Г. Раковски и Л. Каравелов са създали непосредствен контакт между поляци и българи в Румъния и Ботев продължава и задълбочава тези връзки.<sup>2</sup> Между поляците, приятели на Ботев, е и художникът Хенрих Дембицки, който илюстрира и рисува карикатурите на неговите вестници. Но независимо че всички изследвачи говорят за широките контакти на Ботев с полските емигрантски среди, не можем с точност да определим техния характер и дълбочина, на каква основа са и какви са били подбудите и целите на тези контакти, което в значителна степен прави предположение твърдението, че Ботев е чел и познавал стихотворенията на Мицкевич. Твърде голяма е възможността именно в средите на полските емигранти Ботев да е прочел в оригинал тези стихотворения или да ги е слушал декламирани от полските му приятели. Че Ботев не е бил чужд на Полша, говорят и честите му публикации, посветени на съдбата на полската държава, познаването на нейната история и национална съдба. В някои от статиите си той споменава имена на полски писатели, като Нарушевич, отличаващ се със сатирична насоченост на своето художествено творчество, чел е З. Милковски и печата в своя вестник романа „Кърджали“ на М. Чайковски. Между кореспондентите на своите вестници Ботев споменава и двама поляци от Диарбекир и от Лвов. А и полските емигранти в лицето на българските революционери са виждали свои братя по съдба и другари по оръжие в предстоящата революция.

Основания за близостта между „Литания на пилигрима“, „Молитва на пилигрима“ и „Моята молитва“ на Ботев трябва да търсим и в наличието на сходни обстоятелства, наложили създаването на разглежданите стихотворения: историческия момент, еднаквата робска участ на двата народа, емигрантството и патриотичното чувство на техните автори, целите и задачите, които си поставят. И Полша, и България са поробени страни и народът им страда под тежестта на политическото робство. Като историческа необходимост пред полския и българския народ стои задачата за национално освобождение. Мицкевич и Ботев имат еднаква емигрантска участ — разделени са с отечеството си, горчивината и студенината на емигрантския живот непрекъснато ги връщат към мисълта за бъдещето на родината. Водени от патриотичните си чувства и революционни възгледи, те виждат в борбата, в революцията единственото средство за освобождението си от робството. Затова и цялата им революционна, журналистическа и поетическа дейност е подчинена на основната задача — революционната борба за освобождение. И в тази борба първо място отреждат на патриотите-емигранти, които трябва да се пожертвуват за свободата на своето отечество. И двамата революционери разглеждат борбата за национална свобода като част от общата борба за освобождението на цялото човечество. А своето участие в тази борба считат израз на изпълнен патриотичен и човешки дълг, смисъл на техния живот.

Сходството се налага и от типа творец у двамата — тяхното творчество се слива с жизнената им съдба, при тях „съществува дълбока връзка между личност и народ, мироследът се ориентира към най-прогресивните тенденции на епохата, поетическото творчество се изгражда върху основата на националните литературни традиции и дълбоките корени на народната поезия, без да се изключва всестранното усвояване на литературните постижения на другите народи“<sup>3</sup>. Дори и да допуснем, че А. Мицкевич и Хр. Ботев достигат до мисълта да използват библейската

<sup>1</sup> Ал. Бурмов, Цит. съч., с. 43.

<sup>2</sup> П. Динеков, Историческа съдба и съвременност. Вж. подробна библиография за връзките на Ботев с Полша и поляците, с. 210.

<sup>3</sup> П. Динеков, Историческа съдба и съвременност, с. 221.



форма независимо един от друг, трябва да признаем, че и двамата поети използват идейно-художествена концепция, която е нова за полската и българската литература. Същевременно и двамата поети са големи таланти, което предопределя и различията в изпълнението на творбите и в техните идейни, художествени и формални особености, в стилизацията на молитвата.

И макар че изложените дотук факти и съображения да насочват към възможността Хр. Ботев да е чел и познавал „Литания на пилигрима“ и „Молитва на пилигрима“, записани исторически свидетелства и доказателства за това липсват. Затова търсенията в настоящата работа ще се движат в параметрите на типологическите съпоставки между „Моята молитва“ и двете творби на полския поет. По този начин ще се избегне необходимостта да се говори за контактни взаимодействия, същевременно ще се посочват и различията, които съществуват, ще се обясняват причините, които ги пораждат.

А. Мицкевич и Хр. Ботев избират молитвата, защото е твърде разпространена като религиозна литературна форма и защото чрез нея ще постигнат по-силно идейно и художествено въздействие, ще осъществят по-резултатно своята цел. Стилизацията на молитвата при полския поет е средство за повишаване светостта и авторитета на собствените му мисли и да подсили значимостта на молбата на лирическият герой. Изборът ѝ при Мицкевич се налага още и от асоциацията на мъките и мисията на Христос със съдбата и мисията на емигрантите и на Полша, от неговите месианистични идеи и религиозно чувство, които при Ботев липсват. Но и двамата поети освобождават молитвата от традиционното ѝ религиозно съдържание и я изпълват с ново — революционно съдържание, молбата им към бога прераства в страстен зов за освобождение на поробените народи — полския и българския, на цялото човечество. При Ботев се сблъскват две различни идеологически позиции — от една страна, категоричното веруване на лирическият герой, а, от друга страна, е светът на тиранията с неговата философия на заблудите и примирението. Техните молитви отричат търпението и примирението, насилието и робството, утвърждават борческото начало и вярата в силите на народа. Недоволството е недоволство на човек и борец, който роптае и се бунтува срещу робските условия за живот, а при Ботев и против религиозните заблуди.

Още в самото начало и двамата поети започват с традиционното обръщение към бога, наложено от използваната жанрова форма — молитвата:

Boże Ojczy, któryś wywiódł Lud Twój z niewoli  
egipskiej i wrócił do Zemi Świętej.<sup>1</sup>

О, мой боже, правий боже!

Но веднага след това още в следващите строфи става ясно, че богът има различен образ и значение за двамата поети, че го търсят и откриват на различно място — Мицкевич на небето, а Ботев в сърцето и душата на лирическият герой. И при двамата автори откриваме сюжетното конкретизиране на идеята на стихотворенията — от епическият разказ за страданията на поробените народи се преминава към молбата към бога и чрез нея към историческия въпрос — съдбата на нацията и на човечеството (неговото освобождаване). А личната съдба на лирическият герой се разглежда в неразривна връзка със съдбата на народа. Формата на „литания“, на която подражава Мицкевич в „Литания на пилигрима“, го кара да я следва докрай и това налага използването на специфична композиционна рамка. Началото и финалът им са напълно традиционни:

Kjrie eleyson, Christe eleyson.<sup>2</sup>

и финалът:

W imie Ojca, Syna i Ducha Świętego

Amen<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Боже татко, който изведе твоя народ от робството египетско и го върна в земята свята.

<sup>2</sup> Господи елейсон, Христе елейсон.

<sup>3</sup> В името на Отеца, Сина и Светия Дух.  
Амин.

Дословният превод е на автора на статията.



а така също и повтарящата се през цялото време схема на двучленни стихове, които образуват и своеобразната строфа от два стиха. Ботев спазва само началното обръщение към бога, без традиционния молитвен завършек, и налага четиристишната строфа с различно от Мицкевич стихосложение и интонация. Броят на двустишията в литанието може да се увеличава неограничено, а посредством молитвената форма е възможно към съдържанието да се присъединят елементи от различни сфери на действителността, без да затъмняват основните жанрови черти на литания и молитвата. Тази възможност Мицкевич е използвал сполучливо и благодарение на нея е нарисувал подробна картина на страданията на полския народ, а като променя съдържанието във втората половина на произведението, съумява да постигне силен и действен финал. По подобен начин и Ботев включва различни мотиви в съдържанието на стихотворението си и достига до познатия изразителен финал на своята молитва. Това е финал, който и в двете поетични творби подчертава още един път тяхната молба към бога, но вече изведена на нова, контрастна на традицията основа.

В хода на изложението в „Литания на пилигрима“ Мицкевич се обръща към бога, към Христос, Богородица и към светците, закрилящи Полша и Литва, да се молят за поляците, завършвайки с обръщение към всички светци, съдържащо същата молба. Това обръщение става и синтетична характеристика на бога, на неговия син и на останалите светци, подчертават се такива техни черти, които укрепват вярата на лирическият герой, че те ще откликнат на неговата гореща молба. Ботев също прави характеристика на бога, разкривайки отношението му към сиромасите и богатите, и тази характеристика мотивира необходимостта от неговото отричане, а при Мицкевич подсилва утвърждаването на доброто начало в бога. Тук откриваме и различията в идейното съдържание на произведенията, особено в отношението на двамата поети към бога. След обръщението към всички светци се появява седемкратно повтарящата се молба към бога да избави поляците от страданията и мъките, причинени им от робството на руския, пруския и австрийския цар. Обръщението към бога и светците е издържано в стила на традицията, но е изпълнено със светско съдържание, превръща се в широка картина на робската неволя на полския народ. В молитвата нахлува гласът на историята с конкретното описание на лишенията, които търпят полските войници, патриоти и емигранти и на причините, които ги пораждат. Мицкевич пряко показва жертвите на тримата императори — на заточение и в сибирските рудници, загиналите хиляди полски войници и чуждите земи, нерадостната съдба на емигрантите-пилигрими. Седемкратното изреждане на преживените болки и страдания от полския народ, споменаването на конкретни исторически събития и точното назоваване на местата, свързани с гибелта и страданията на пилигримите, засилват епичността и достоверността на описанията. Ботев също нарежда страданията на своите братя-сиромаси, но в това изреждане се чувства повече общочовешкото, отколкото националното, вниманието е насочено повече към социалната същност на тези страдания. Освен това при Ботев страданията са причинени от служителите на черквата, религията освещава робството, проповядва покорство и помазва тираните, докато Мицкевич разделя и противопоставя бога на тираните. Затова и при него лозунгът е „вяра и свобода“, а при Ботев — „хляб или свинец“.

Разкривайки страданията на пилигримите, Мицкевич достига до извисяването на техните мъки до страданията на светците. По този начин той внушава мисълта, че терзанията и лишенията за народните правдини по своята светост и значимост се изравняват със страданията на светците за вярата. При определяне смисъла на саможертвата за отечеството Мицкевич достига до религиозно-патриотична апология, показва величието на страданията за отечеството, техният нов смисъл и значение. След картината на народните страдания и двамата поети заради изтърпените мъки от бедните и онеправданите молят бога от тяхно име не за божия милост и състрадание, а свободата, дадена от бога, да бъде награда за мъките. Така изтърпените мъки се явяват своеобразно изкупление и залог за свободата, но при Ботев страданията стават необходимост и подбуда робите да се вдигнат на борба за свобода, освобождението ще дойде като резултат от войната, която поробените народи ще поведат.

„Литания на пилигрима“ и „Моята молитва“ са аналогични по строеж с ясно изразена двучленна композиция, двете части са паралелни по конструкция, но по отношение на



съдържанието си са в ярък контраст. Първата част — по-пространната, разказва за страданията на поробените народи и се отличава с изобличителния си патос, насочен при Ботев срещу черквата, а при Мицкевич срещу тираните-императори, наложен от различната идеологическа позиция на лирическия герой и на двамата поети. Втората част има позитивен характер, изпълнена е с оптимизъм, с копнеж за борба, с вяра в победата. В нея блика жажда за революционна дейност, омраза към народните мъчители и горещо желание за борба с народните душмани. В „Молитва на пилигрима“ тази молба не е изказана така направо, както в другите две творби, а чрез символи героят моли за възкресяване на героичните традиции на дедите, за свобода на религията.

Лирическият герой на разглежданите творби се обръща към бога, но това обръщение е нюансирано по идейното си съдържание. Героят на Мицкевич моли от бога всеобща война за освобождението от тиранията на тримата императори. Лирическият герой на Ботев, революционерът, иска от бога на черквата и на тираните да даде отговор на въпросите, които го интересуват — за устройството на обществото и живота на хората, за съдбата на робите, за свободата и борбата, за собствената му съдба и място в борбата. За нашия поет понятието бог е лишено от религиозно съдържание, превръща се в символ на човешкия разум и на правдата, олицетворява онези сили, които движат прогреса на човечеството. „Ботев атеистът тук е проявил своя мироглед с пълна сила, цялото стихотворение е пропито с отрицание на религията, то е резултат на неговото революционно-материалистическо разбиране на света“ — отбелязва П. Динеков.<sup>1</sup> Ботев категорично отрича бога на черквата и на тираните и на негово място издига друг бог — на разума и правдата. Истинският бог и у двамата поети е богът на равенството, братството и свободата, но у Ботев липсва религиозното чувство, той изобщо отрича религията, докато Мицкевич иска да я освободи от властта на императорите-насилници.

Подобно на Мицкевичевия герой Конрад от „Задушница“ и героят на Ботев от „Моята молитва“ обвинява бога на черквата, че е създал света несъвършен, че го е изпълнил с нещастия и мъки за бедните, в съюз с богатите ги е обрекъл на вечно робуване. Лирическият герой, както и Конрад, иска да досътвори този свят чрез революцията, в която ще участва целият народ. Според Мицкевич истинският бог се познава със сърцето, Ботев също го открива в сърцето и душата си, вярва в този бог, който учи робите как да се борят за свободата си и насочва борците към революцията, ще ги вдъхновява и окуражава. Отричайки традиционния бог, Ботев не търси истината в ирационалното и мистичното, а в революцията, ясният му мироглед на революционер и атеист го отличава от метафизичния бунт на романтиците. Него го вълнуват национални, социални и политически въпроси — социалното робство и несправедливото устройство на обществото, робството и свободата. Мицкевич иска да реформира християнството и представата за бога, а Ботев провъзгласява нов морал и обществено устройство, нов мироглед и социална програма. Той се бунтува срещу черквата като идеологически институт за заблуди и покорство и не само отрича стария бог, но посочва на народите нов идеал, който ще ги вдъхнови в борбата и ще им вдъхва любов към свободата.

Богът на Мицкевич ще накаже тираните и кралете, защото делата на бога са дела и на хората. Новият бог и при двамата става бога на хармонията, на духовната енергия, бог-творец, бог на свободата. Но Ботев не приема мистичното прераждане на бога у Мицкевич, а направо отрича този бог, защото не чува молитвите на бедните и не иска да им помогне. За него бог е също такъв жесток владетел, който заедно с другите тирани на земята се е превърнал в народен мъчител. Затова той не приема като Мицкевич, че бог ще възкреси поробенения народ и Полша, не споделя неговите месианистични идеи. Бог според Ботев не възкресява, а вдъхва любов в сърцата на хората, превръща ги в борци и активни участници в революцията, затова иска неговият бог да раздвижи робите и да ги научи как да се борят с народните

<sup>1</sup> П. Динеков. Възрожденски писатели, с. 309.



душмани. Бог е искрата за борба, вярата на хората в победата. Подобни мисли изказва и Мицкевич, но неговото желание е изразено в един молитвен тон, докато при Ботев то е изказано категорично, открито и има действителен, призивен характер. Мицкевич показва свободоблюбителната роля на религията в човешкия прогрес, докато Ботев я вижда като спирачка на човешкия прогрес, като оръдие на насието. Тук е основната отлика между Мицкевич и Ботев — в отношението им към религията и в разбирането на нейната роля в историята на човечеството, дължащи се на различната идейно-философска основа на миогледа на двамата поети.

