ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

4

ГОДИНА ЧЕТВЪРТА 1960 СЕПТЕМВРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. IV

КН. 4

1960

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Симеон Султанов — Художественото своеобразие на един сатирик 3
Виталий Озеров — Пътища за опознаване на героя 26
Минко Николов — Екзистенциализмът и романа 40
Атанас Натев — За първичната, естетичната и художествената красота 72

Николай Лилиев на 75 години

Кръстьо Куюмджиев — Николай Лилиев 94

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА

Иванка Бояджиева — Някои моменти от творческия процес на драматурга 10

ПРЕГЛЕД

Боню Ст. Ангелов — Антология на старата сръбска литература 120
Слави Боянов — Робинзониадата на един западноевропейски автор 121
Христо Йорданов — Обсъждане на том първи от „История на българската литература“ 127

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Библиотека

СОДЕРЖАНИЕ

Симеон Султанов — Художественное своеобразие писателя-сатирика 3
Виталий Озеров — Пути познания героя 26
Минко Николов — Экзистенциализм и роман 40
Атанас Натев — О первоначальной, эстетической и художественной красоте 72

75-летие Николая Лилиева

Крыстьо Куюмджиев — Николай Лилиев 96

ТВОРЧЕСКАЯ АНКЕТА

Иванка Бояджиева — Некоторые моменты творческого процесса у драматурга 104

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Боню Ст. Ангелов — Антология древней серпской литературы 120
Слави Боянов — Робинзониада одного западноевропейского автора 121
Христо Йорданов — Обсуждение первого тома „Истории българской литературы“ 127

SOMMAIRE

Siméon Soultanov — L'originalité artistique d'un auteur satirique 3
Vitaly Ozerov — Les chemins de la connaissance d'un héros 26
Minko Nicolov — L'existentialisme et le roman 40
Athanase Natev — De la beauté primitive, esthétique et poétique 72

Nicolai Liliev à 75 ans

Krestioū Koioumdjiev — Nicolai Liliev

ENQUÊTE

Ivanka Boyadjieva — Quelques moments du processus de création de l'auteur dramatique 104

REVUE

Boniou St. Anghélov — Une „Anthologie de l'ancienne littérature serbe“ 120
Slavi Boyanov — La „Robinsoniade“ d' un auteur d' Europe Occidentale 121
Christo Yordanov — La discussion du premier volume de l' „Histoire de la littérature bulgare“. 127

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. „Сталин“ 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ — Сталински районен клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 890
Тираж 5350
Формат: 72/100/16
Дадена за печат на 1. VIII. 1960
Печатни коли — 9

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

СИМЕОН СУЛТАНОВ

ХУДОЖЕСТВЕНОТО СВОЕОБРАЗИЕ НА ЕДИН САТИРИК

Находчив френски художник е нарисувал портрета на Рабле в интересна композиция: зад великия сатирик стоят Омир и Сократ — единият олицетворение на поезията, а другият — на мъдростта. Пред разтвореното гениално произведение на Рабле „Гаргантюа и Пантагрюел“ се вижда „тълпа“ от писатели, които повече или по-малко са изпитвали върху себе си влиянието на неговия ироничен смях. Между тълпата творци са нарисувани такива гениални майстори на перото като Молиер, Свифт, Лесаж, Волтер, Балзак, в чиито сатирични творби, според художника, живее неувяхващата традиция на веселия френски монах. Каквито и размери да има влиянието на Рабле върху творчеството на тези писатели, все пак тяхната сатира е толкова своеобразна, толкова „тяхна“, че ние я наричаме „сатирата на Молиер“, „сатирата на Свифт“, „сатирата на Балзак“, с което изразяваме нейната особеност.

Всеки даровит автор, който размахва в ръката си ювеналов бич, без да е непременно в редицата на тези велики творци, за които става по-горе реч, има свой характерен сарказъм или, тъй да се каже, колкото сатирици съществуват в литературата, толкова и вида злъчен смях има.

В нашата литература Георги Порфирий Стаматов е един от малцината оригинални разказвачи, със свой художествен стил, на когото е отредено видно място в бедния пантеон на българската сатирична проза. Творчеството на Стаматов ни отвежда назад, в столицата на третото българско царство, в началото на нашия век, с първите трамваи, с файтоните и газените лампи по тротоарите, с баловете във военния клуб и гуляите в семейните бирарии, с дългите рокли на жените и сламените гарсонетки на мъжете, с модните шлагери „Сбогом прощавай, невесто мила“ или „Реших да се оженя докле съм още млад“ и, разбира се, с неизменните мустакати стражари, които стоят важно пред къщите на големците със съзнанието, че пазят едва ли не съкровища. Това са години на политическа разюзданост, духовни ламтежи и в същото време на нравствено падение. По калните улици на столичния град се движат хора с още по-кални души, които оскверниха и опорочиха „девствената“ народна свобода. Старият наивник Дядо Йоцо, който поздрави свободна България, отдавна умря, но заедно с него бяха потъпкани и възвишените идеали на героите от националноосвободителната борба.