Изцяло се доближават двамата автори във втората част на творбите си, когато молитвата им към бога придобива вече конкретен характер, превръща се в молитва за освобождението на поробеното им отечество и на човечеството. Тогава молитвите им се четат като патриотична поезия, двамата поети твърдо вярват в скорошното настъпване на часа на борбата за свободата на робите — Мицкевич моли бога за по-скорошното му идване, а и Ботев говори за този час като за нещо сигурно. Борбата за тях има всеобщ и общонароден характер:

O wojne powszechną za Wolność Ludów:  
Wybaw nas, Panie.<sup>1</sup>

и у Ботев:

Подкрепи и мен ръката,  
та кога въстане робът. . .

Това е молитва — призив за война за освобождение на поробените народи. У Ботев желанието за щастлива смърт звучи като клетва категорично и сурово:

в редовете на борбата  
да си найда и аз гробът. . . —

а при Мицкевич като молитва за саможертва в борбата за всеобща свобода:

O śmierć szczęśliwa na polu bitwy,  
Prosimy Cię, Panie.<sup>2</sup>

Единствено в такава смърт те виждат своето щастие и достойно изпълнение си дълг към родината и човечеството. В това признание личи скромността, самопожертвувателността и всеотдайността на двамата патриоти и поети. Достойната смърт в борбата е награда от техния бог. И Мицкевич, и Ботев имат еднакво отношение към борбата, към проблема за своето участие в нея и към смъртта. Със стремежа си за освобождението на робите Ботев подчертава по-отчетливо социалния характер на предстоящата революция, докато Мицкевич я разглежда и като борба за независимостта и свободата на отечеството:

O niepodległość, Całość i Wolność Ojczyzny naszej,  
Prosimy Cię, Panie.<sup>3</sup>

Като завършек на тяхната молитва идва съкровено им желание гробът им да бъде в родината:

<sup>1</sup> За всеобща война за свобода на човечеството  
молим те, господи.

<sup>2</sup> За щастлива смърт на бойното поле  
молим те, господи.

<sup>3</sup> За независимостта, целостта и свободата на отечеството ни  
молим те, господи.



O grób dla kości naszych w ziemi naszej

Proszymy Cię, Panie.<sup>1</sup>

Не оставяй да изстине

буйно сърце в чужбина. . .

Виждаме, че по идейната си същност молитвата към бога за личната участ на лирическият герой при двамата поети не се различава, има еднаква реализация и е спонтанен израз на свободолюбието и желанието им да се сражават за освобождението на народите, за човешка и национална свобода — смисъл и съдържание на техния живот, живот на революционери. Единството се дължи на близостта между революционната им идеология, но при Ботев тази молба е изказана по-категорично, молитвеното настроение е изчезнало, дължащо се на различния им дух и темперамент. Свободата не може да дойде като божие веление и милост, а трябва да се извоюва с борба и на тази борба те не искат да бъдат пасивни наблюдатели. Активни личности, патриоти и революционери, двамата поети не могат да си представят друга съдба за себе си освен съдбата на участници в революцията. И в такава революция смъртта придобива нов ореол — на романтична красота и човешко величие.

И във формата на поетичните творби на полския и българския поет откриваме сходства и различия, дължащи се на еднаквата жанрова форма, която използват, и на индивидуалните творчески особености на двамата поети. Обръщението към бога у двамата се осъществява по различен начин. Ботев наподобява молитвата с обръщението: „О, мой боже, правий боже“ — обръщение към истинския бог. Той изрежда отрицанието на стария бог „не ти“ седем пъти, а утвърждаването на новия бог „а ти“ се повтаря два пъти, обръщението се осъществява чрез съществителното „боже“, местоимението „ти“ и директно посредством заповедната форма на глаголите: „вдъхни“, „подкрепи“, „не оставяй“, които подсилват обръщението и разкриват желанието на лирическият герой. Мицкевич повтаря предимно изразите — молба: „избави ни“ — седем пъти, „молим те“ — пет пъти и прилагателното „свети“ — три пъти. В „Литания на пилигрима“ честата употреба на съществителните създава усещане за статичност, за молитвено състояние и очакване бог да извърши чудото, а в „Моята молитва“ глаголите особено във втората част я правят раздвижена и динамична. Епитетите при Ботев изпълняват предимно поетическа функция, подчинени са на художествената идея и на ритъма на стихотворението, а при Мицкевич имат повече публицистично звучене. И в творбите на двамата поети се повтарят съществителните „свобода, смърт, родина“, които засилват патриотичното чувство и звученето на политическото ехо в стихотворенията. А материалите за сравнения те черпят от ежедневието, близък до съзнанието на читателя, които придават конкретност на описаното, особено това е подчертано в творбите на Мицкевич. Дори насищането на текста с образи и алюзии от Библията не затруднява възприемането на идеите на стихотворенията, а подсилва тяхното действено звучене и превръща творбите в съкровена молитва на патриотите-емигранти — поляци и българи. И в композицията двамата поети се различават. Ботев строи молитвата си върху ярко изразена контрастна основа, върху откритото противопоставяне на двата бога, а в „Литания на пилигрима“ е налице последователно изложение на съдържанието и симетрично построение, контрастът е използван за разкриване отношението между бога и тираните, показани посредством антитезата. Близостта е и в заглавията на творбите „Моята молитва“ и „Молитва на пилигрима“, което налага монологичната форма на изложение, подсилваща изповедния характер на чувствата и желанията на лирическият герой. Близостта я откриваме и в някои от използваните похвати за изображение — честите обръщения и повторения, изреждания, монолога, в близката емоционална атмосфера, заредена с омразата към тираните и насието, с хуманизма и волнолюбието, с желанието за героична саможертва.

Докато А. Мицкевич и в „Литания на пилигрима“, и в „Молитва на пилигрима“ следва композиционните и художествените особености на посочените вече религиозни образци, то

<sup>1</sup> За гроб на костите ни в нашата земя  
молим те, господи.



Ботев само привидно, външно наподобява молитвата. Още в началото той е в контраст с нейния традиционен увод, търсейки бог не на небето, а в сърцето на лирическия герой. Той разрушава установената структура на молитвата и създава нова поетическа форма с оригинална идейност и съдържание. Тази форма, вместо да утвърждава религиозното чувство, влиза в борба с фалша и заблудите на черквата, бори се за човешка справедливост и свобода, за хуманно обществено устройство. А при Мицкевич това ново общество ще бъде създадено от бога, той ще помогне за премахването на тиранията и насиетието. Налице е едно различно отношение към традиционната черковно-литературна форма, двамата творци я използват по различен художествен начин, но с еднаква идейна цел и художествено въздействие върху читателите.

„Литания на пилигрима“, „Молитва на пилигрима“ и „Моята молитва“ са творби, които бързо печелят широка популярност сред поляците и българите. С яркото си патриотично съдържание, с темпераментния призив за революционна борба срещу тиранията скоро се превръщат в химн на революцията. За популярността на творбите на Мицкевич стана дума в началото на настоящата работа, затова ще отбележим само популярността на Ботевата молитва у нас след освобождението от турско робство. К. Величков в една своя статия за Хр. Ботев пише следното за „Моята молитва“: „Какъв патриотизъм трепти в същата оная песен, в която именно е изразил своето съчувствие към новите социални стремления: Там, дето призовава царството на разумът, дето поразява предразсъдъците, дето въстава против всичко, което притеснява човекът, изведнъж се провиква:

подкрепи и мен ръката,  
та кога въстане робът,  
в редовете на борбата  
да си найда и аз гробът.“<sup>1</sup>

Величков разглежда стихотворението като израз на Ботевия патриотизъм, но в оценката личи възхищението му от силата на чувствата, от отзивчивостта на поетовото сърце на човешките страдания и от готовността му за саможертва.

По-друго е Вазовото отношение към „Моята молитва“. В романа си „Нова земя“ той е възмутен от широката ѝ популярност сред младежите и противниците на Стремски, сред привържениците на социалистическите идеи в България. Вазов не приема изобличителните стихове, насочени срещу религията, защото смята, че те развихрят страстите на тълпата и въздействуват отрицателно върху моралните устои на обществото. Той признава широката популярност на Ботевите стихове: „Но чини ми се, че на никой културен език такава дебелашко и ненужно богохулство не е било написано, нито четено без скрупули от такава маса читатели.“<sup>2</sup> Молитвата се е пеела като химн по време на народните тържества и била любима песен на младежите и социалистите. Вазов приема само втората част на стихотворението, защото не е разбрал социалния и хумания смисъл на цялото стихотворение.

На неоправданите и пресилени нападки върху Ботевото стихотворение отговаря Д. Благоев в статията си „Ботев пред съда на естетичните“.<sup>3</sup> Той отхвърля не само нападите на Вазов, но и защитава социалното и общочовешкото начало, вложено в „Моята молитва“, посочва отново истинската роля на религията и на бога на правдата и разума. Благоев оценява като положителен факт въздействието на молитвата върху младежта, защото тъкмо младите хора са най-отзивчивите на социалните песни на Ботев и в това е тяхната дързост и млада сила.

„Моята молитва“ е стихотворение, което има изключително въздействие върху умовете и сърцата на хората след Освобождението със силата на актуалността на идеите, вложени в него. То става любимо стихотворение не само на младежта, но и на първите социалисти у нас, не слиза от техните утра и вечеринки, печата се в социалистическите издания и сборници.

<sup>1</sup> К. Величков. Хр. Ботев. — Народний глас, бр. 480, 26 май 1884.

<sup>2</sup> Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. XIX. С., 1956. с. 536.

<sup>3</sup> Д. Благоев. Литературно-критически статии. С., 1951, с. 203—219.



За бързото и широко разпространение на „Моята молитва“ спомага и подходящата мелодия, отличаваща се с молитвен и еднообразен ритъм, напомняща протестантските хорали. Вероятно мелодията е създадена наскоро след Освобождението от анонимен автор, а нотирана се публикува за първи път от Анастас Стоянов и Рачо Рачев в „Народна песнопойка“ от 1886 г.<sup>1</sup> Изключителната популярност на „Моята молитва“ напомня популярността на „Литания на пилигрима“ и „Молитва на пилигрима“ сред полските патриоти и с актуалността на идеите и на съдържанието си стихотворенията на двамата поети не губят своето художествено значение и днес, защото заклеймяват фалша и насието и утвърждават патриотични и свободолюбиви чувства у своите читатели.

Макар да е трудно с категоричност да се твърди, че Ботев е познавал разглежданите стихотворения на Мицкевич, налице е типологическа близост в идейното съдържание и формата на стихотворенията на полския и българския поет. Те не само „откриват“ нов поетически жанр в своето творчество, но му отреждат и нова идейно-художествена функция, превръщат го в средство за патриотично въздействие, в оръжие за борба срещу поробителите и тираните, в страстен призив за революционна борба и саможертва в името на свободата на отечеството и на човечеството. Полският и българският поет в „Молитвите“ си достигат до художествени прозрения, които ги издигат до висотата на най-прогресивните идеи на времето, те стават ратници на човешката свобода и глашатаи на предстоящата революция, която ще възвести „пролетта на поробените народи“. Със своите стихотворения Адам Мицкевич и Христо Ботев осъществяват нетленната връзка между полския и българския народ, стават изразители на най-съвременните възжелания на своите сънародници и ги превръщат в борци за човешка свобода и социална справедливост.

<sup>1</sup> Ив. Камбуров, Мелодиите на Ботевите песни. С., 1955, с. 24.



СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1976, кн. 11

Всяка нова книжка на сп. „Вопросы литературы“, орган на ИМЛИ „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели, носи на читателите задълбочени изследвания в един широк спектър — от литературната история и теория през проблемите на естетиката, културата и идеологията до съвременната съветска и световна литература. И все пак в богатото съдържание на кн. 11 на списанието се открояват две публикации, които до голяма степен бележат нов подход към разглежданата в тях проблематика.

Впрочем несправедливо би било в тяхна гаянка да останат незабелязани такива интересни материали като изследването на М. Зелдович „Методът на критика и народността на писателя“, което обобщава резултатите от серията публикации под наслов „Наследството на революционните демократи и съвременността“; или остро публицистичната статия на А. Кривицки „И все пак, какво представлява съветологията?“, разобличаваща спекулациите на западните съветолози от рода на Г. Струве; мислите, споделени от акад. Д. С. Лихачов, С. Сартаков и Евг. Винокуров в рубриката „В творческата лаборатория“; статиите на Л. Якименко, Г. Асатиани и др.

Но безспорно централен в книжката е разговорът на тема „Взаимодействието на науката и изкуството в условията на НТР“, организиран съвместно от сп. „Вопросы философии“ и сп. „Вопросы литературы“.

По същество това е пръв опит да се потърси комплексен подход към една проблематика, която често е обект на спекулативни или най-малкото повърхностни и едностранчиви теоретизации. Стремещт на организаторите е бил именно да набележат и степенуват множеството аспекти на проблема в тяхната взаимна връзка, като привлекат в разговора представители на различни специалности, които да изложат различни гледни точки и аспекти на взаимодействието на науката и изкуството в условията, създадени от бурно развиващата се научно-техническа революция.

Разговорът се открива от И. Фролов, главен редактор на сп. „Вопросы философии“, който поставя като централен въпроса за „човека като център на взаимодействието между науката и изкуството при НТР“. Под-

чертавайки принципната разлика на научно-техническата революция при капитализма и при социализма, И. Фролов отбелязва като основен проблем по-нататъшната хуманизация на културата (разбирана в най-широк смисъл — и като материална култура, и като комплекс от постижения на хуманитарните и точните науки и изкуството) при социализма.

Характерно за хода на разговора е, че по-вечето от участниците предпочитат да обсъждат един или няколко тясно свързани проблема, върху които работят. Това придава на техните изказвания и самостоятелна стойност, и завършеност, и същевременно общата картина на обсъждането се очертава чрез наслагването и преплитането, а понякога и полемиката между отделните изказвания.

Така например И. Грекова — по професия писател — говори за все по-силното взаимодействие и дори родство между науката и изкуството в областта на научното търсене, което се опира — както и изкуството — на интуицията още в постановката на проблемите. И колкото и големи да са различията в „професионалните“ интуиции на учения и художника, именно тук е и дълбокото родство на техните занимания.

А. Стругацки пък засяга един друг въпрос от „чисто“ писателска гледна точка — новите нравствено-социални типове, породени от НТР, когато материалното благоденствие далеч не автоматично води до усъвършенствуване в духовната сфера. Акад. И. Лифшиц се спира, солидаризирайки се донякъде с И. Грекова, на въпроса за неповторимостта на човека като основна движеща сила и в изкуството, и в науката.

Д. Данин в своето изключително интересно, макар и твърде спорно изказване акцентира върху обратната страна на проблема — принципно различните начини, по които изкуството и науката служат на човешкото самоусъвършенствуване. На ролята на изкуството в нерешените проблеми на възпитанието при условията на НТР се спира акад. Б. Кедров.

Ю. Шрейдер се спира на необходимостта от „... синтетично творчество, способно да съедини усилията на науката и изкуството за усвояване на бързоменящите се ситуации...“ От друга гледна точка Б. Бондаренко анализира някои промени в психиката и цялостния духовен облик на учените, предизвикани и от НТР. На взаимодействието



между науката и изкуството като социокултурен проблем е посветил изказването си В. Кантор, отбелязвайки изключителната важност този проблем да се изследва в своите конкретни социални, класови, културни и пр. рамки. И като отговор на неговия призив литературоведът В. Молчанов разглежда постановката на този проблем — взаимоотношенията между науката и изкуството в западноевропейската култура.

Ако повечето от цитираните изказвания се стремят да обхванат и двата полюса, науката и изкуството, макар и в рамките на даден частен проблем, К. Разлогов разглежда динамиката на изкуството в създаването на нови, „гранични“ видове и жанрови форми, стимулирана от НТР. Отново към въпроса за ролята на интуицията като специфичен фактор, който и сближава, но и разделя — с оглед различната си функционалност — науката и изкуството се връща в изказването си Е. Фейнберг, чл.-кор. на АН СССР.

Своеобразно допълнение към неговото изказване представлява и изказването на Н. Гей, който разглежда сходствата и разликите в художественото и научното мислене. Този доста разискван в разговора въпрос Н. Гей разглежда и във връзка със споровете около приложението на т. нар. „точни“ методи в литературознанието, които според него имат един принципиален недостатък — разчленяването на художественото цяло, несъпътствувано от нов, следаналитичен синтез.

С. Ломинадзе е избрал един по-частен, но много актуален въпрос — битието на литературната класика в условията, създавани от НТР. „Преводът“ на класическите произведения според него на езика на други изкуства — кино, телевизия — е двойно опасен: веднъж, защото оригиналът се ошетява непоправимо (доказателство за това е и краткият живот на филмовите версии) и, второ, защото създава у широката публика измамната представа за равностойност между първоизточника и създадените по него произведения. Че този процес е действително завладяващ и опасен, доказва според С. Ломинадзе и влиянието му върху театралната практика, където все повече се увеличава делът на най-различни адаптации, а режисьорската свобода надхвърля допустимото в операциите с класически текстове.

Изключително интересно и богато на перспективни хрумвания въпреки лаконичността си е изказването на Ю. Лотман. Разглеждайки постиженията на семиотиката в анализа на изкуството и културата, Лотман се спира преди всичко на един основен въпрос — какво биха могли да дадат установените специфични за изкуството принципи в приложението си за решаване ред проблеми на точните науки и преди всичко за моделиране дейността на човешкия мозък. По този начин конкретно (макар и спорно в редица отношения) се очерта един от възможните пътища за ползотворното взаимодействие между науката и изкуството.

Не по-малко интересни мисли развива и Г. Гачев в своето изказване, озаглавено „Хуманитарен коментар към естествознанието“. Трудно е от едно лаконично резюме да се схванат цялостно идеите на Гачев, но все пак основното в неговото изказване е предложението да се разглежда „коренът“ на научните концепции, онзи интуитивен образ-идея, който лежи в основата на всяка научна теория, често неосъзнато от автора ѝ. При цялата си парадоксалност (и при реалната опасност вследствие на подобен подход да се загуби ценното и в науката, тъй като се пренебрегва спецификата ѝ, и в изкуството) идеята на Гачев открива нови хоризонти за изследване на „дълбините“, най-основни механизми на човешкото мислене. Впрочем авторът работи отдавна над този проблем и, както става явно от изказването му, е завършил книгата си „Зима с Декарт“, която вероятно ще ни даде много по-пълна представа за неговата концепция и резултатите от приложението ѝ.

М. Мамардашвили с основание обръща внимание, че съпоставките между науката и изкуството имат смисъл само ако отчетливо се осъзнават структурните разлики между двете.

М. Волкенщейн, чл.-кор. на АН СССР, в своето изказване отбелязва известна „диспропорция“ в отношението към разглежданата проблематика от страна на представителите на хуманитарните науки. Подчертавайки „не-взаимозаменяемостта“ между изкуството и науката, той с основание отбелязва, че по-нататъшното им взаимопроникване има смисъл само доколкото е лишено от илюзии за дублиране на единия или другия тип дейност. На възможната връзка между науката и изкуството „през областта“ на мировъзрението се спира В. Вюницки.

Дори беглото споменаване на проблемите, засегнати в отделните изказвания, както и на най-интересните постановки, позволява да отбележим, че в случая диалогът между представителите на различните области на знанието е дал положителни резултати. Именно върху това набляга в заключителното си слово В. Озеров, главен редактор на сп. „Вопросы литературы“. Същевременно в хода на дружеската дискусия се изясниха, подчертава той, и ред спорни въпроси; изказаха се повече или по-малко справедливи „претенции“ към едни или други области на науката и изкуството; от принципиално значение е и това, че бе засегнат въпросът за типа учен или художник, който е характерен за социалистическото общество. Всичко това независимо от нерешените проблеми и спорните мнения на дело доказва ползотворността от комплексното, многостранно обсъждане на такива глобални проблеми, които надхвърлят рамките на „тесните специалисти“.

Значението на тази първа по рода си съвместна инициатива на двете списания е трудно да се прецени; може да се каже, че това е нова крачка към осъществяване на отдавнашните



пожелания за комплексно изследване на сложните идеологико-културни проблеми.

Макар и в съвсем друга област, не по-малък интерес представлява и статията на С. Аверинцев „Славянското слово и традицията на елинизма“. В нея видният византолог и медиевист засяга един почти неизследван досега въпрос: конкретните връзки на славянската култура с византийската (а чрез нея — с древногръцката) „... съвсем не само в общата философско-естетическа насоченост, но и — което е много по-малко изучено — в тясно практическата, конкретна, предметна, даже „занаятчийска“ работа над словото“. В същност при цялото си богатство на открития и постановки статията на Аверинцев има до голяма степен конспективен характер, тя бележи една изключително плодотворна насока за бъдещи проучвания.

Подчертавайки разликата в рецепцията на елинистичната култура на изток и на запад (чрез посредничеството на Рим), Аверинцев доказва много по-дълбокото общение между славянската и византийската култура. Тук рецепцията обхваща не само „словесните фигури“ и реторическите похвати, но и самите словообразователни модели, дори и неуловимия „левантийски“ дух на езика. Именно тук са корените на приемствеността в развитието на тези две култури.

В своята кратка статия Аверинцев се е ограничил само с някои аспекти на засегнатата проблематика. Но очевидно е, че почти конспективното изложение е богато с нови идеи, очертаващи пътя за по-нататъшни изследвания.

Х. Б.

## РУМЪНИЯ

Издание на Академията на Социалистическа република Румъния, сп. „Синтезис“ представлява бюлетин на Националния комитет по сравнителна литература и съдържа статии както от румънски автори, така и статии и теоретични материали от други страни. Третият брой от тази година се открива с кратката, но интересна публикация на Александру Дуцу: Модели, образи, сравнения. Съвсем очевидно е, твърди Дуцу, че моделите са на мода: те присъствуват във всички области, в историята и литературната критика включително. Често се разразяват дискусии и ораторски битки, особено когато протагонистите не си дадат сметка за различния смисъл на думата. Възможно е престижът на модела да се дължи изцяло на кибернетиката, която ни даде възможност да разберем, че „един от най-важните аспекти на комуникацията възниква, когато определим света като съвкупност от модели. Един модел е изцяло едно устройство. Той се характеризира по-малко от природата на своите елементи и повече от тяхното разположение. Два модела са идентични, ако техните структурни отношения кореспон-

дират помежду си, в смисъл, че на всеки термин, на всяко отношение помежду повечето термини на един от моделите отговарят термин и координатно положение у другия модел. . . Ако копието на една картина е изпълнено с точност, неговият модел ще бъде идентичен с модела на оригинала. Ако то е по-малко точно, неговият модел ще бъде само подобен. Според Дуцу моделът на един обект може да се разпростре пространствено — този, нарисуваният на хартия например, или може да се разпредели във времето — моделът на музикалната композиция. Моделът на музикалната композиция се приближава до този на телефонния разговор и до този на точки и чертички на телеграмата.“

Диалогът на човека — продължава Дуцу — позволи да се получат схемите, които позволяват сравненията, с също както и различаването на стиловете и етапите. Като изберат преобладаващите елементи в литературната реч, в даден момент критикът и историкът разработват модела, който направлява търсенето: когато схемата бъде използвана в критическата операция, за да се организират анализът и демонстрацията, моделът ще бъде ограничен, но когато схемата бъде според начина на мислене на една епоха, тогава моделът ще характеризира интелектуалния живот на едно общество и на един народ.

Според автора, ако се изследва литературата на югоизточните народи в Европа, историкът ще се обърне към текстовете, представящи оралната традиция, и ще загърби пластическите изкуства. Когато проследи пътя на западните народи, той ще направи навсякъде своя избор, защото, който прави избор, не приема всичко, следователно отсъжда, сравнява и предпочита. В живописата той ще узнае за обновяването на темите и техниките, но ще забележи, че традиционната живопис не е изчезнала веднага. Оралната литература е била блокирана от изящната реч и преправена според теорията, доста различна от дотогавашната реторика. Въпреки това тя не е изоставила предишните си функции и композиционни похвати. Заключениеята по мнение на Дуцу идват от само себе си: югоизточните европейски народи не са вземали внезапно решения да приемат западната форма на култура и не са преминавали през фазата на „възраждането“, като изоставят своите мисли, чувства и жестове. Никой не е срещнал „духът на времето“, който да е изсушил югоизточното блато и да е предизвикал разцъфтяването на културни шедеври, имитиращи западните творения.

Културният модел, идентифициран с помощта на образите, разкрива комуникационните координати в един географски район и още между народи, разположени на големи разстояния. Като се изходи от моделите, формиращи в дадено общество в даден момент, може по-добре да се обясни историята на литературните жанрове, разпространението и вариациите на определени доминиращи черти



и спецификата на такива големи ансамбли като Възраждането, Просвещението, Романтизма. За да се идентифицира културният модел, трябва безспорно да се изложи една схема. Може да се разкрие една голяма част от историческия модел, като се дава предпочитание на стилистическите аспекти. Но моделът, способен да ни възстанови епохата и стила на нейните творци, ще може да бъде съставен само благодарение на сътрудничеството на литературата с историята, философията, историята на изкуствата, социологията на културата.

Статията на Адриан Марино „Авангардът, бунтът и артистичната традиция“ доуточнява някои неща, които и друг път са били предмет на разговор в същото списание. Според автора предимно полемичният тон на авангарда възниква в естетически ситуации на блокираност, склероза и задуха. Оттук и произтича скъсването с традицията, правено от млади хора, чужди на досегашните конвенции. Марино приема, че по този начин става едно пречистване в културата и че това не само че е една творческа необходимост, но също и истинско освобождение на духа. Добре запознат с разглеждания материал, Адриан Марино изнася ценни информации от историята на авангарда през XX в. Няма никакво съмнение, казва той, че всички авангарди осъждат в своите манифести, програми, прокламации естетиката на „глушавата традиция“. Такъв е манифестът на футуристите от 1914 г. „Срещу английското изкуство“, също и програмата на групата ЛЕФ (1928), която противопоставя революционната промяна на формите и своето активно участие на всяка традиция. . .“ И още по-значителен факт: като отхвърля традицията, авангардът се обявява за универсален принцип на „революцията“. Разбира се, става дума за едно объркване на терминологията поради хаотичните емоции, които винаги възникват в началото на едно литературно течение. Тогава се отхвърля категорически идеята за минало, история и духовно бащинство. Известен е още по-радикалният лозунг на италианските футуристи, перифразиран и от румънските: „Има мъртви, които трябва да бъдат убити!“ Ние знаем къде отидоха по-късно повечето от тези италиански футуристи по времето на Мусолини, напомня Марино. Тяхната воля за деструкции намери открито поле за действие, а самочувствието им ги издигна до академическите лаври, срещу които преди това бяха крещели. Разбира се, това е повече от краен случай в историята на авангарда. Другаде случаите са по-умерени и не в това е основната характеристика на авангарда.

Касае ли се само до едно просто отричане на естетическата традиция, дори и да е радикална тя? Диалектиката старо—ново този път играе своята роля и в дълбочина. Конфликтът е в техните най-интимни структури, походът на авангарда е тотален, а не изхожда само от литературните намерения на група нови хора. Нарушено е равновесието на стой-

ностите. „Играта е от хиляди години“ — казваше Рембо. Но той беше само предвестник на голямата антитрадиционна революция, чието създаване следва пътя: полемиката, станала самата тя традиционна, срещу различните форми на старото изкуство с крайности в терминологията и избухването на истинското „духовно обновяване“, което в целите си не е по-дълбоко, нито по-характерно. Тази схема може да бъде илюстрирана с най-различни цитати. Но да се спрем на обвинението, което отправя към реализма всяка нова школа. Обвинението надхвърля литературния терен, то е много по-широко, по-тежко и по-дълбоко. Като отрича реализма, авангардът се противопоставя не само на текущата литература, но също така и на една съществена категория, едновременно естетическа, епистемологическа и онтологическа. В същност се касае за обезценяване на реалния принцип, за чисто и просто отричане на действителността като обективна даденост и като обект на познание. Бунтът срещу реалното говори двусмислено за едно истинско духовно възкресение. Да откажеш функции на реалното или да пожелаеш тяхното погубване означава да се откажеш от всички негативни стойности, които реалността е въплътила в себе си. Реализмът не може да бъде приет в емоционален план, но той съществува. В случая само за мишена, но неговата патриархална доброта е готова винаги да приеме в своето лоно част от блудните синове, които в своето бъдещо развитие ще го и направят. Същевременно трябва да се отбележи, че те и техните останали на другия естетически бряг събратя са допринесли много за състоянието на езика и литературата, самият реализъм също е подобрил своята виталност. Нашият век е свидетел вече на такива няколко процеса и затова сред всичките си други тревоги той гледа по-спокойно на подобни явления като „авангардите“.

„Тенденции и настоящи насоки в социологията на литературата“ — една интересна статия на Паул Корня. Проблемът, на който авторът се е спрял, е не само комплексен, но и просторен. Затова той го определя в границите на своя проект, за да не изглежда нито прекомерен, нито наивен. През последните години са се появили няколко тенденции в социологията на литературата и се забелязва едно раздалечаване между „нещото“ и неговия „словесен знак“, което създава възможност за много двусмислия. Преди да ѝ се признае автономност, новата наука рисува с популярността на последната, най-новата дума. Тя е станала една „мода“, която, освен че събужда нови вокации, създава недоразумения и опростителство. Полезни в определен смисъл, нейните класификации изглеждат недостатъчни и понякога преминават само по повърхността. Лесно е да се забележи, че една глобална наука не е възможна в момента и няма шансове да се появи в близко време. От друга страна, опитите да се накъса една теория в нейната цялост — неконкретизирани по убедителен



начин. Една трета стратегия е най-възможна и най-резултатна засега. Практиката показва, че социолозите се занимават със съдържанието, историците — с диахроничната социология на литературния факт, психолозите — със социологията на четенето, критиците и семиотиците — със социокритиката и т. н. Тази ситуация, разбира се, не е много удобна, но тя няма с какво да ни скандализира, нито да ни създаде комплекси за малоценност. Като се предположи, че една глобална наука е възможна, поставя се въпросът, дали нейният „модел“ е непременно този на естествените науки, възможен ли е подобен „модел“ в социологията, и то на един терен, където чисто и просто е забранена единичността на перспективата.

Примерът на основната социология е показателен. Въпреки необикновения прогрес, отбелязан в последно време, съвременната социология изглежда да бъде по-скоро една систематизация на теории, отколкото систематизирана теория — нейните най-добри представители не се вълнуват от това да ни накарат да знаем, без да ни покажат своето вълнение от определени невъзможности. И така има няколко направления в съвременната социология на литературата:

„Социология на творенето“, която изследва функционалните съотношения между някои форми на творчеството (произведения, течения, стилове), представени в структурна перспектива, и социоисторически контекст, без да се отдава на генетически обяснения.