Представете си, че в тази тъжна байганювска епоха попадне един аристократичен дух, един горд злъчен характер, един руски възпитаник,

който говори български език с едва доловим чужд акцент, един романтичен поклонник на поезията, музиката и дамите, за когото честта е най-голямата светиня в живота, а честността — въпрос на дълг и достойнство. Представете си още, че този млад човек, роден в семейството на виден руски сановник, отначало носи офицерска пелерина, която се развява по калдаръмените улички на малките провинциални градчета, но по-късно захвърля пелерината, зарязва военната служба и навлича тогата на жреца в храма на Темида. Неговата душа избухва в неукротим благороден гняв от цялата парвенюшина, която го обкръжава и никак не е чудно, че в края на живота си, по собственото си признание, остава ч у ж д е н е ц в страната, където повече от половин век живее и твори. В часове на мрачна неудовлетвореност той пише слова, пълни с горчива мъка:

„България не ми е родина — отечество.“

„По кръв може би да съм българин, не по ум — най-малко по душа.“

„Не ми се живее тук — но тук искам да умра даже руган.“

Не бива да се учудваме на тези мисли, защото Стаматов е един н е д о в о л н и к от обществото, сред което му е съдено да живее, и му отмъщава жестоко със своето остроумно перо. Обстоятелството, че гледа живота през очите на „чужденеца“, донякъде лишава неговото творчество от национален колорит, но в същото време държи вниманието му изострено, предпазва го от опасността да привикне с порядките на действителността. Пошлостта и покварата правят Стаматов вечно ядосан, вечно настръхнал, готов всеки момент да избухне в неудържим гняв. Рано, много рано младостта е отлитнала от него и вместо нея на лицето му е легнала преждевременно сянката на саможивеца. Някога на младини Стаматов е бил буен, жизнелюбив млад човек, на когото не са били чужди шумните компании, гуляите, пикниците, жените и със сантименталността на „руски прапоршчик“ се е влюбвал, както пише К. Константинов, „главоломно“ с всички „романтични жестове на закъснялото рицарство“. Но по-сетне. . . По-сетне рано се уморил от живота и от всички негови съблазни му е останала една: да пие до забрава. Огорчен и озлобен от действителността, той прекарва последните си години съвсем саможиво, без близки хора, с вечната скука на самотника в мръсна бекярска квартира, наглеждан единствено от неколцина почитатели на неговия талант.

Почти всички, които пишат спомени за Стаматов, изтъкват, че е обичал „да се черпи без мярка“ из кръчмите, обикновено сам, да наблюдава от страни живота и от време на време, ако все пак на масата му е имало събеседници, да подхвърля злъчни, хапливи остроти. Ето — това е вече другият Стаматов — умореният Стаматов, който е видял и разбрал много неща в своя не особено дълъг и не особено кратък живот. В малките му черни очи ту са проблясвали пламъчетата на гнева, ту е тлеела умората на саможивеца, а устните му, присвити и дъхащи на алкохол, са били готови всеки момент да се разтворят в горчива гримаса и да произнесат думи, пълни с отрова. В тези сприхави, троснати реплики, едновременно остроумни и груби, живее целият писател: те са неговите безапелационни присъди над живота и в същото време най-добрата атестация за злъчния талант на сатирика.

Като писател Стаматов проявява забележителна способност да вижда само грозното, пошлото в живота и то твърде преувеличено. Той се

интересува преди всичко от нравственото падение, от моралното изражданe и затова като белетрист е е д н о с т р а н ч и в, с ограничен диапазон на виждане. В неговите разкази цари мрак и потискаща безнадеждност. Между десетте жени, които е срещнал през деня, вечерта, когато седне да пише, писателят ще насочи вниманието си единствено към лекомислената дама, жадуваща за плътски преживявания. Между десетте мъже, които е видял, след време той ще използува за прототип единствено декласирания интелигент, който е продал честта си, за да спечели слава и пари. Дори ако погледне слънцето, Стаматов би видял не толкова неговия ослепителен блясък, колкото тъмните петна, които има по него. Не случайно луната, която винаги е била обект на поетически образи, сравнения, олицетворения от страна на всички писатели през всички времена и за която Мопасан е отделил в своя тъжен философски дневник „По водата“ няколко забележителни страници, пълни с поезия и мъдрост, нашият автор нарича „стара сводница“.

Стаматов е от онния скептични и недоверчиви личности, които често изпадат в подозрителност.

Такъв е човекът.

Такъв е и писателят.

Със своето предпочитание към негативното в живота той е пълна противоположност на Йовков, чийто основен девиз е човеколюбието. Йовков търси човека навсякъде: там, гдето го има, и там, гдето го няма, и затова също има ограничен обсег на виждане. Писателят променя края на своята пиеса „Милионерът“ и от гледна точка на оригиналността в известен смисъл „разваля“ трето действие само и само да „спаси морала“, да „утеши родителите“, да не остави у нас впечатление, че главният герой е мошеник, „вагабонтин“. Същото се случва и с „Боряна“, най-хубавата пиеса на писателя, в която Йовков е променил развръзката, като е „смекчил“ коравото сърце на Златил и го е накарал да отвърже злополучната кесия и да раздаде парите на синовете си. Подобни поправки са в дълбока вътрешна връзка с хуманистичните възгледи на автора, който иска навсякъде да възтържествува доброто, истината, човечността и затова е склонен да идеализира героите си и да ги прави по-добри, отколкото са в действителност.

Но Стаматов се отличава от Йовков и по нещо друго. . . В българската литература, в която има толкова много селяни и селски писатели, той е един от малкото на брой граждани, който живее истински с проблемите и тревогите на буржоазната столица. Дълги години главна тема в нашата проза, пък и не само в прозата, беше животът на селския човек с неговите малки радости и големи неволи. Старото провинциално „градче“ се мяркаше тук-там в творчеството на писатели като Вазов, Страшимиров, Добри Немиров, по-сетне в това на Константин Константинов, Чудомир, Емилиян Станев и то твърде откъслечно, забулено в сладката романтика на годините. Животът на „големия“ столичен град, който е навявал на чужденеца тъжни мисли със своя провинциален изглед, можем да открием в някои от разказите на Вазов, във фейлетоните на Алеко, в психологическите драми на Яворов, по-сетне в „модерните“ новели на Георги Райчев и злъчните комедии на Ст. Л. Костов. . .

Роден и израсъл сред каменните квадрати на града, Стаматов мисли и чувствува като градски човек, за когото простора на полето и прелестта на балкана са непознати. Пред неговия мрачен навъсен поглед се откроява не гледката на родната природа, а пейзажът на столичния град с вечните

балкони и опушени калкани на зданията. В едно „литературно писмо", печатано през 1923 г., Стаматов разказва за мислите, които са го вълнували, когато веднъж случаят го отвел на курорт в „малко скромно селце". Навикнал на тесни канцеларии и грозни мансарди, на спарени казарми и задушни кафенета, той изведнъж се омайва от „необятните хоризонти" от тишината и самотността на селския пейзаж и в същото време се чувствува неловко, като човек, попаднал на чуждо място. „Струва ми се — пише той, — че се озовах на земята скоро след сътворението на света Всичко лъха на Вехтия завет, библията. Адам с магарето отива в полето разправя се нещо с пòляка. Ева бере сливи, ябълки, но не да лъже Адама, а вас, софиянци, които ги ядете по двайсет лева килото. В горичката хор от птички — цял ден ми пеят стари познати мелодии, пот пури от нашите капелници". Постепенно блаженството се изпарява и душата му се надига мъчителното желание час по-скоро да избяга о „идилията" на селото и да се върне отново в „шумния прашен град" Това негово желание се изразява в края на писмото в един характерен тросцат Стаматовски вик: „По дяволите реколти, гроздобери, природи селски идилии! Там! — в прашния тесен град на нашата Голгота... моята родина, богатство, слава и — гроб!"

Има нещо странно в това желание на писателя да се самоизмъчва да се връща „там", където сред хиляди души няма „нито една родна" „там", където се чувствува притеснен от покварата, „там", където цял живот личността живее в конфликт с действителността.

И все пак, колкото и парадоксално да е, столицата, която писателя нарича „развенчана любовница", „разгалена хубавица", „капризна лекомислена верна жена", е неговата естествена среда, без която не може да живее и в същото време тя е негово мъчилище.

2

Със силата на своя „жесток талант" Стаматов прониква в човешката душа и като дедектив надзърта в „потайните кътчета", в „задния двор на живота. Пред нашия взор се разкрива една тъмна, убога действителност — светът на злото. Лицата на хората, които срещаме в разказите, с окаляни и очернени твърде много. За да скрият своя позор, героите са принудени да се движат в обществото с маската на благоприличието. Хора с маски — така бихме могли да наречем по-голямата част от аморалните личности, които разобличава писателят. Животът в капиталистическия свят е маскарад и всеки крие истинското си лице. Като четем тези разкази ни обхваща едно смесено чувство на тъга, мъка и яд. . . Няма ги възторжените патетични „херои" на Вазов, няма ги наивните бъбриви хорица на Влайков, няма ги виталистичните характери на Елин Пелин, няма ги светлите възвишени човеци на Йовков. Ние виждаме един двуличен свят, в който героите, според афористичната мисъл на Стаматов, „едно вършат, друго говорят, трето мислят (и забележете!) четвърто излиза". Душевността на тези хора е престъпна, затова и двулична. Налага се да подчертаем: те не са елементарни примитивни селски души — с „две измерения", — които срещаме на всяка крачка в нашата литература, а сложни покварени характери на интелигенти и полуинтелигенти, които понякога се раздират от дълбоки вътрешни противоречия.

Според Тургенев противоречията между автор и герой, между герой и герой са интересни, но по-любопитни са конфликтите, които из-

бухват дълбоко в душата на един и същи човек. В такива случаи личността е разпъната на кръст: в нея живеят двама души, които оживено спорят помежду си. В някои разкази, за съжаление не много на брой, Стаматов е показал подобна душевна борба: гениалният певец Паладини воюва срещу ненаситния за живот бохема Паладини, талантливият млад поет Вирянов се бори срещу безнравствения кариерист Вирянов. . . И за да бъде верен на своя мрачен възглед за живота, накрая Стаматов разрешава стълкновенията едностранчиво: злите сили тържествуват над добрите. Най-характерният конфликт обаче в творчеството на писателя, този, който най-често срещаме, е безспорно конфликтът между а в т о р и г е р о й.

Хората, които рисува Стаматов, носят в душата си — скрита от чуждите очи — една тъмна тайна.