„Социология на съдържанието“, практикувана най-вече от социолози и историци, тя определя литературата като „документ“, който използва обективни техники, понякога качествени, информации от становища, състояния на душата и т. н.

„Социология на литературната институция“. Изследва по обективен начин „литературния факт“, а не литературата, следователно продукцията, консумацията и участието на книгата.

Социология историческа и типологическа на литературата. Близка до социалната история на литературата, тя изследва основно еволюцията на литературните течения и форми в социоисторически контекст.

Психосоциология на четенето. Изследва начина и причините и отражението на четенето, библиологическата психология например.

Социокритиката. Изследва стила като посредник на социалността.

Излишно е да се казва, че изброените тенденции не са с еднакво значение. Но съвременните литературни социални науки внасят своя дял за напредъка на познанието и на целта към един по-прекрасен живот. Дали те ще успеят или не в постигането на тези две неща, ето един сериозен проблем, чието решение не зависи само от тях.

## ФРАНЦИЯ

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE,  
Париж, ноември—декември 1976

Двойният брой на двумесечното академично издание *Revue d'histoire littéraire de la France* за ноември—декември 1976 г. е посветен на Ромен Ролан. Седемте статии, които съставляват „фронтонът“ на този брой, илюстрират различни аспекти от личността и творчеството на крупния френски писател. Антоанета Блум, с чийто очерк, озаглавен „Вълци“ на сцената на Театър дьо'л Йовр, 18 май 1898“, начева броят, ни пренася в един драматичен отрез от френската политическа история, времето на прочутата „Драйфусова афера“. „Драмата „Вълци“, пише авторката на поменатата статия, представлява опит от страна на Ромен Ролан да покаже на всички своята независимост по отношение на двете партии, които разделяха Франция по време на аферата. Че Ролан не е могъл да осъществи своето намерение, не отнема обаче нищо от смисъла, от значението на неговата амбиция: „... изразих тук, казва писателят, с горещо безстрашие, величието, низостта, страстите на двата лагера, без да ги преценявам. (. . .) Не е безполезно в една борба на партии да дадеш за всеки от противниците представа за това, което се извършва в съзнанието на противоположавщите се страни.“ Тази пиеса трябваше да бъде, казва А. Блум, пръв израз на една политическа концепция, която щеше да се окаже характерна у Ромен Ролан докъм 1930 г., концепция на автора на „Над бъркотията“ и на „Декларация за Независимост на Духа“. Драмата „Вълци“ е историческа по сюжет. Действието в нея се разгръща в Майанс, в главната квартира на френските войски. Офицерите подозират в предателство Ойрон, един от другарите им, аристократ по произход. Той е осъден на смърт. Тьолие, готов да повярва, че Ойрон би могъл да бъде невинен, се обръща към комисаря на Конвента Кенел. Ала да се оневини Ойрон значи да се осъди Вере, негов главен обвинител, шеф на санкюлотите и победител на деня. В името на единството на родината присъдата не се отменя.

Статията „Ромен Ролан — Нобелов лауреат“ на Рьоне Шевал ни обяснява при какви обстоятелства през 1916 г. на Ромен Ролан е била присъдена Нобеловата награда за литература, като през същата година е била дадена Нобелова награда и на Вернер фон Хайденщам, национална слава на Швеция. Присъждането на Нобеловата награда на Ролан не е минало без драматична предистория поради самото драматично положение в Европа, над която се е чувствувал вече дъхът на идващата война. Шведската академия като че ли е предусещала, че нейното решение би поставило евентуално автора на „Жан-Кристоф“ в някакво неудобно положение, затова пожизненият ѝ секретар тогава Е. А. Карлфелд, не изключвайки евентуален отказ от Роланова



страна, се обръща към него с думите: „Академията се осмелява да се надява, че Вие ще благоволите (sik) да приемете този акт на почит, който ще бъде приветствуван от всички независими умове на културния свят.“ „Ако Ролан приема най-сетне — пише Ръоне Шевал, — той го прави като представител и наследник на най-добрата френска традиция. Не към мене, а към нашата страна, заявява самият Ромен Ролан, се отправя това отличие: и като такова аз го приемам, щастлив, ако то може да допринесе за разпространението на идеите, заради които Франция е обичана в света. Ако аз се осмелявам да говоря така, то е защото тези идеи не са само мои, те са и нейни — на монтеповизи, на волтеповизи, на тази „douce France“ в миналото, в бъдещето също, надявам се и го желая.“ Високото международно отличие на Р. Ролан не е било посрещнато с еднакво чувство от неговите съотечественици, предимно и главно от хора на изкуството и литературата. Литературният критик на „Льо Тан“ Пол Суде укорява Нобеловия лауреат, задето слага в един чувал „виновния и невинния“, докато писатели като Шарл Вилдрак и Жан-Ришар Блок го приветствуват искрено и дълбоко, изпитвайки най-чиста радост пред озарението на неговата слава.

Люк Вилкок пише интересна документална статия — „Ромен Ролан и Руската революция 1917—1918“. „На 16 март 1917, щом като узнава новината за събитията в Петроград, казва Люк Вилкок, Ромен Ролан пише на трима от своите руски приятели, пребиваващи в Швейцария, за да ги поздрави. На Луначарски той изразява цялата своя надежда: „Големите новини, които ни пристигат от Русия, карат да тупти сърцето от радост и от надежда. Стискам Ви ръката. Кажете на Вашите приятели там с каква радост приветствуваме възшествието на тяхната свобода. Това е една победа, чиито последици са по-важни за бъдещето на Европа, отколкото всички ония на войната на народите.“ В едно писмо до Луначарски за в. „Правда“ от 31 март Ролан насърчава руските революционери да надминат Френската революция: „Руски братя, които дойдете да строшите вашите вериги и да достигнете с един скок Франция на революцията, надминете я, довършете вашето дело и нашето, покажете на Запада примера на един велик свободен и единен народ, който отхвърля и обуздава всички империализми, тези отвън и тези отвътре.“ Още от март 1917 г. симпатиите на Ромен Ролан са на страната на социалистите от „Правда“.

Авторът на статията Люк Вилкок е пропъстрил текста с любопитни факти и изказвания, които илюстрират отношението и оценката на Ромен Ролан към този интересен исторически момент от началото на руската революция, чиито първи стъпки писателят следи с възлнение и трепетно сърце. „Ромен Ролан, пише Люк Вилкок, разглежда все повече руската революция в широкия исторически обсег

на човечеството. Не са вече толкова перипетии на една революция, които спират вниманието му, колкото нейните по-нататъшни последици. . . Историкът и хуманистът, казва същият автор, не могат да отрекат надеждата, която хранеха в революцията. . . Малцина европейски интелектуалци са били така разтърсени в тяхната мисъл от перипетии на руската революция, както Ромен Ролан в периода от март 1917 до края на 1918. През тези месеци започва един нов етап — решителен — във „вътрешното пътуване“ на писателя, отбелязан с един конфликт между мисълта, подхранена с идеал, и която желае „възшествието на един нов социален ред, по-справедлив и по-човечен, и реалността на действителното. . . За да разреши този конфликт, Р. Ролан постави руската революция над ефемерните идеологии, в дългия исторически процес на човечеството. Последното се издига малко по малко докъм идеала. И руските революционери са в числото на предтечите, които се жертвуват за този далечен идеал. . .“

С любопитство се чете краткият очерк (10 стр.) на Роже Дадун „Ролан, Фройд и чувството за океана“. Връзката между двамата бележити мъже датира от февруари 1923 г., когато Ролан пише на Зигмунд Фройд, за да му благодари за похвалните думи за книгата „Над бъркотията“, казани в едно писмо до Ролановия приятел Едуар Моно-Херцен. Ролан се среща един единствен път с Фройд през май 1924 г. в присъствието на Стефан Цвайг, който служи за преводач на двамата. Като благодари на Цвайг за тази среща с Фройд, Ролан пише в едно писмо от 8 февруари 1936 г. (непубликувано още): „Преди десет години се роди нашето приятелство. . . Знаете какво дълбоко уважение храня към човека, който ме възхищава от дълго време заради безстрашния поглед, с който е съумял да проникне в дълбините на вътрешната бездна. Аз съм щастлив и горд с неговата симпатия.“ В противовес на противниците на Фройд заради някои „крайности“ (excès) на психоанализата Ромен Ролан не дири да критикува Фройд, да противопоставя на психоанализата възражения, целещи да я ограничат или да я отхвърлят. . . Текстът на Роже Дадун съдържа интересни съпоставки в оценката на Ролан и на Фройд по някои основни въпроси: за религията и други. Ролановото енергетично гледище е, което води до най-ярко осъждане на религията (отдето идва съгласуването с аналитичния и воинствуващ атеизъм на Фройд). Мислите, развити тук от Роже Дадун в един философски план, навеждат на любопитни сравнения и приближавания: така моралът на Енергията, предлаган от Ролан, го приближава до гордата и остра мисъл на Ницше, но ясно е, че едното и другото нямат нищо общо с фашистките екзалтации на Силата, възвеличавана от всякакъв вид йерархия и господства; може би, пояснява Дадун, долавяме тук виталния корен на някакъв естествен, вроден, биологичен дори антифашизъм на Ромен Ролан.



Фронтонът, посветен на Ромен Ролан, се допълва щастливо с два полезни документални текста: „Кайе Ромен Ролан“ и „По повод на една ненапълно изготвена още кореспонденция“. Автор на първия текст е Жак Робишез, на втория — Бернар Дюшатле. Знае се, че благодарение на грижите на Дружеството на приятелите на Ромен Ролан и особено на всеотдайната предприемчивост на мадам Мари Ромен Ролан почнаха да излизат при парижкото издателство Албен Мишел, четири години след смъртта на писателя, сборници с неиздадени материали под наслов „Кайе Ромен Ролан“. Досега са излезли двадесет и три сборника. Двадесет и четвъртият, който е двутомен и съдържа кореспонденцията на писателя с Жан-Ришар Блок, ще излезе в близко бъдеще. Редакторът Жак Робишез представя библиографията на тези 23 „Кайе-та“ с твърде подробни и интересни особено за бъдещите „роланисти“ фактологични бележки, които ще насочват изследванията им по посока на задълбочени анализи, разкриващи на читателите богатата творческа личност, широките и многобройни контакти и връзки на Ромен Ролан с именити люде на неговото съвремие: писатели, музиканти, мислители, политически мъже, художници.

Като говори за пълна систематизация на Ролановата кореспонденция, която в своя завършен вид ще представлява внушително духовно богатство за времето, в което великият писател живя и работи, Бернар Дюшатле пише: „Предстоят още дълги издирвания. Много път остава да се прекоси: но пътят е отворен. Нека всички, които се интересуват от Ромен Ролан, продължат захванатата работа. И нека малко по малко се подготви тази целокупна, обща кореспонденция, която, допълнена с неиздадения още дневник на писателя, ще ни представи Ромен Ролан такъв, какъвто е в действителност, ще допълни и поднови в различни аспекти познанието ни за човека.“

Н. Д.

## АВСТРИЯ

LITERATUR UND KRITIK,  
Виена — Залцбург, 1976, кн. 103, 104

В априлската книжка на австрийското списание за литература и критика привлича вниманието статията на Х. Г. Адлер „Арнолд Шьонберг. Послание до поколенията“.

Личността на виенския композитор, виден представител на експресионистичната школа в музиката и създател на дванадесеттоновата сериална техника (додекафонията), буди интерес от литературна гледна точка не само защото е една от водещите фигури в естетиката на модернизма между двете войни и не само защото се превръща в прототип на Адриан Леверкюн — героя на Томас Ман от романа

му „Доктор Фаустус“; да припомним малко странното пояснение, което писателят добавя към творбата си, за да уталожить възникналите спорове и недоразумения около авторството на една необичайна, нарушаваща и дори разрушаваща всички съществуващи представи за тоново изкуство музикална система: „Изглежда, не е излишно да уведомя читателя, че изложението в гл. XXII начин на композиране, т. нар. дванадесеттонова или сериална техника, е духовна собственост на един съвременен композитор и теоретик — Арнолд Шьонберг. Поради известна идейна връзка аз съм отнесъл тази техника към личността на един измислен от мене музикант — към трагическия герой на моя роман. Изобщо доста подробности от теоретично-музикалните части на тази книга аз дължа на Шьонберговото учение за хармония.“ Неслучайно, както отбелязва в мемоарите си съпругата на писателя Катя Ман, първия публикуван екземпляр на „Доктор Фаустус“ Томас Ман изпраща на Шьонберг с посвещение „На истинския!“. Но личността на виенския композитор, починал в изгнание, буди интерес и с това, че наред с музикалните си занимания Шьонберг се е проявил и като интересен художник-живописец, а също и като литератор, есеист и теоретик. Освен това той е съставял сам текстовете към своите вокални композиции, особено при големите си творби.

В статията си Х. Г. Адлер си поставя за задача да проучи и подложи на преценка литературната дейност на Арнолд Шьонберг във връзка с неговите художествени и естетически възгледи.

В края на живота си през 1950 г. Шьонберг отбелязва в едно интервю: „Като художник аз бях абсолютен лаик. . . Нямах теоретическа школовка, а само известна естетическа подготовка, и то единствено чрез общо обучение, но не и чрез обучение, отнасящо се до живописца. В музиката бе другояче: и тук аз бях самоук, но винаги съм имал възможността да изучавам творбите на майсторите, и то по професионален начин, тъй че техническото ми умение в музиката се разви по нормален път.“

И все пак Шьонберг е рисувал тъй амбициозно, че около 1910 г. вече се е явил публично със своите картини, без каквато и да било връзка с музикалното си творчество. По-различна е неговата литературна дейност. Като композитор той се е обръщал към произведенията предимно на двама немски поети: Рихард Демел и Стефан Георге. Ала онова, което е дирел, струвало му се е — поне в зрелия му период, — че никой поет не може да му предложи. В едно писмо от 1915 г. Шьонберг отбелязва: „При мен става тъй, че усещам едно съдържание музикално и след това диря евентуално поезията, която ще ми позволи да го изразя; а когато не я намеря, трябва сам да реда невзрачни слова, които предоставят място за моята музика.“

А когато в края на 1912 г. Шьонберг се обръща към Демел с молба да му напише текст



за замислената оратория „Стълбата на Йаков“, който текст той по-късно съставя сам, композиторът изповядва: „Вашата поезия е упражнила решително влияние върху моето музикално развитие. Чрез Вас аз бях за първи път подтикнат да диря нов тон в лириката. Това ще рече, аз го намирах нетърсен, като музикално отразявах онова, което стиховете Ви разбуждаха у мен.“

Авторът отбелязва, че това писмо се отнася до вече отминали преживявания на композитора. Поради това Шьонберг се е видял принуден „сам да реди своите невзрачни слова“, тъй че в същност той е писал не поезия, а именно текстове. През 1926 г. Шьонберг публикува четири свои литературни творения в едно томче под наслов „Текстове“, между които личат текстовете на ораторията „Стълбата на Йаков“ и на операта „Щастливата ръка“. В предговора си Шьонберг пише: „Това са текстове, а то значи, че представляват нещо завършено едва заедно с музиката. И тези думи нямат за цел да им спечелят по-голямо снизхождение от онова, с което е удостоена моята музика. Защото качеството на окончателното, което се набива в съзнанието, сигурно не е в зависимост от качеството на отделните компоненти, защото всеки един от тях трябва да бъде дотолкова добър, колкото го изисква неговото положение в творбата. Ала онзи, който е прозрял цялото, съзира качеството и на най-дребните детайли и не може да приеме едно произведение за добро, ако то не е такова във всяко отношение“. — „Изкуството — и това трудно може да се пренебрегне — е фактор на културата и принадлежи на всички, които протягат ръце към него, сиреч на общността. Поради това възгледите, които могат отначало да се изтръгнат от творбата, за известно време не са в състояние да останат индиферентни. След тяхното избледняване започват да се налагат качества, които общността пренебрегва, понеже те не променят общото впечатление от творбата. Едва тогава художественото произведение, макар и без голямо влияние, достига до голяма почит.“

Х. Г. Адлер отбелязва, че едва ли друг художник, а и поет е дал по-великолепно и по-удачно определение на социалния аспект на модернизма в изкуството като характерно различен от „класическата“ общовалидна на художествената творба.