Тази мисъл Стаматов прави главна тема, основна идея в разказа „За едно кътче на човешката душа“ (1903), в който се опитва да постави, макар и твърде абстрактно, някои интересни психологически проблеми, свързани с двуличието. Главни герои в това произведение са мъжът и жената — т я и т о й — вечните герои на любовните романи. Целият сюжет се върти около едно заключено чекмедже. Съпругът крие в него не скъпоценности, не пари, а своя дневник, пълен с цинични откровения за живота, жената и брака. Но за зла участ, един ден той отсъствува от къщи, жена му отключва чекмеджето, открива дневника и подклаждана от своето евтино любопитство, прочита от кора до кора откровенията. После? После естествено. . . скандали, обиди, диалози, развод. Мъжът се чувствува ограбен, жената — оскърбена и измамена. Някой е влязъл с „взлом“ в душата на съпруга и е откраднал оттам всичките му тайни, за да ги покаже на света, за да го обезличи като личност. Основната мисъл на разказа е обобщена от писателя така: „всеки човек си има едно кътче в душата, гдето никого не пуща, гдето даже сам изглежда недоволен, защото само в туй кътче той изглежда такъв, какъвто е“, другаде „той не е той“.

С превзетост и претенциозност писателят прониква в тези „потайни кътчета“, отключва „заключени чекмеджета“, открива неоткрити тайни. Той не се свени да съблича одеждите на своите герои и да ни ги показва в тяхната голота. Героите застават пред нас г о л и и много пъти ни смущават със своя цинизъм. Вижте госпожа Нарзанова и господин Нарзанов, които тази вечер са облечени в официални черни костюми. Преди малко те са имали гости и сега, уморени и озлобени един към друг, след обичайната ритуална целувка, която отдавна се е изпразнила от съдържание, се прибират в своите спални. Най-после — сами. В тези вечерни часове те имат възможност всеки да бъде сам със собствените си мисли. Писателят подхвърля двусмислено и хапливо: „щом хлопнаха вратите на отделните стаи“, героите „хвърлиха костюмите“ и „снеха маските“.

Как ли изглеждат тези хора без маски?

Нека превъзмогнем неудобството и влезнем в спалнята на госпожа Нарзанова, където възлегната на канапето полугола, съпругата. . . мечтае. Интересно за какво мечтае тази сластна, знойна жена? Може би за своя мъж? Не, в спалнята си тя никога не е мислила за своя съпруг, защото бракът не ѝ е донесъл нищо в живота, „ни мъж, ни деца, ни покой“. Мислите на тази гореща жена излитат от стаята и я отнасят в ателието на младия художник, където тя отново преживява блажените

минути, прекарани в неговите здрави и силни ръце. Но ето че мисълта ѝ отскача на нещо неприятно и тя потреперва от досада и лошо предчувствие. Обхваща я „позната тревога“. . . От известно време в нейната плът се бѐше зародил отново грехът на незаконната любов и тези дни тя трябваше да го премахне с помощта на медицината.

Да оставим сега госпожа Нарзанова с нейните греховни мисли и да надзърнем в другата спалня. Тук нощната лампа също свети. Облечен в лека домашна дреха, седнал пред писалището с цигара в ръка, господин Нарзанов се ровичка в биографията си и прелиства страниците на преживяното. Една след друга пред очите му изкачат тъмни сделки, кални афери, които много пъти са го изправяли пред угрозата да се опозори в обществото. Но той е ловък и хитър крадец, който знае умело да борави с параграфите на законите. Неведнъж със силата на своите пари е успявал да се измъкне от лапите на правосъдието, макар че винаги се е страхувал от сянката на следователя. Но този път. . . неговото име е замесено в голяма шумна афера, която смущава дори професионалния оптимизъм на неговия адвокат. Дали ще успее да се измъкне и сега? Кой знае. . . Изведнъж Нарзанов се почувствува изморен и сломен от живота, от неговите вечни комбинации и плахо прошепва: „Боже! Да мине и тази чаша!“ Стрелките на часовника показват 5, лампата в стаята угасва, героят потъва в мрак.

Тези хора не обичат светлината. Зад благочестивата маска се таи покварата и притворството на една измърсена съвест. Главният герой в разказа „За едно кътче на човешката душа“ пише в своя дневник, че няма на „земното кълбо“ човек „с ум и корем“, който да притежава „богатство и високо положение“, без да е заразен от б а ц и л а на подлостта. И това е вярно. Повечето от героите на Стаматов, с много малко изключения, са заразени от микроба на покварата и като болни от сифилис грижливо крият от обществото своята срамна болест. Хората на автора живеят два живота, един лицемерен за обществото и друг искрен за себе си. Те приличат на пропаднали актьори, които се мъчат да играят нравоучителни роли. Алфата и омегата на тяхното съществуване е красивата маска. Подлецът иска да бъде честен, лъжецът — искрен, мошеникът — безукорен, проститутката — девственица. Маската говори едно — човекът под маската мисли друго. И все пак блясъкът на благородния метал никога не може да бъде заменен с простия фалшификат.

Произведенията на Стаматов са изградени на един основен принцип, който можем да наречем: д е м а с к и р в а н е. Отначало разказът започва сериозно, продължава в сатиричен план и завършва според случая трагично или комично. В прекрасния разказ „Паладини“ има една афористична фраза, в която се крие същината на стаматовското сатирично жило: „Царят хвърли мантията, остана по домашна дреха“. С настървение и страст писателят съблича „мантиите“ на своите герои и показва тяхната уродливост.