За да даде конкретна представа за литературния талант на Шьонберг, авторът цитира текста на известната кантата „Последният от Варшава“, композирана от почти седемдесет и три годишния композитор през 1947 г. за дванайсет дни: „Повечето не си спомням — изглежда дълго съм лежал в несвяст. Спомням си само великия миг, когато всички — като по уговорка — запяха старата, толкова дълги години забранявана молитва, това бе забравената вяра! — Не разбирам как съм могъл тъй дълго време да живея в каналите на Варшава. Денят започна, както обикновено: разбуждане, още преди да съмне. „Излизай!“,

независимо дали си спал или си бил държан буден от грижи цялата нощ: разделили са ви от децата ви, от жените ви, от родителите ви и дори не знаете какво е станало с тях — няма сън за вас! Наново завикаха: „Излизай!“ Фелдфебелът е побеснял. И те заизлизаха — някои бавно: старите, болните; някои с бързи крачки. Страхът от фелдфебела! Тичат, доколкото могат. Напразно! Излишен шум! Излишно раздвижване, то не може да бъде достатъчно бързо! — Фелдфебелът реве: „Внимавай! Строй се! Ще се туткате ли още или да ви помогна с приклада? Е добре, след като си го искате!“ Фелдфебелът и войниците му бият всекиго: млад и стар, силен и болен, виновен и невинен! Ужасно бе да слушаш жалбите и стоновете! А аз ги чувах, макар че бях пребит, дотолкова пребит, че припаднах. Всички, които не можеха да станат, сега заблъскаха по главите. Аз лежах безчувствен. Онова, което после чух, бяха думите на един войник: „Всички са мъртви!“, а сетне заповедта на фелдфебела да ни откарат. — Лежах встрани в полусъзнание. Настана пълна тишина. — Само страх и болка. — Тогава чух фелдфебела: „Преброй се!“ — И те започнаха бавно и безразборно: първи, втори, трети, четвърти... „Внимавай!“ — кресна отново фелдфебелът. „По-бързо! Започни отначало! За една минута искам да знам колко от вас ще доставя на газовите камери! Преброй се!“ И още веднъж започнаха те, отначало бавно: първи, втори, трети, четвърти, после все по-бързо, тъй бързо, че накрая вече звучеше като галоп на диви коне, а сетне изведнъж, посред суматохата, започнаха да пеят молитвата „Чуй, Израел!“.

Авторът на статията посочва, че пред един такъв както по съдържание, така и по форма завладяващ текст се налага въпросът, какво понятие за художественост е вложил Шьонберг в своята творба. В известния си труд „Учение за хармония“ от 1911 г., цитиран от Томас Ман в послеслова му към романа „Доктор Фаустус“, Шьонберг изследва природата на красивото и я извежда от истинското, от истинното в художествената творба, като отрича чисто естетическото като критерий на изкуството. По думите на Йозеф Руфер за Шьонберг същинските художествени ценности са „инвенцията и изразът, логиката и потокът на изображението“. Това твърдение е особено показателно, отбелязва авторът на статията, като се има пред вид, че една тъй емоционална творба като „Последният от Варшава“ е композирана в охулваната често и до днес като „абстрактно измъдрена“ дванадесеттонова техника. В тази връзка сам Шьонберг заявява: „Аз не създавам съзнателно тонална, многотонална или многопланова музика. Аз пиша, каквото чувствавам в сърцето си, и онова, което в последна сметка се появява върху хартията, е преминало преди това през всяка фибра на тялото ми. Ето защо аз и не мога да кажа какъв ще бъде стилът на следващите ми композиции, тъй като това се определя от обстоятелството, какво чувствавам в



момента, когато развивам и разработвам мислите си.“

Понятието си за „изкуство“ и „ново изкуство“ Шьонберг е изразил през 1933 г. в своята лекция „Стил и мисъл или ново и остаряло изкуство“: „Няма голяма художествена творба, която да не носи на човечеството някое ново послание; няма голям артист, който да е претърпял провал в това отношение. Това е кодексът на честта на всички велики майстори в изкуството, ето защо във всички големи творби на великите майстори се открива онази новост, която никога не прехождат независимо дали е на един Жоскин де Пре, на един Бах или на един Хайдн. Защото: „Изкуство означава Ново изкуство.“ — „Всяко художествено творение е духовно съзерцание и поради това мисловно образуване. . . А мисълта е в състояние да изчаква, понеже разполага с време. Новата музика представлява нова музикална мисъл в ново одеяние.“

Х. Г. Адлер посочва, че тези думи на бащата на модерната музика се отнасят очевидно не само до тоновото изкуство и поезията, но и до всички останали изкуства. Шьонберг се е уповавал твърде много на търпението по отношение на времето, а това личи и от думите му, казани през 1912 г. на неговия ученик и също тъй значим композитор Антон Веберн: „За моята музика човек трябва да разполага с време. Тя не представлява нищо за хора, които си имат друга работа.“

Творческото развитие на Арнолд Шьонберг, отбелязва авторът, разкрива как той е достигнал до своя път на зрял художник и как го е следвал, подчинен на гения си. През 1913 г. композиторият пише: „Характер и кураж. . . за моите прозрения тези две понятия са тъй неразделно свързани с великия творец, че аз ги ценя най-високо, понеже те са още по-голяма рядкост от истинския талант, понеже са съставна част от гениалността. . .“

За творческото кредо на композиторията са показателни и думите му, изречени при една радиодискусия през 1931 г.: „Бих искал творчеството ми да се радва на по-добър успех. Желанието ми съвсем не е да влизам в ролята на светец-стълпник. Обаче, докато мога да смятам моите мислене и фантазиране за правилни, не ще бъда в състояние да вярвам в друго, освен че мислите трябва да бъдат помислени докрай и изречени, макар и да не бъдат разбирани, макар и да не биха могли да бъдат разбирани.“

Авторът разглежда по-нататък в статията си дейността на Шьонберг като педагог. Тук заслужава да се отбележи изявлението на композиторията, отправено до Пруската академия след емигрирането му в Съединените щати през 1933 г., в което определя своята главна заслуга като музикален педагог: „Който е бил мой възпитаник, той се е научил да чувства сериозността и нравствената сила на един светоглед, който, ако успее да го съхрани,

ще му донесе чест във всички житейски ситуации.“

Показателна за педагогическите идеи на Шьонберг е и статията му още от 1911 г. „Проблеми на художественото обучение“, в която, определяйки същността на гения и артистичния талант, заявява: „Гениалният учи в същност единствено от себе си, а талантливият предимно от другия. Гениалният учи от природата, талантливият — от изкуството. Педагогът по художествен предмет смята, че задачата му е да обучава възпитаниците си по естетика и художествени средства. . . Ала най-важното не може да бъде предадено на ученика: куражът и силата да заеме такава позиция спрямо нещата, че всичко, което вижда по начина, по който го вижда, да се превръща в изключителен случай.“

Според схващането на Шьонберг, отбелязва авторът, гениалното е в непосредствена близост с природата. И двете са в истинския смисъл на думата неизразими и свободни. Именно в съгласие с това схващане Шьонберг заявява още през 1912 г., че „неизразимото“ в музиката се изказва в „свободна форма“. В тази свободна форма неизразимото се приближава до природата, която според композиторията „също е неуловима и въпреки това действена“.

Статията на Х. Г. Адлер хвърля светлина върху една почти непозната сфера на действие на известния австрийски композитор, наречен по-скоро от журналистическа необходимост за прегледност „баща на модерната музика“, именно върху неговите занимания с литература и естетика, които добавят нов шрих към общата картина на модернизма в изкуството.

В майската книжка на списанието буди интерес статията на д-р Рихард Тибергер, озаглавена „Мост се обръща“. Функцията на една метафора в краткия разказ на Кафка „Мостът“, в който авторът прави изводи за метафоричната система в целокупното творчество на пражкия писател от първата четвърт на века ни.

В разказа на Кафка в първо лице се описва как един превърнал се в мост човек лежи прострян над един заледен планински поток, забил ръце и нозе в рохкавата глина на двата бряга. Мислите му се движат в безпорядък, в някакъв омагьосан кръг. Когато след неопределено време приближават стъпките на някакъв странник, човекът-мост решава да се открие. Странникът почуква с железния връх на бастуна си по моста, опипва го и най-сетне стъпва върху него, тоест върху човека. Тогава мостът се обръща и се сгромолясва.

Както често става, Кафка разказва и тук, отбелязва авторът, една съвсем иреална история с всички реалистични подробности. Но този разказан маниер е коренно различен, смята той, от иреалния свят на приказките и чудесата. Неестественото при Кафка няма нищо общо с общоприетите представи за свръхестествено. Затова литературоведът Фе-



ликс Велч говори за *метареалност* на света на Кафка.

Разказът „Мостът“ е разделен на три части. Началното описание на положението на очакване звучи като своеобразна сентенция: „Тъй лежах аз и чаках; трябваше да чакам. Без да се сгромоляса, никой веднъж изграден мост не може да престане да бъде мост.“ Въпросът, който тук се налага, е дали тази метафора следва да се интерпретира или трябва да се приеме просто като сюрреалистичен образ. На този въпрос авторът търси отговор в статията си.

Втората част на разказа предава — чисто акустично — запознаването с приближаващия се непознат. А накрая изразява изкушението на моста-човек да открие своята същност.

Третата част представя контакта на моста с бастуна, а сетне и с нозете на странника. Разказът продължава в същата спокойна повествователна форма: „И аз се обърнах, за да го видя.“ И тук разказната перспектива — при подготвянето на катастрофата — изведнъж се променя; като че разказвачът сега вече не е онзи човек-мост, а някакъв страничен наблюдател. Той извиква: „Мост се обръща!“ След което, отново в първо лице, разказва за последиците от собственото си сгромоляване. Рихард Тибергер, който е автор на редица изследвания върху творчеството на Франц Кафка, отбелязва, че в този разказ отново се появява мисълта на саморазрушението.

В своя дневник от 1918 г. Кафка записва: „Никой не е в състояние да се задоволи само с познанието, а трябва да се помъчи да действа съобразно с него. За това обаче не му е дадена силата, по тази причина той трябва да се саморазруши.“ Също: „Познанието представлява и двете: стъпало към вечния живот и пречка пред него. Желаш ли след придобитото познание да достигнеш до вечен живот — а ти не ще можеш да сториш нищо друго, освен да го желаш, понеже това желание е самото познание, — то ти, пречката за това, ще трябва да се саморазрушиш, за да изградиш стъпалото, което представлява самото разрушение.“

По-късно в своите размишления Кафка противопоставя „дървото на познанието“ на

„дървото на живота“, „истината на действието“ на „истината на съзерцанието“ и установява, че първата истина принадлежи на мига, а втората — на вечността, поради това първата истина избледнява в светлината на втората.

По тази схема животът и познанието взаимно се изключват. Така в творбите на Кафка, посочва авторът, постоянно се откриват образи, изразяващи тази несъвместимост. Трансценденцията убива екзистенцията. Ето защо на образа на сгромолясващия се мост в споменатия разказ е придадена определена *функция*, смята Рихард Тибергер, като посочва, че не е възможно да се проникне надълбоко в света на Кафка, ако се задоволяваме с просто разшифроване, линейно превеждане на символите, метафорите или алегоричните. Специфичността на метафората у Кафка се заключава в това, че тя функционира само като цяло. Единствено „мост“ не означава нищо в разглеждания разказ. Едва вложената в повествованието повеля „Не бива да се обръщаш!“ придава на моста-екзистенция смисъл. Забраната, нарушението на забраната и наказанието, смята авторът, създават предпоставката, драматичната кулминационна точка и въздействието на разказа.

Творчеството на Франц Кафка, значимо само по себе си не толкова поради, колкото въпреки неговия уклон към мистичен фатализъм, значимо с богатата си психологическа наситеност, философски прозрения за съдбата на „малкия човек“ в един сгромолясващ се свят, се превърна като че ли в пробен камък за уменията на западните литературоведи и естети да раздилят херменевтично съществуващи и несъществуващи пластове в литературната творба и да дискутират върху създадени за улеснение помощни категории, чийто смисъл остава известен в своята пълнота само на авторите им, което в последна сметка се оказва едно нелошо литературоведско упражнение. Такава преценка може да се даде и на небезинтересната като фактология статия на австрийския учен.

В. К.



## „ЖРЕЦЪТ-ВОИН“ ОТ СТОЯН КАРОЛЕВ

В своя повече от тридесетгодишен път на изтъкнат литературен критик Стоян Каролев неведнъж е показвал, че притежава критически сетива и за неувяхващите ценности на литературното ни наследство. Но неговите литературно-критически трудове винаги са съдържали в себе си и погледа на критик и са носили белезите на съвременните му естетико-методологически търсения. По своеобразен начин именно тези търсения го отведоха напоследък и до богатия и сложен духовен свят на Пенчо Славейков, който той вече няколко години изучава с рядка научна добросъвестност и на който е посветена неговата нова двутомна книга „Жрецът-воин“, излязла като относително самостоятелна първа част от крупен монографичен труд за поета-мислител.

Около внушителната фигура на Пенчо Славейков десетилетия наред са се сблъскали преклонение и отрицание, кръстосвали са се коренно противоположни мнения и оценки. И неслучайно именно по отношение на него нашето литературознание след Девети септември особено ярко изживя и преодоля някои от своите характерни увлечения и слабости. Не зная доколко можем да приемем предположението на Стоян Каролев, че шумните спорове около тази забележителна личност, оставила трайни следи в българската културна история, са спрели сигурно само временно. Може би действително неспокойният и противоречив създател на „Кървава песен“ и „На острова на блажените“ би могъл в определен момент да се окаже отново във водовъртежа на някоя литературна дискусия. Но във всеки случай тези спорове вече не могат да се върнат към тясната сфера на елементарното „за“ или „против“. През последните две десетилетия българската литературна история направи много за изясняването и утвърждаването на мястото на Пенчо Славейков в нашето литературно развитие. И именно това даде възможност да се появи днес изследване като издадената от Стоян Каролев книга, обгърнала духовния свят на поета — културен мисионер, в цялото му богатство и противоречивост, поставила си за цел да го разкрие в цялата разноликост и нестройност на неговото оформяне и развитие, с всичката диалектическа сложност на влиянията, които е изпитал, и въздействията, които е оказал.

Това е един научен труд от академичен тип в най-добрия смисъл на тази дума, в който обобщаващата мисъл на автора извлича своите концепции от един събран, издирен и проучен в детайли фактологически материал. Но, от друга страна — и като факти, и като проблеми, — изследователят съвсем не изчерпва всички съществени моменти от жизнения и литературен път на поета. Това не е класическата монография-енциклопедия за даден писател, а своеобразен аналитичен портрет, видян в определени от специфичните интереси на автора аспекти, изследване, което търси преди всичко смисъла и съдържанието на културното мисионерство на Славейков в неговите връзки с основните течения в европейския културен живот от края на миналия и началото на новия век.