Като говорим за героите, налага се да кажем няколко думи специално за женските образи на Стаматов, които имат сходна душевност и приличат на галерия дамски портрети с еднакви профили. Ако в руската литература говорят за Некрасови, Тургеневи и Чехови жени, то в българската литература, като спазим, разбира се, необходимите мащаби, можем да говорим за Влайкови, Йовкови и Стаматови жени. По какво се различават тези три типа женски образи? Преди всичко по своето отношение към

обществото, семейството и любовта, по своя характер и темперамент. Има някаква вътрешна хубост в героините на Влайков, които ревниво пазят честта на домашното огнище, неопетненото име на българската майка и вековните традиции на народа с една вродена свенливост и очарователна жертвоготовност. Тихи и нежни, тези жени са символ на скромност и трудолюбие — две качества, които винаги са красили името на българската майка, съпруга и девойка. Други са жените на Йовков. Красиви, лъчезарни същества, те носят със себе си радостта и светлината на живота. Когато се явят в разказа или на сцената, заедно с тях се появява и някаква ведра емоционална атмосфера, която завладява и възвишава душите. Нима идването на Боряна в дома на Златил не променя живота в това несговорно семейство? Нима античната хубост на Албена, подобно на древната Фрина, не изтръгва милост от сърцата на селяните? Нима очарованието на Сарандовица не привлича като магнит в хана самотните селски души? Присъствието на хубавата, очарователна жена създава празнична атмосфера и всеки иска да бъде герой пред нея, дори два пъти герой.

Нека хвърлим поглед върху Стаматовите героини. . . О, те са алчни, ненаситни за живот същества, които буржоазният свят е похабил, разглезил и осквернил. Понякога те се раждат в охолство, друг път в бедността, но независимо от къде идват, твърде скоро тръгват по калния път на лекомислената салонна дама. Още в гимназията те приличат на „гладни зверчета“, затворени в „менажерия“, в които след време разцъфва покварата и кокетството на съвременната Ева. Истинската дълбока страстна любов е умряла заедно с първото грехопадение, заедно с първото безразсъдство. И все пак те имат някаква магическа сила, с която държат мъжете в своите парфюмирани сладострастни ръчички. Това е силата на лукавството, силата на притворството. Те хвърлят конфети в очите на глупавите Адамовци и замайват главите им със своята знойна плът. Затънали в блатото на буржоазната действителност, тези сексуални жени се мъчат да заличат някои „невинни“ странички от своята биография, някои „пикантни“ истории, някои „забавни“ или „тъжни“ случки. Напусти са обаче техните усилия, тъй като острият проницателен поглед на писателя прониква навсякъде като рентгенови лъчи и разгримирва лицата.

И тъй: Стаматовите герои — покварени, брутални двулични — са пълна противоположност на Йовковите хора — човечни, мълчаливи, замечтани — и представляват два антипода.

Колкото и странно да е, в този покварен свят, в този съвременен Содом има една нравствена личност, която ни пленява със своя духовен аристократизъм. Възвишена и човечна, тази личност носи в себе си нещо от благородството на големите руски писатели от края на миналия век. Двойно по-възвишена и двойно по-човечна изглежда тя сред това обкръжение на духовни дегенерати и бивши хора и прилича на един случайно попаднал великан между лилипути. Мисля, че не е необходимо да казвам за кого говоря. Всъщност, за кого може да се говори с възторг в тези разкази, ако не за автора? Неговата горда осанка се вижда навсякъде. Писателят присъствува в своите произведения като съдия и на всяка крачка прави саркастични бележки и преценки, пълни с гор-

чивина и житейска мъдрост. И тези злъчни преценки са може би най-хубавото в неговите разкази, най-безспорното в неговия талант. Стаматов не е поклонник на спокойното епично изобразяване, на плавното чеховско повествование, на обективното сдържано рисуване. Той ни внушава идеята на своето произведение не толкова чрез развитието на сюжета и действието на героите, колкото чрез пряката изява на чувствата и дръзката сатирична авторова мисъл. Стаматов непрекъснато подчертава дебело своето отношение към събитията и постъпките на героите. Този тип творци са твърде субективни, дори пристрастни, и затова личното отношение много пъти преминава в ядовит, лют сарказъм.

Известно е, че хуморът осмива малките слабости на добрите хора и в основата си има съчувствено отношение към тях, а сатирата се диктува от негодуванието на душата и отрича язвително същността на явленията или, както пише съветският теоретик на литературата Тимофеев, „хуморът е отрицание на частното, второстепенното, а сатирата — отрицание на общото, основното“. В сатирата обаче трябва да има непременно смях, макар и ироничен, нервен смях, защото в противен случай произведенията се превръщат в обикновена изобличителна творба. Да се каже обаче само това за сатирата на даден писател е още нищо или почти нищо, тъй като всеки автор има своя сатира така, както всеки лирик — своя лиричност, всеки белетрист — свои художествени образи.

В нашата проза има двама добри сатирици Г. П. Стаматов и Светослав Минков, които си приличат, тъй като и двамата са писатели на града, но в същото време твърде много се различават един от друг преди всичко с особеностите на своите таланти.

Сатирата на Светослав Минков е сдържана и изящна, пълна с искряща духовност, която се развихря от крилатата фантазия на автора в интересни гротестни образи. Културен и елегантен, този модерен памфлетист, единствен в нашата проза, гледа често пъти извън границите на България и в куриозите на буржоазния свят търси своето вдъхновение. И макар да твърди, че животът трябва да се разглежда в литературата „по медицински“, сиреч „без срам и стеснение“, все пак неговата сатира е чужда на драстичната бруталност, на дръзката груба категоричност. Произведенията на писателя приличат на букет бодливи цветя, покрити с лек парфюмен воал. И тук е жестоката измама: доближиш се до елегантния воал и изведнъж се убождаш. Той говори за най-отрицателните неща с една вродена деликатност и от това на пръв поглед несъответствие се получава двойно по-убийствена сатира, двойно по-язвителен смях. С помощта на своята гротестна фантазия Светослав Минков иронизира недъзите на буржоазното общество и изразява по своеобразен „скрит“ начин идеята на произведението. Така в разказа „Водородният господин и кислородното момиче“ той е имал „щастливата идея“ да осмее сензациите на някои буржоазни учени, които от куриозите на живота се опитват да създават научни теории. Към научната нелепост на един „виден“ американски учен, който „открил“, че човешкото тяло се състои от 16 химически елемента, които от своя страна образуват 22 химически типа и определят характера на човека, към тази нелепост писателят изразява своето отношение по един „деликатен“ начин. Вместо да се изсмее дръзко, грубо в очите на американския професор, както биха постъпили мнозина, авторът избира друг път за изява на своите мисли: пътят на с к р и т а т а и р о н и я. След като излага теоретичните „съждения“ на своя герой, авторът възклицава: „Великолепно!“,

„Напълно сме съгласни с тази теория!“ „Ние поздравляваме бележития мъж на науката!“ и дори започва да ни убеждава в „щастливото хрумване“ на задокеанския учен. Естествено, читателят се усмихва на тези грациозни реверанси, защото в това м н и м о с ъ г л а с и е съзира дълбокото несъгласие на автора, неговата подиграватална усмивка. Като всички добри хумористи и сатирици Светослав Минков говори за най-комичните неща сериозно, без да гримасничи, без да се кълчи. Характерна негова особеност е това, че сатиричните му стрели са винаги скрити зад станиолна фраза — стегната и грациозна — която е част от модерната, дори може да кажем „ултрамодерна“ форма на произведението. В разказите на писателя няма крясъци, няма нервни викове, в тях има само ироничен гротестен смях, смях на една изискана благородна личност, която има съзнание на европеец и затова чувствува своето културно и нравствено превъзходство. Писателят е сигурен в смъртоносната сила на своята скрита ирония и не изпада в нервни кризи, не надава отчаяни песимистични викове, а спокойно се „забавлява“ с жертвите. Сатирата на Светослав Минков има много нюанси и все пак основният неин тон, който определя характера ѝ, е иронията, подигравката. В градината на българската литература той е едно декоративно цвете, което прави впечатление със своите малко странни, малко причудливи, малко чуждоземни краски.

Друга, съвсем друга е сатирата на Стаматов!

Дръзка, афористична, груба, тя плющи като оглушителна плесница върху лицата на виновниците, без да се съобразява с изискванията на салонната деликатност. Писателят непрекъснато взема позата на о б в и н и т е л и рязко демонстрира своето отношение към героите, с които обикновено е скаран и открито враждува. В тази борба Стаматов не си служи с уговорки и оттенъци, с подтекст и загатвания, с онази скрита весела ирония, която можем да открием в творчеството на Светослав Минков. Той обича бързите, неочакваните, енергични сражения, сраженията, които се печелят със смелостта на характера и смъртоносните стрели на афоризмите. Неговият отривист, енергичен език прилича на звън от шпаги: трак-трак-трак и неприятелят е повален смъртоносно, маската е снета, двуличието е разобличено. Като писател той е н а п а д а т е л е н и предпочита атаките „напред на нож“ пред умната, устойчива, изчаквателна стратегия.

Бърз и енергичен, в същото време Стаматов е много с п р и х а в и р а з д р а з н и т е л е н и затова не е весел писател. Премного сериозен и мрачен, с изострени нерви, той избухва от най-дребните несправедливости в живота и с цялото си същество се отдава на своята любима страст да р у г а е. Трябва да му се признае това качество: като никой друг в българската литература той умее да ругае добре. Раздразнен, настръхнал от негодувание, той размахва бастуна си под носа на виновниците и се нахвърля отгоре им с ругатни и грубости. Спомнете си оня момент, когато Нина, хубавата прелестна малка Нина, остава на улицата без дом, без средства, без близки, в големия град, безпомощна и слаба, в ръцете на жестоката съдба. Зад нея се затварят завинаги вратите на голямото кафене-сладкарница, където тя довчера с труд и чест е припечелвала хляба си. Сега накъде? Какво да прави сама? Големият столичен град ѝ предлага един изход: пътят на леката жена, пътят на. . . проститутката. И ето в този момент, както често става в живота, изневиделица се появява един „доброжелател“, спекулант и мошеник, един „благодетел“, който предлага на нещастното момиче пари, за да оскверни

завинаги нейната моминска чест. Това е кулминационната точка в развитието на разказа, ала това е и връхна точка в търпението на автора. Неговата гражданска съвест не може да се въздържа повече! Той негодува, спира за миг разказа и накипялата му ненавист се излива в шумна плесница върху лицето на героя. Авторът сравнява този подлец с „противно угоено“ животно, застанало до „деликатеси“, но изведнъж тази ругатня му се вижда малка и той нанася нова по-яростна плесница, като нарича героя „хищен звяр“ до „изнемогваща жертва“. Чак сега, след като е дал воля на своя сприхав злъчен характер, той преминава по-нататък към действието на разказа с една подчертана възбуденост и нервност.