Върху този основен аспект, върху ролята и вътрешното самочувствие на поета като свещенослужител и борец в областта на философско-естетическите и нравствени идеи акцентува и названието „Жрецът-воин“ — взето от известния стих на Дебелянов за Пенчо Славейков. Но от артистичния характер на това название не бива да се съди и за самия облик на книгата — като жанр, подход и стил. Творческите инвенции на автора тук се извличат от строгата логика на аналитичните дисекции. И това намира израз и в строго разграничителната проблемна композиция на труда.

Изцяло верен на този характерен за неговото критическо „амплоа“ подход, Каролев по начало е замислил изследването си като две относително самостоятелни части: първата е посветена на личността и философско-естетическите идеи на Славейков (която именно се представлява от излезлите два тома), а втората — на неговата поетика. Деление, което не може да не ни смущава до известна степен, тъй като предопределя не само редица композиционни утежнения и неудобства (като повторения и препратки от едната част към другата), но и едно, макар и условно, откъсване от съдържателната страна на поетичното творчество от неговата форма и на идейния замисъл от неговото художествено осъществяване, което пречи да се почувствува цялостното обективно внушение на отделните творби и на целокупния художествен свят на Славейков. Известно е, че този художествен свят



внушава един образ, по-различен от този, който създават преките изказвания и изяви на Славейков — по-хармоничен и по-близък до народностно-демократичното разбиране за литературата. И тъкмо това основно противоречие между мислителя и поета ни води към съществени моменти в психологическото устройство на автора, а, от друга страна, ни помага да разграничим в неговия цялостен облик органичното от случайното, дълбокото и трайното от временното и повърхностното.

Но когато едно изследване се разгръща в широк план, всеки композиционен принцип неизбежно разкрива и своите неудобства. Как Стоян Каролев смята да компенсира тези неудобства, ще видим след излизането и на третия том. А засега с оглед на задачите на първата част не можем да не признаем, че възприетият от него композиционен принцип има и своите научноизследователски предимства — дава яснота и отчетливост на проблематиката и възможност аналитично и детайлно да се проучат основните насоки на Славейковото културно мисионерство в българския духовен живот. Защото Пенчо Славейков е един от редките (поне у нас) случаи, при които едно подобно обособяване на неговите философско-естетически идеи има и своите основания в самия му облик и роля в нашето културно развитие. Със своите многостранни обществени и литературни изяви, с цялостното си поведение и отношение към обкръжаващата го среда, изобщо със самата си личност и духовно присъствие в епохата той в същност оказва върху своите съвременници влияние по-силно, отколкото е чисто художественото въздействие на неговите творби. И неслучайно Стоян Каролев го нарича най-често „поета-критик“. Може това определение да не е най-точното, тъй като „критик“ звучи твърде професионално стеснено, но по принцип то е израз на една правилна постановка на въпроса — търсейки мястото на Славейков в нашата културна история, да го разглеждаме не само като художник, а като поет-мислител и културен мисионер, естетически вожд на едно литературно течение, духовен учител на едно преходно, по разному изпитало обаянието му поколение.

Това, което веднага респектира в новата книга на Стоян Каролев, както и въобще в неговия критически маниер, е изследователската вгълбеност, с която се проучват и осмислят фактите, и научната честност, с която се подхожда към проблемите. Разбира се, не всичко казано тук е ново и неизвестно. Както всяко широкообхватно изследване, и книгата за Пенчо Славейков неизбежно се опира върху опита на предшествениците и обобщава установеното вече и от други изследователи. Но в единните концепции на автора известното и неизвестното, общоприетото и новото се сливат органично като плод на един и същ задълбочен научноизследователски процес. Жизнената философия и естетическите възгледи на Славейков тук са проследени изключително детайлно в тяхното формиране и еволюция,

анализирани прецизно с всичките им противоречия и нюанси и оценени марксистически не само от съвременно гледище, но и в техния исторически смисъл и значение.

Търсейки психологическите стожери на този единен в своята противоречивост образ, Каролев се спира преди всичко на обяснението на прословутите славейковски противоречия, не само признавани, но и възхвалявани от поета като израз на презрение към всяка теория и на „вярност към себе си“, т. е. към своите родени от мига и постоянно сменящи се впечатления и настроения. Подчертавайки специално диалектическите черти в погледа на Славейков, той същевременно не пропуска да отбележи, че в неговия капризно променлив на идеи и настроения облик те твърде лесно преминават в една насърчавана от нищезанските влияния „субективизирана диалектика“, която понякога своеобразно „жонглира“ с блестящите парадокси на противоречията и във всеки случай изпитва от тях по-скоро наслада, отколкото страдание. Особено интересно в това отношение е сравнението с другия голям поет от кръга „Мисъл“ — Пейо Яворов, у когото противоречията се изживяват като трагично вътрешно раздвоение и „морално самоизтезание“. „Докато противоречията на Пейо Яворов имат по-духовно емоционален, съкровен характер — обяснява Каролев — противоречията у Пенчо Славейков са главно интелектуално-мирогледни. Ето една от причините, поради които Славейков не страда тъй от тях“ (т. I, с. 27).

С релативистичния поглед на естетизма като тип мирозъзерцание е обяснен и замисълът на знаменитата Славейкова антология-мистификация „На острова на блажените“ — оригинален художествен израз на стремежа на индивидуалиста-естет към многолики и многопосочни интелектуални и творчески изяви, неограничавани от никакви направления и школи. Убедително и интересно е свързването на този замисъл и с романтичната ирония на немските романтици, склонни да приемат всичко и същевременно „нищо да не приемат сериозно“. „В същност Боян Пенев е до голяма степен прав, че за Пенчо Славейков няма нищо, „което да не заслужава една иронична усмивка, но не е прав, че за него няма „нищо хубаво“, че Славейков „не вярва в нищо“ — уточнява Каролев. — Работата е там че поетът-естет е в състояние да се усмихва иронично и на това, което смята за хубаво, което му се нрави, и на това, в което вярва. И в тази странна усмивка се изявява неговият естетизъм като светозъзерцание и светоотношение, неговата близост с немските романтици“ (т. II, с. 82).

За пръв път в нашето литературознание Каролев изследва така детайлно и аналитично ония чуждестранни идейни и естетически влияния, които изиграват своята по-голяма или по-малка роля за духовното изграждане на Славейков. Воден от истинска изследователска страст, тук той се е опитал едва ли не да



повтори сам основната част от ония духовни пътища, по които е минал поетът в стремежа си да приобщи българската литература към широките хоризонти на общоевропейското културно развитие. Като пример бих посочила почти безпрецедентното в нашата литературна историография проучване на огромната за времето си библиотека на Пенчо Славейков (голяма част от която на чужди езици) и специално — на комплектуваните в нея „микробиблиотеки“ за Хайне, Ибсен, Ницше и други духовни учители на писателя. Каролев се е запознал основно с всички ония книги на Славейков, които носят следите на един повнимателен, изучаващ прочит, обмисля всеки подчертан от него ред, търси смисъла на всеки знак по белите полета. И независимо от някои увлечения в изнасянето на тези лабораторни проучвания в това отношение книгата му може да бъде образец на научноизследователско съзнание и добросъвестност и дава своя принос в борбата с дилетантщината в литературната наука.

Уточнявайки влиянието на основните чуждестранни учители на българския поет — Ибсен, Ницше, Фолкелт, Ланге, Гьоте, Хайне, Пушкин, Тургенев, Толстой и др., там, където смята за необходимо, Каролев обстойно характеризира и самото тяхно културно дело, стремейки се да го види и в съвременен, и в исторически аспект. Тези разширени характеристики създават известна неравномерност в страниците, посветени на отделните духовни наставници на поета, но наред с ролята си за очертаване на философските и естетическите възгледи на Славейков те имат и самостоятелна стойност и значение на научни проучвания, тъй като изясняват въпроси, свързани с делото на трудни за оценка или недостатъчно изследвани у нас автори.

Констатирайки своеобразната податливост на Славейков към разнопосочни чужди влияния, неговото лесно идейно „заразяване“ от големите творчески личности, чийто духовен свят проникновено съпреживява, Каролев същевременно показва убедително, че тези влияния оставят трайни следи в душевността и особено в поезията на автора там, където идват като отговори на неговите собствени нравствено-философски и идейно-естетически търсения и съответствуват на неговите вътрешни предразположения като мислител и поет. Проследено е как в съгласие с тези вътрешни предразположения чуждите влияния понякога се трансформират до неузнаваемост. Така мрачно реакционната философия на Ницше се възприема от поета в твърде хуманистично смекчен вид и затова у него тя може да съжителствува с усвояния от руските художници на словото принцип за търсене на човека и в звяра. „Понякога — отбелязва Каролев — Славейков така „индивидуализира“, преобразява Ницшеви идеи, че ги изпълва с антиницшеански нравствен патос. . .“ (т. II, с. 160). Чрез внимателен анализ изследователят коригира някои от твърденията на самия автор, като

доказва например, че той е „в по-малка степен ученик на Фолкелт, отколкото самият той се смята или поне декларира. . .“ (т. II, с. 108). Същото внушават и страниците, посветени на влиянието на Ницше, където Каролев между другото прецизно уточнява, че през своеобразната призма на Славейковото виждане „спектърът на идеи, идващ от Ницше, често се преплита с идеи на Ибсен и Киркегор, на немските романтици и неокантианци (т. II, с. 177). В тези страници се дава богата аргументировка и на становището, че Славейков е ницшеанец повече в изказванията си, отколкото в самото си творчество.

На първо място между големите европейски учители на Славейков авторът с основание поставя Хайнрих Хайне и главата „Пенчо Славейков и Хайнрих Хайне“ е една от най-хубавите в труда — и като проникновена характеристика на идейния, нравствено-психологически и поетичен облик на прославения немски лирик, и като убедителна научна разработка на един (по израза на Каролев) „класически пример на творческо въздействие, породено от родство на натюрелите, въздействие, което не подтиска индивидуалното, а съдействува за неговото обогатяване и изявяване“ (т. II, с. 262). В разрез с разпространеното мнение критикът установява, че като поет Пенчо Славейков се влияе „само от определени черти и тенденции на Хайневата лирика, близки, родствени на собствената му натура“, а „е ученик на Хайне — и то много талантлив ученик — преди всичко в своята проза“ (т. II, с. 268).

Така чрез внимателно проучване на разностранните литературни отношения и изяви на Славейков Каролев очертава духовния образ на „жреца-воин“, изстрадал сред увлечения и противоречия своя жизнена философия и естетика, своеобразно съчетали немската мисловност и славянския хуманизъм. И в този образ внушително изпъкват двете „основни стихии“ в творческия дух и литературна дейност на поета — културното мисионерство, от една страна, и култът към ярката и свободно разгърнатата индивидуалност, от друга.

В този своеобразно и сложно изграден аналитичен портрет няколко ефектно завършващи щрихи поставя последната глава на книгата, където авторът умело преминава към един по-синтетичен портретен рисунок, основан върху конкретни биографични детайли, и създава една запомняща се представа за „философските и естетическите нощи“ на Славейков и за гордия и тъжен край на неговия жизнен път.

Един от най-сполучливите моменти в изградените от книгата на Каролев образ на Пенчо Славейков е, че той излъчва своето известно на литературната ни история обаяние, без да бъде идеализиран, и внушава респект, без да се скриват неговите слабости. Диалектическият поглед на изследователя успява да проникне и в силните, и в слабите страни на характерното за духовния облик на „жреца-воин“. Най-ярък е случаят с оценката на Славейковия ти-



лично индивидуалистичен култ към „независимата и духовно силна личност“. Без да „амнистира“ естетско-индивидуалистичните увлечения на поета и без да свежда неговото богато и противоречиво в своя идеен смисъл и въздействие творчество до индивидуализма, критикът открива прогресивния нравствен и граждански патос на Славейковото литературно дело не само в антииндивидуалистичните му чувства и идеи, но и в някои страни на самия негов настъпателен и същевременно нравствено извисен индивидуализъм, който своеобразно съжителствува с любовно отношение и грижа за народа и неговото бъдеще. „Не бива да забравяме, че самият този индивидуализъм и естетизъм не е никакво срамно петно върху идеите и творчеството на Пенчо Славейков, от което стеснително и деликатно трябва да отвърщаме поглед, а крайно сложно обусловено, идейно-естетическо явление, което изисква изследване, което съдържа и прогресивен „патос“ — реакция срещу една подтискаща ярката и творческа личност обществена действителност“ (т. I, с. 83—84) — подчертава Стоян Каролов, и това диалектично отношение към сложните изяви и смисъл на Славейковия индивидуализъм е един от най-ценните нови моменти в неговото виждане на поета-мислител.

Но в същност това широкообхватно изследване съвсем не е само книга за Пенчо Славейков. Наред с него като „главен герой“, както се изразява авторът, тук се очертават и редица други „герои“ и по този начин пред нас се разгръща картината на един период от българската литературна история. Период, видян в три основни аспекта — в неговото съотношение с духовния живот на тогавашна Европа; с мястото и ролята на кръга „Мисъл“ с неговата естетическа програма и вътрешни взаимоотношения; и с литературния „двубой“ Славейков — Вазов, който дава своята окраска на този преломен момент от литературното ни развитие и в който намират израз не само нравите от „нашенско“, но и някои основни литературни закономерности на времето.

Особено интересна е главата, посветена на кръга „Мисъл“, където за пръв път така обстойно и целенасочено се съпоставят идейно-естетическите позиции и творчески облик на четирима автори, тясно свързани в нашата литературна история и същевременно твърде различни като личности и съдби. Основното внушение, което оставя тази глава, е, че докато д-р Кръстев е организационният център, истинският духовен стожер на кръга „Мисъл“ е по-скоро Пенчо Славейков. Особено ярко е показана фактически безкрайната самотност и духовна изолираност на Пейо Яворов в кръга на неговите литературни кръстници и съратници.

При проследяването на отношенията и борбата между Пенчо Славейков и Иван Вазов в техния исторически естетически спор се срещаме с характерните достойнства на Стоян Каролов като литературен историк: аналитично-диференциращ изследователски поглед, сме-

лост да се представят нещата без замазване, дори и когато се касае за, тъй да се каже, „канонизирани“ велики сенки, стремеж към неповлияна от личните предпочитания обективност на оценката. Той е успял да намери верния тон на разбиране и същевременно горчивина от ожесточеността и пошлостта на българските литературни нрави и, от друга страна, да отграничи исторически неизбежната принципна страна на този естетически сблъсък от наслоенията на една лична неприязън.

Разбира се, колкото и богата по съдържание да е книгата на Каролов, към нея все пак биха могли да се отправят още някои пожелания в кръга на нейния проблемен обхват. Например — след като авторът лансира по отношение на Славейков определението „поетът-критик“, мисля, че би трябвало да видим по-отчетливо и неговата дейност и роля като литературен критик в по-тесния жанров смисъл на думата — тук тази дейност се разтваря в общата характеристика на възгледите му. А в нея особено ярко се изявяват както слабостите на тези възгледи и на пристрастията и увличащ се темперамент на поета, така и неговите блестящи възможности в областта на артистичната литературно-критическа проза. От друга страна, твърде интересно би било да се проследи духовното влияние на Славейков не само в тесния професионален кръг на писателите, но и върху по-широки сфери на нашата интелигенция от времето до войните. Впрочем подобни теми за съжаление са все още почти чужди на нашите литературно-исторически проучвания, въпреки че биха могли да допринесат много за изясняването на истинската роля и място на творци от ранга на Славейков в духовния живот на нацията.