Стаматов обожава истината и презира лъжата. На всяка крачка той разобличава героите и се стреми с някаква болезнена страст да реабилитира истината и да обругае нечестността. Когато Лида Друганова от едноименния разказ възкликва фалшиво: „Аз тъй обичам природата“ писателят се ядосва и, без да проявява ненужно кавалерство, в следващата страница разобличава в лъжа своята героиня. „Лида, казва той, лъжеше, че обича природата. Тя нищо не й говореше. . . Небесните простори, безкрайните хоризонти не галеха окото й. Лида дишаше свободно само в усамотени локали. . .“

Както видяхме, писателят не само не крие своето отношение към героите, но — което е важно — го изразява припряно, направо, още в самото начало на разказа или на местопрестъплението с една стаматовска сприхавост. Образите на автора са груби, дръзки, на места натуралистични:

„По-лека от змия, тя се плъзна пред вратата.“

„Ненаситното животно, непризнаващо девственост, срам, приличие — цинично се разголваше.“

„Какво е сега? Пътуваща, подвижна красива кукла за развлечение на публиката.“

„Нервна, възбудена, с блестящи очи на стар пияница до бъчва ракия — тя обгръщаше младия човек.“

„. . .задоволеното животно млъкна. . .“

„Госпожата я гледаше като змия преди да се хвърли.“

„Като остървена тигрица Лида скочи и се хвърли към него.“

„почувствува се животно нахранено с нечистотии.“

Това са груби слова, които писателят хвърля като камъни върху лицата на своите герои. Никой не е разкрил по-добре от Симеон Радев „вулгарната мощ“ на Стаматовите образи, които „шокират българския книжовен вкус“, тъй като езикът на нашата литература бил „още хрисим и девствен“. Грубата, „надъхана със злост“ мисъл на Стаматов се изразява със сурови фрази, които „миришат на дим, коняк и тютюн“ и носят специфичния стаматовски колорит на неговата „жива, блестяща, парадоксална, разхайтена, дръзко-песимистична“ реч. Като четем тези разкази, в нашето въображение изпъква писателят — „беседущ, неизменно с чаша в ръка, възбуден, със своите живи и трескави очи, със своето сухо и нервозно лице, със синкавите си люти устни“.

Ще сгрешим обаче, ако помислим, че това е единственият начин на разобличаване в разказите. Неведнъж авторът играе ролята на суфльор и подсказва другиму своите злъчни мисли. С някакво вътрешно доволство той „сбива“ героите и като ги оставя да се хокат помежду си, с наслаждение слуша репликите, които си разменят. Един вика яростно

„Подлец!“, друг негодува: „Махни се, мръсна гад “, трети беснее: „Змия, тържествуваш“, четвърти крещи до прегракване: „Крадец! Фалшификатор“ и т. н. Няма да изреждам всички ругатни на героите, пък и не е необходимо, тъй като и тези, които съм цитирал, красноречиво изтъкват остротата на повествованието. Бедата е там, че Стаматов не е добър суфльор, произнася репликите високо и ние ги чуваме още преди да ги е повторил героят.

Интересни от психологическа гледна точка са и саморазобличенията на някои от героите, техните трогателни саркастични изповеди („Лида Друганова“) или циинчни монолози („Два таланта“), които естествено, писателят също суфлира. Най-аморален и може би най-брутален е монологът на Линовски, монолог на един антисоциален тип, за когото смисълът на съществуването са парите. Вместо да го разобличава непосредствено, писателят го кара под пàрите на алкохола да развърже езика си и с а м да разказва с цинично безсрамие своите тъмни дела. Всички епитети, с които героят се нарича, — „вагабонтин“, „магаре“, „свиня“, „бубулечка“, „въшка“ — са безспорно епитети на автора, които той неумело му подсказва. Колкото повече Линовски се самооплюва, колкото повече разголва своята кална душа, толкова повече Стаматов се увлича, неговата честна натура избухва като взрив и мислите му се изливат в една каскада от афористични ругатни. Цялата работа сега е в това, че тези драстични фрази не се произнасят направо от автора, а уж посредством героя чрез един саморазобличителен монолог. Казвам „уж“, защото ядосан Стаматов суфлира репликите на висок глас и остава у нас досадното впечатление, че са натрапени насила в устата на героя.

Независимо от това как авторът разобличава своите хора — дали направо със злъчни, гръмотевични слова или взема ролята на суфльор и подсказва на други своите мисли — все едно! — неговите присъди са винаги резки и категорични. Фразите му са остри като бръснач и съкрушителни със своята афористична сила. И как може инак? Как може човек с темперамента и съвестта на Стаматов да стои спокоен и безразличен, когато пред него безчинствуват и мародерствуват хора като Нарзанов и Линовски?

Не, той не може да бъде равнодушен, защото това би значило да се откаже от своето „аз“, да изневери на себе си.

С необикновена припряност, много пъти, Стаматов демонстрира прибързано отношението си към героите, преди още да е нарисувал образите, преди да е разказал събитията. От нетърпение да хвърли в лицето на героя своята тежка присъда, той не може спокойно да проследи постъпките и да разкаже сдържано случилото се събитие. Затова Стаматов, по сполучливия израз на Владимир Василев, е писател на „белетристичната епиграма“. В неговите разкази има повече произнасяне на присъди и по-малко спокойно аналитично разглеждане на провиненията. Щом влезе подсъдимият в съдебната зала, той вече има свое отношение към него и по-нататък се интерусува само от едно: да докаже безупречността на своето право, а понякога не се интересува и от доказателствен материал. Ние съдим за героите не толкова от техните действия, колкото от оценките на писателя, които щедро ни се поднасят. В това отношение Стаматов прилича на онези нетърпеливи автори, които щом въведат героя, бързат с един епитет или с едно сравнение да изразят своето мнение за него преди да са обрисували образа. Макар да вършат това припряно и прибързано, истинските художници обаче по-нататък в