Не са изчерпани и всички аспекти на литературните отношения Славейков — Вазов — тази своеобразна ос на литературното ни развитие от този период. Мисля например, че Каролов трябваше да обърне по-голямо внимание на факта, че още в началото на 80-те години на миналия век, когато т. нар. „млади“ и техният кръг въобще не съществуват като литературно явление, а буйният юноша Пенчо Славейков още не е изживял трагедията на пловдивската пързалка, в богатата на мотиви лирика на Иван Вазов започват да се набелязват вече някои преки предвестници на тенденции, чийто изразител ще стане по-късно кръгът „Мисъл“. Излязлата по това време Вазова стихосбирка „Поля и гори“ завършва с един написан в диалогичка форма стихотворен „Епилог“ с дата януари 1883 г., който носи показателното подзаглавие „Общество и певец“ и дава недвусмислен поетичен израз на едно ново за автора на „Тъгите на България“ разбиране на отношенията между поета и обществото. Отвратен от пошлостта на следосвобожденската обществено-политическа действителност, тук поетичният двойник на Вазов решително се отказва от досегашната си роля на изразител на общите чувства и настроения на времето и неочаквано подема



мотиви, които сме свикнали да свързваме едва с появата на поетическия индивидуализъм на Пенчо Славейков — за гордия поет, който не може да носи „общата верига“, който „няма място, няма час“ и не се интересува дали чувствата и идеите му се споделят от другите, защото е призван да твори за вечността.

Под „Общество и певец“ Вазов е означил „Из Бури и мелодии“, т. е. по замисъла на автора този диалог е трябвало да изиграе едновременно ролята на „Епилог“ на неговата дотогавашна лирика и на въведение към нейната нова насока, израз на която е щяла да бъде другата приготвяна по същото време стихосбирка, спомената в предговора към „Поля и гори“, която според поета щяла да има вече „съвсем друг характер“. По редица причини тази стихосбирка не успява да излезе като цялост. Но ако проследим предназначенията за нея сикхотворения, писани през 1882—1883 г. и разпръснати в различни издания от различни години, ще разберем в какво се състои техният „съвсем друг характер“ — тук авторът на „Епопея на забравените“ напуска познатия терен на историческите борби и обществени сблъсъци, за да се вгълби в сърцето на отделния човек. И това е фактически първият израз на една характерна за развоя на българската литература закономерност, която се очертава ясно едва през 90-те години — отделянето на индивида от народната маса като самостоятелна духовна ценност.

Тези моменти, към които се прибавят и споменатите от Стоян Каролев мотиви в лирико-фантастичната поема „В царството на самодивите“, и други литературни изяви на Вазов от първото следосвобожденско десетилетие, не са „изключение“, а набелязваща се линия в неговото творческо развитие от този период. И това налага, струва ми се, едно подиалектично отношение към поета, чието литературно дело бе така всеобхватно, че проправи път дори и за своите бъдещи отрицатели. С изключителната си чувствителност към повелите и повете на времето той пръв долавя и изразява някои закономерни в появата си тенденции, мотиви и конфликти, които други щяха да подемат и доразвият в нова поетическа философия, чиято първа жертва щеше да стане самият той. Твърдението на Каролев, че някои от „модерните“ идеи на „Мисъл“ се вмъкват „по-късно“ в „процепите“ на генералната естетическа линия на Вазов, не е точно. В началото на 80-те години, доста преди появата на кръга „Мисъл“ и оформянето на неговата естетическа платформа, Вазов е в същност по-близо в своето развитие до някои от неговите основни насоки, отколкото по-късно, когато започва литературният двубой между тях. И това е естествено и обяснимо — защото фактът, че т. нар. „млади“ насочват първите си и най-отровни стрели тъкмо срещу него, по-късно замразява развитието на тези тенденции в творчеството му.

Разбира се, в по-широкия си смисъл всичко това е не толкова възражение, колкото допъл-

нение към основната теза на книгата на Каролев, още едно доказателство за „обективните исторически предпоставки“ на борбата на Пенчо Славейков за навлизане на литературата ни в нови идейно-естетически и емоционално-психологически сфери. Необходимост, която бе почувствувал и Вазов още в първите следосвобожденски години.

Бих искала да завърша рецензията си с един цитат, който не е изведен от автора като заключение и който може би наистина не отразява цялата сложност на изградения от него образ, но който за мен като читател бе основното внушение, което остави този двутомен труд: „С всичките си противоречиви идеи и склонности Пенчо Славейков в края на краищата е един културен мисионер, един своего рода просветител. Той продължава делото на баща си — вече в други условия и с други представи за нравствени и естетически ценности. Ето защо въпреки бурните си и дръзки набези срещу популяризацията на изкуството и срещу тенденциите в художествените произведения той, както беше споменато, сам поставя нравствено-просветителски, борчески, „тенденциозни“ задачи на „младите“: да всяват „човецина“ в съзнанието на „днешния човек“, да му дадат оръжие за „битвите на бъдещето“ — така зове неговият естетически манифест „Българската поезия“. Изкуството за него е освен „откровение на индивидуалитета на художника“, още и „средство за очовечаване“, поетът е „оръжие на културата и борец за нея — борец за живота и неговото бъдеще“ (т. II, с. 286).

С богата фактологическа аргументировка, марксистическа яснота на постановките и професионална вещина на интерпретацията Стоян Каролев защитава убедително едно лишено от предубеждения, трезво и същевременно проникновено разбиране за ролята на Пенчо Славейков в българския духовен живот и литературно развитие — роля на творец, притежаващ „самосъзнанието“, че изпълнява една голяма и отговорна „нравствено-културна мисия“. И всичко това — независимо от отделните възражения или пожелания, които биха могли да се отправят — определя високата научно-изследователска стойност на книгата „Жрецът-воин“ — едно ново постижение на нашата все по-обогатяваща се в жанрово, стилово и методологическо отношение литературноисторическа наука.

Милена Цанева

„АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ  
И СОВРЕМЕННОСТЬ“ ОТ И. К. ГОРСКИ  
М., изд. Наука, 1975

Книгата на съветския литературовед И. К. Горски представлява интерес за широк кръг специалисти, които разработват в сравнителен план въпроси на фолклора, литературата, етнографията и други основни сфери на национал-



ните култури. Трудът е още повече адресиран към ония, които осветляват специално методологическите принципи на съвременното сравнително литературознание. Защото авторът му възприема изясняването на тези принципи и тяхното творческо прилагане в самия изследователски процес като изключително важно условие за развитието на сравнителното литературознание, за успешното реализиране на една от класическите задачи, която то си е поставило: сравнителна история на световните литератури. Набелязана преди повече от един век още с първите по време значителни изследвания в тази област на литературната и сродни на нея хуманитарни науки, идеята за такава история постепенно обхваща усилията на много учени, като същевременно се осмисля в концепцията на различни методологически школи и направления. В наши дни тя вдъхновява редица нови търсения и заема централно място в изявата на марксистическото общо и сравнително литературознание.

Като има пред вид възприеманите и вече осъществени стъпки към реализирането на споменатата идея, авторът на труда си поставя похвалната задача да доближи съвременния читател максимално до дълго търсената правилна интерпретация на голямото научно дело на Веселовски. И това е напълно основателно, тъй като в капиталните проучвания на Веселовски тази идея е получила ярък и теоретически осмислен израз. И. Горски доказва, че руският учен се е движил към нейното осъществяване с всяка своя нова стъпка в науката; многобройните му проучвания, дори и най-разнородните, се обединяват от тази идея. Макар че не са довели своя автор до очакваната обща панорама, те съдържат ценни обобщения, фактологични разработки, методологически постановки и пр., които представляват интерес и за съвременния специалист. Такъв е и смисълът на цитираното в труда твърдение на В. М. Жирмунски от 1940 г.: „Теоретическият патос на цялата работа на Веселовски като учен се състои в идеята за създаването на история на литературата като наука.“

В светлината на този факт става още по-ясно защо през последните години, когато сравнителното литературознание се обърна с лице към най-отговорни въпроси на своя собствен предмет, вниманието на редица специалисти се насочва определено към отделни въпроси (предимно теоретични) на голямото наследство на Веселовски. Трябва да се добави, че в отличие от тях И. Горски се спира на целия комплекс от проблеми, които поставя делото на руския учен — един от създателите и най-авторитетните представители на модерното сравнително литературознание в Русия, а в определена степен — и в Европа от втората половина на XIX в. Естествено и той отделя особено внимание преди всичко на методологическите въпроси, защото счита, че именно в тях е същността на избрания аспект на темата — Веселовски и нашата съвременност.

Най-значителните от тях обхващат постиженията и слабостите на сравнителните проучвания днес (предимно в СССР и отчасти в други страни); отсъствието на единен научен подход към наследството на руския учен и причините, които обясняват противоречивата оценка за това наследство; основни моменти от живота и дейността на Веселовски с оглед на възприетите и следвани от него идейно-естетически схващания и научни методи; критичното му отношение към принципите на братя Грим, Т. Бенфей, Е. Тейлер и други теоретици от XIX в. на сравнителното направление в литературата и близките на нея хуманитарни науки; главното в концепцията на Веселовски и прогресивната същност на неговата теория „встречных течений“; основните му проучвания и тяхното конкретно-историческо или общометодологическо значение за развитието на тази дисциплина.

Както личи, в рецензирания труд са застъпени, общо взето, три групи от въпроси, които могат да бъдат определени така: културно-исторически и биографични (те заемат най-малко място и засягат обстановката в Русия, идейната атмосфера в Италия и други европейски страни), общотеоретични (отнасят се до развитието на литературознанието като наука), собствено-методологически (имат се пред вид най-вече възгледите на Веселовски и принципите, които предопределят етапите в историята на сравнителното литературознание. Като ги разглежда строго синтетично в тяхната тематична и логическа взаимовръзка, авторът набелязва някои постановки от общо литературоведческо естество и те първи привличат вниманието на специалиста. От една страна, той очертава широкия контекст от явления и тенденции в сравнителното литературознание, преди всичко ония, които имат посредствено или косвено отношение към наследството на Веселовски; акцентува върху такива особености на епохата и биографията на учения, които правят безспорна мисълта за близостта на схващанията му до идейно-естетическите позиции на руските революционери-демократи; разяснява обстоятелствено двете противоположни гледни точки спрямо Веселовски и във връзка с тях категорично отхвърля едностранните оценки на „догматичната критика в миналото“; изтъква при това, че е в съгласие с една удобна за самата нея формула („от буржоазните учени може да се използват само фактите и нищо друго“). Последната е направила „сериозен“ опит главно в една насока: да подмени творческото изучаване на съчиненията на Веселовски с утвърждаването на терминологични квалификации за учения и неговия метод. В тази именно връзка авторът отдава по убеждение своето предпочитание на една констатация на В. Ф. Шишмарьов от 1938 г., според която „ние често оперираме с готови мисли и положения, като понякога даже напълно не си даваме сметка



или пък забравяме за това, че те водят към Веселовски“.

Като се противопоставя на споменатия подход, критикуван сериозно от такива изтъкнати представители на съветската литературоведческа мисъл, каквито са Н. И. Конрад, М. Б. Храпченко, М. П. Алексеев, В. М. Жирмунски, И. Г. Неупокоева, А. С. Бушмин, И. Ровда и други, в съгласие с тях Иван Горски не обявява Веселовски за революционен демократ и още по-малко за марксист в теорията и практиката на литературната наука. Това би било според него също необективно, ненаучно и вредно за изясняването на въпроса. Той обаче обръща внимание върху необходимостта от диференцирана характеристика на представителите на руската академическа наука от предмарксихеския период и вижда в задълбочения анализ на наследството им за правилни и точни решенията на част от въпросите, които поставя темата на неговото изследване.

Възприел в книгата си такъв именно подход, съветският литературовед постига и друг тип резултати, по които в същност може в най-голяма степен да се съди за приноса на труда му. На обичайните за „догматичната критика“ терминологични квалификации относно идейните възгледи и метода на Веселовски той противопоставя неизследваното още богатство от обобщения, конкретни разработки и творчески замисли в капиталните му съчинения, които не са преиздавани и поради това трудно достъпни за читателя със специални интереси. Тук първо привличат ценните наблюдения на И. Горски относно метода на Веселовски и актуалността на неговото научно дело. Според автора връзката на руския учен със съвременността обхваща по-конкретно следните отличителни особености на разглежданото творчество: широкия тематичен обхват на изследователските интереси на Веселовски; материалистическата в основата си интерпретация на художествените явления, която той е давал, разглеждайки ги като отражение на обективната действителност и в най-ясна връзка със специфичните условия на историята на всеки народ поотделно; неговото принципино отношение към взаимодействията между литературите, които е възприемал като неотменна черта на общия културно-исторически процес; принципите, върху които е изградил основните си трудове и най-вече „Историческа поезика“; същността на известната в науката теория „встречных течений“.

След като разяснява споменатите особености, И. Горски пише в заключение: „В какво се състои главното, което ни дава основание да ценим така високо наследството на Веселовски?“ И отговаря на този възлов въпрос: „... в опита на учения да насочи всички историко-литературни изследвания към обясняване на произхода на словесното изкуство от позициите на материалистическата естетика“ (182).

Авторът на разглеждания труд, написан почти изцяло в полемичен тон, има и още една заслуга от общ характер, която следва да бъде отбелязана предварително. Широко известна е вече мисълта за „кризата“ в съвременното сравнително литературознание, забелязана първо преди 10—15 г. в методологическите проучвания и потвърдена по-късно в практиката на самия изследователски процес, където за съжаление тя се оказва повече резистентна. Реалността на тази „криза“ се признава от всички специалисти, нея не отминава и авторът на разглеждания труд. Главното обаче е другаде и днес то по своему отграничава съвременната буржоазна компаративистика от марксихеското сравнително литературознание. Представители на първата неизбежно стигнаха до отричане на самото сравнително литературознание, на неговите възможности да разкрие многообразието от общи и национално специфични закономерности на литературния процес и паралелно с това да създаде неговата цялостна сравнителна панорама. За представителите на марксихеското сравнително литературознание такава постановка е противоположна на самото литературно развитие, което протича в атмосферата на постоянно разширяващи се взаимодействия между народите. За тях споменатата „криза“ придобива различен, а в немалка степен и противоположен смисъл — активизира усилията, насочени към по-нататъшното обосноваване и прилагане на действително творчески сравнителни методи за изследване на закономерностите и художествените явления в единния литературен процес. Това в същност подчертава не само перспективата на сравнителното литературознание, но и обективната реалност на неговия предмет — общите закономерности, исторически обусловените взаимодействия между националните литератури, типологическите аналогии, взети, разбира се, в диалектическата им взаимовръзка.

Така или иначе факт е, че до споменатата „криза“ се стигна вследствие и на пониженото отчасти историческо познание в собствената област на сравнителното литературознание. „За да нарисуваме картината на съвременното изучаване на литературите и за да отговорим на въпроса, в какво конкретно ние превъзхождаме своите предшественици в тази област — пише авторът още на с. 5, — необходимо е преди всичко да изучим, от една страна, постиженията на домарксихеското сравнително литературознание, а, от друга — марксихеското. . . ; подчертавайки в двата случая по какъв начин са били постигнати положителните резултати, да издигнем тези наблюдения до степен на специалното, методологическото обобщение. В същност това е задача с две неизвестни. . .“ С други думи, авторът има пред вид острата необходимост от действено и последователно обогатяващо се историческо познание относно развитието във всички сфери на сравнителните проучвания. Следва да се добави, че при съвременните условия



задачи именно такава исто рическо познание, „издигнато до степен и а. . . методологическо обобщение“, придобива характера на важно условие за по-нататъшното утвърждаване на перспективите на самото сравнително литературознание.

Да погледнем сега отблизо поне на някои от основните въпроси, чиято разработка в труда е повече мотивирана. От само себе си е ясно, че постановката на темата (Веселовски и съвременността) изисква да се познават еднакво добре и двата компонента — делото на руския учен и развитието на научната област, в която той утвърждава своето име. И неслучайно съветският литературовед си служи постоянно с паралели и съпоставки, запълнени с материал от различните области на литературната наука, а също и от други сродни или далечни клонове на научното познание; основава се на многобройни публикации.

И все пак налага се една основна критична бележка, която произтича от казаното погоре за „историческото познание“. И. Горски отдава голямо значение на историческия принцип в литературоведческите проучвания и специално в сравнителните. В собственото си изследване обаче той не го провежда последователно и от възможностите му не се възползува в необходимата по-голяма степен. Оттук и впечатлението за известна едностранност на оценката, която се поддържа в труда за състоянието на съвременното сравнително литературознание. Тя е непълна дори и в частта си за сравнителните проучвания в СССР, макар че в нея авторът е повече обстоятелствен и защитава свое мотивирано, компетентно мнение. Получило се е така, че в книгата изпъкват две основни измерения: Веселовски и новото сравнително литературознание, което в определени случаи — изтъква авторът — повтаря или заема принципни положения от наследството на руския учен. Много от проведените в труда съпоставки и паралели повече съизмерват тези две отдалечени една от друга точки, като почти не засягат еволюцията на свързващите или разграничаващите методологически, тематични и други линии. С това може да се обясни например обстоятелството, че в него не са изключение беглите прегледи на извършеното през изминалите етапи и преди всичко през последните две-три десетилетия на нашия век, номиналното отбелязване на значителни трудове, подсиленото акцентуване на недостатъци и непълното посочване на постижения, които са очевидни даже в сборниците на различните славистични, балканистични и общокомпаративистични международни форуми.

Вярно е твърдението на автора, че постановката на актуалния и днес въпрос за характера на една сравнителна история на световната литература (и изобщо на сравнителните проучвания) води — съзнателно или не — и към Веселовски, тъй като отразява някои неговии идеи, мисли, обобщения. Това е и напълно

естествено. Не може обаче да не се отдаде нужното значение на факта, че методологически тази постановка е далеч по-обогатена. И това собствено затруднява нейното цялостно осъществяване. Общозвестно е също, че се разшириха твърде много проучванията за много образните литературни връзки, обстоятелство, което отбелязва и авторът на разглеждания труд. И тук обаче главното не е в срещащите се методологически и методически заемки от миналото, или от проучванията на самия Веселовски. Не подлежи на съмнение фактът, че под въздействието на различните нови публикации се разкри в по-голяма степен методологическата несъстоятелност на една обща история, изградена върху опита на няколкото само големи литератури. Всеки опит в посока на старата концепция влиза съевременно в остро противоречие с практиката на изследователския процес. От друга страна, тъкмо сега, в условията на такова усилено разглеждане на този род явления, се стигна определено до синтез на генетическите връзки с типологическите аналогии в литературното развитие, което пък от своя страна ни доближава до една съвременна теория на литературните взаимоотношения, възможна като част от общата теория на сравнителното литературознание. Верни са също заключенията на автора и често цитираните от него мисли (по-специално на М. Б. Храпченко например) за това, че „всичко положително в трудовете на А. Веселовски. . . трябва да бъде използвано от нас, за да можем на нова методологическа основа да построим зданието на марксистическата историческа поетика“. Не може да се оспорва обаче и обстоятелството, че изследователският процес е вървял в посока на това „положително“ и преосмисляйки го, се и издигнал през последните десетилетия на препоръчаното преди ново методологическо равнище. Още повече, че зад цитираните мисли стоят имена на крупни учени, които едва ли би могло да се твърди, че са използвали наследството на Веселовски само като пример за „методологически назидания“, без да осмислят в собствената си практика „положителното в него“.

Изобщо картината, струва ми се, е много по-пъстра и подробното разглеждане на отличаващите я методологически и други линии би направила още по-убедителна изходната позиция на автора, която не буди възражения. Съвременното сравнително литературознание не е и не би могло да бъде механично въртящ се спътник около изявени в миналото принципи, идеи, теории, а историческото познание от своя страна не може да бъде пълно и действено, ако то се ограничава най-вече с едно или едни само явления.

По начало логичен и прецизен в обобщенията си, И. Горски поддържа правилни становища по много от общометодологическите въпроси, които разглежда винаги в известна връзка с научното наследство на Веселовски.



По един от най-оживено дискутираните въпроси (за метода) той счита, че „сравнителното изучаване на литературите може и трябва да разглеждаме също като особен, относително самостоятелен метод на марксистическото литературознание“ (20). И привежда в тази насока съображения от теоретично естество. Същевременно синтетично излага характерните за съветската наука четири схващания относно спецификата на художествената литература, а именно: да даде художествено познание за света (Г. А. Недошивин, Б. Г. Кубланов, А. К. Дремов и др.); да постигне идеологическо осмисляне на света (П. Н. Медведов, Г. Н. Поспелов); да даде познание за „естетическите свойства на действителността“ (А. И. Буров, Ю. Б. Борев, В. В. Ванслов); да съчетава познавателната, естетическата, възпитателната и други свои функции (М. С. Каган); към анализа на тези гледища авторът прибавя, че самата специфика на изкуството се изменя и трябва да бъде разбрана в нейното движение (25—28).

Следвайки общия план на своя труд, съветският литературовед изтъква необходимостта от по-задълбочена оценка също на някои методологически направления в литературната наука, с чиито принципи делото на Веселовски и самото сравнително литературознание са генетически свързани. За позитивизма например, към който отделни автори отнасят изцяло и Веселовски, той пише: „Позитивист не е оня, който приема еволюцията (нейното огромно значение не оспорват нито революционните демократи, нито марксистите), а оня, който с нея ограничава цялото развитие, отричайки необходимостта и правомерността на скокообразните преобразования. Също така не е позитивист още и този, който се стреми да разкрие във всички явления тяхната закономерност, а оня, който механично прилага законите на природата върху историята на обществото“ (75).

Застанал на такава именно позиция, И. Горски не само изобличава терминологично-квалификационния подход в научната критика за Веселовски, но и дава по-разгърната характеристика на метода му, анализирайки всички или най-много отличаващите го черти. Така според мнението му в своите най-значителни изследвания руският учен се е придържал повече последователно към сравнително-историческия метод. И за да не бъде разбран неточно, привежда три важни особености на този метод, извън който неговата същност остава неясна. „Като индуктивен — пише авторът — този метод почти напълно изключва произволността на умозрителните заключения; като исторически той позволява уверено да се отдели онова, което се повтаря в продължение на многовековното развитие, като сравнителен, повторен в редица паралелни обобщения, той предпазва от онази едностранчивост“, към която понякога водят наблюденията върху една само литература. „Всичко това, взето заедно, осигурява висока степен на обектив-

ността на изводите, постигнати посредством този метод“ (229).

Трябва специално да се отбележи творческият характер и на разсъжденията, които авторът излага във връзка с основоположните теории в сравнителното литературознание на XIX в. По-подробно той изяснява познатите три такива теории: митологическата, чиито създатели братя Грим утвърждавали общността в произхода на произведенията; теория на заимствуването, формулирана от Т. Бенфей, според която „произведенията бродят и като преминават от един у друг народ, те си влияят взаимно“; теория на самозараждането, прилагана предимно в етнографията и първо от Е. Тейлер и А. Ленг, които смятат, че „сходни митове, легенди, песни и пр. могат да възникнат на различни места, независимо едно от друго, без каквото и да е генетическо родство помежду си, а единствено вследствие на аналогични условия в живота на народите“ (144—145).

Засягайки този род въпроси, съветският литературовед достига до най-високата точка на своето теоретично изследване. Сега вече и анализът на конкретни произведения на руския учен, и спорът му с някои автори, оценявали неговия метод, придобиват друга насока. От една страна, се подчертава, че А. Веселовски се е ползвал широко от тия три основоположни и господстващи през определени периоди теории. От друга страна, изтъква се, че той не само възприема и творчески прилага положителното, което те съдържат, но и подлага на остра критика несъстоятелното и присъщата на всяка една от тях тенденция да счита за единствено правилна и всеобясняваща собствената си гледна точка. И привежда конкретни доказателства за това, какво по-точно Веселовски е вземал или отричал, придържайки се твърдо към убеждението, че едно направление не изключва другото, а, напротив, „необходимо е даже те взаимно да се допълват“ (156). В същност това схващане, изложено по-определено в докторската дисертация на учения „Из истории литературного общения Востока и Запада“, води към главното в теоретическите принципи на Веселовски, образващи основата на неговата теория „встречных течений“.

Разбира се, същността на тази теория не трябва да се възприема като обикновен опит за сумиране на трите гледни точки — „общността на произхода на произведенията, взаимното влияние, самозараждането“. Тя е темен „органически синтез“, във и чрез който се отрича „присъщата им вътрешна противоречивост“ (173—174). Към генезиса на този синтез водят както споменатите три теории с положителното, което те имат, така и още повече „принципиално нови методологически постановки“, съдържащи се в естетиката на руските революционни демократи. По-специално авторът на труда има пред вид следните основни положения: 1. „Художествената литература и въобще поезията отразява дей-



ствителния живот, а не само прекрасното. 2. Културата, както и народът, нейният създател и носител, се намират в процес на постоянно развитие. (Според Веселовски историята на поезията е особено движение, което по най-непосредствен начин зависи от ръста на общественото съзнание.) 3. Паралелизмът в развитието на литературните явления (типологически сходства) и международното общуване (взаимодействията на литературите) са главните черти на процеса, който се нарича история на световната литература. . . Единството на националните литератури се осигурява от тяхната обществено-битова обусловеност в единния културно-исторически процес. 4. Както във всяка борба, така и в литературната побеждава онова, което се поддържа от колектива, масата, народа. . . „Поетът се ражда — отбелязва Веселовски, — но материалите и настроението на неговата поезия е приготвила групата (масата). В този смисъл може да се каже, че петраркизмът е по-стар от Петрарка. Индивидуалният поет, лирик или епик е винаги групов, разликата е само в степента и съдържанието на битовата еволюция, отделяща неговата група“ (174—178).

В духа на „творческия синтез на прогресивните научни идеи“ (по думите на В. М. Жирмунски) А. Веселовски стига до нова постановка на някои принципни въпроси. Той по-конкретно отхвърля становището на Т. Бенфей, че сходствата на мотивите са определящ критерий за доказване на „зависимост между отделни произведения и автори“; в отличие от това становище набелязва в своята незавършена „Поэтика жанров“ други критерии, с помощта на които би могло да се реши основният въпрос за съотношението между самобитното и влиянието в литературата, между сферата на „самозараждането“ и сферата на „влиянието“. „Ключ към решаването на възникващите пред него проблеми — пише Г. Горски — той вижда в такава концепция, при която, от една страна, биха се взели под внимание различните степени на общественно-битовото развитие, а, от друга — относителната морфологическа сложност на повествователните схеми. Простото исторически предхожда сложното, неразвитото — развитото и следователно. . . простите поетически форми също трябва да предшествуват по-сложните. Така ученият стигнал до мисълта за необходимостта строго да се различават „мотив“ и „сюжет“ (170). И като добавя още пояснението на Веселовски, че „мотивите се отличават с простота и устойчивост, а сюжетите са сложни и варират, отразявайки взаимодействията между литературите“, авторът предава и друго характерно изказване: „Поради това върху основата

на мотивите не трябва да се строи теорията на заимствуването. . . Като сложни комбинации на мотивите сюжетите не могат да се повтарят случайно“ (170—171), т. е. те са носителят на влиянието, произтичащо от литературните взаимодействия. Налага се да напомним в скоби отбелязаното и в труда обстоятелство, че цитираните и подобни на тях обобщения послужили по-късно като „основание“ Веселовски да бъде причислен към школата на руските формалисти, което пък предизвикало остроумната реплика на Б. В. Шкловски от 1947 г.: „За теорията на формалистите Веселовски отговаря така малко, както Аристотел за Буало.“

Сложни въпроси, които засягат същината на сравнителното литературознание като наука. Не от вчера те привличат вниманието на многобройни специалисти и стоят в центъра на разговора за качествено новото в развитието и перспективите на марксистическите сравнителни проучвания. Този разговор преминава своеобразно през различни публикации, дискусии, международни форуми, затихва и отново се подема, насочвайки изследователската мисъл към комплексното изясняване на разнородните данни относно общите и национално специфичните закономерности и явления на литературния процес. С по-главните конкретни разработки и най-вече със своя научен подход към голямото наследство на Веселовски И. Горски стимулира този разговор, като същевременно обособява напълно една от важните му теми. Нейното по-нататъшно изясняване би трябвало да ни доведе до обогатени и повече прецизирани познания относно онова, което отличава „теорията на срещните течения“ от марксистическата концепция в сравнителното литературознание, а също и за откритите сега специални въпроси, които тази теория поставя в неретроспективен план.

Особена заслуга на автора е още и тази, че той акцентува в теоретичен план специално върху градивната роля, която обективното и единствено в този смисъл действено историческо познание има по принцип и на съвременния етап за целенасоченото развитие на всички сфери на литературната наука. Всичко това ни убеждава още веднъж, че представеният тук труд на съветския литературовед е оригинално и необходимо днес теоретично изследване. То предлага решения по разискваните в него въпроси и създава нови научни предпоставки за тяхното по-широко изясняване в контекста на задачите, които си е поставило марксистическото сравнително литературознание.

*Илия Конев*



## SOMMAIRE

### *90 ans de la naissance de Dimtcho Dèbélianov*

Lioubène Guéorguiev — Le monde élégiaque de Dimtcho Dèbélianov	3
Christo Stéfanov — Dimtcho Dèbélianov dans l'évolution de la poésie bulgare	20

\*\*\*

Tontcho Jetcheff — Affirmation de l'envergure esthétique et des perspectives historiques du réalisme socialiste	37
Mikhaïl Vassilev — Modifications à la pensée artistique (Observations sur le récit bulgare entre les deux guerres mondiales)	43

### *Profils*

Tzvétanka Athanassova — Minko Nicolov	65
Stéphane Kolarov — Radoï Raline	70

### *Problèmes méthodologiques de l'histoire littéraire*

Elka Constantinova — Certains problèmes de la périodicité de la littérature bulgare après la Libération	83
Lydia Véléva — Sur certaines questions de notre tradition littéraire	96

\*\*\*

Rossitza Dimtchéva — Satire et utopie dans l'Utopie de Thomas More	101
Dimitre Avramov — Les conceptions esthétiques de Baudelaire	122

### *Communications scientifiques*

Anghel Tonov — Christo Botev et Adam Mickevitez	147
---	-----

### *A travers la presse étrangère*

Lu dans les revues littéraires d'URSS, de Roumanie, de France, d'Autriche	159
---	-----

### *Revue*

Miléna Tzaneva — „Le prêtre-soldat“ par Stoïan Karolev	169
Ilya Konev — „Alexandre Vessélovsky et la contemporanéité“ par I. K. Gorsky (en russe)	173