развитието на действието, винаги убедително мотивират своята „първа оценка“. Например в една от популярните пиеси на Бен Джонсън, която години наред не слиза от театралните сцени, всички герои имат алегорични имена, подсказващи авторовата характеристика: Волпоне — ще рече на италиански лисица, Мока — муха, Корвино — гарванче, Волторе — ястреб, Корбачо — зъл гарван. Тази предварителна оценка по-сетне писателят развива, като създава накрая в последното действие завършени карикатурни образи. Точно тук е слабостта на Стаматов като писател и сатирик. Него го интересува повече изобличението и по-малко извайването на образа — повече сатиричната оценка и по-малко създаването на индивидуалния характер. Само така можем да си обясним защо в творчеството му няма ярки, незабравими образи. Или има само един — писателят. Неговите сприхави, жигосващи фрази, неговите възмущения и ругатни предхождат сюжетните ситуации и изместват образите на втори, трети план в нашето съзнание. Струва ми се, че ако искаме да бъдем прецизни, когато говорим за творчеството на Стаматов, не бива да си служим много с термини като „изобразява“ или „рисува“, защото в разказите писателят повече показва своето о т н о ш е н и е към живота, отколкото като белетрист пресъздава действителността.

Като говорим за сатирата на Стаматов, трябва да знаем, че тя не е една и съща в различните етапи от неговото творчество или по-скоро тя е една и съща, но с различни степени в разобличителната сила. Отначало тя е по-въздържана и по-иронична, докато по-късно става по-язвителна и по-песимистична. И това е лесно обяснимо, като имаме предвид героите на писателя и неговото отношение към тях. В първите разкази се срещат хора като Мъничков и Ягоридов, към които авторът има съчувствено отношение, докато в по-късните преобладават хора като Нарзанов и Вирянов, които не може да не презира. Ако приемем по начало, че Стаматов е един нервен ядосан писател, то с годините тази нервност се увеличава и той става по-мрачен и по-сприхав.

4

Изглежда, че когато Стаматов се родил, съдбата му е отредила участта на съдник. По едно странно съвпадение на обстоятелствата цял живот той издава присъди: в живота — като съдия, в литературата — като сатирик. Но докато в съдебната зала е пледирал за „смекчаващи вината обстоятелства“ и е произнасял обвинителни речи, „пропити повече с човещина“, отколкото с „юридическа аргументация“, като писател ние го виждаме да проявява злъч и пристрастност. Някои критици казват, че неговите литературни присъди са по-тежки и далеч по-сурови от ония на служителя в храма на Темида и те безспорно имат право. Макар и сурови, тия литературни присъди се отличават с голяма етичност и гражданска смелост. И ако все пак искаме да се убедим във висшата нравственост на писателя Стаматов, необходимо е, след като сме се запознали с престъпленията на виновниците, призвани на съд, да проучим още моралните принципи, в името на които се произнасят присъдите.

В миналото неведнъж на Стаматов е приписвана философията на отчаяния песимист, дори на. . . мизантропа. „Стаматов е н е п о п р а в и м песимист, пише Цветан Минков. Той не вижда развитието на живота и противодействието на творческите положителни сили в него“. (Вж. „Очерки по българска литература“, 1948). За мотиви на

подобни обвинения обикновено се използуват някои отделни афоризми и изказвания, в които Стаматов „говори на едро“, прави „генерални“ изводи, служи си като големите писатели с хиперболични обобщения. И наистина „сентенции“ от рода на тази „Човек е най-лошото животно, защото е умен. По-хищен от вълка, по-хитър от лисицата, по-гаден от хиената“ ни дават основание да мислим, че той е „непоправим“ човеконенавистник. Но като вникнем по-дълбоко в сърцевината на творчеството му и като се запознаем с начина му на мислене, ще видим, че тези „сентенции“ са произнесени в момент на афект и гняв и не определят изцяло неговия мироглед. Буржоазните критици не могат да проумеят простата истина, че писателят разобличава не въобще живота, а „живота“ на буржоазния човек, не вечните истини, а съмнителните „истини“ на хора като Виряновци, не моралните устои на народа, а покварата на едно убого общество. В душата на Стаматов живее копнежът по един човечен и нравствен свят. „Стига сме наблюдавали, казва той, живота не в лицето, е под опашката!. . . Слънце, слънце!“ Тази мисъл на Стаматов ни напомня твърде много на онзи вик на Щастливеца, който, след като обезсмърти цялата пошлост на живота след Освобождението в образа на Бай Ганю — паметник на буржоазната безскрупулност, алчност и парвенющина — се провиква: „Светли, светли образи ни дайте! Задушаваме се в мрачната атмосфера, в която се движат само нравствени изроди“.

Други критици цитират други изказвания на Стаматов и по свой път се мъчат да докажат, че творчеството на писателя не е песимистично, дори както твърди един от тях било. . . оптимистично. В своята статия „Съдията и подсъдимия живот“ Вичо Иванов, като се опитва да ни убеди, че Стаматов е „художник на светлината и вярата в човека“, наивно възкликва „Какъв ентусиазиран оптимист!“ Най-често в подкрепа на тази теза се привежда мисълта на писателя: „Аз да бях песимист— щях да захвърля перото и само щях да живея, да любя“, както и една друга подобна негова мисъл: „Обвиняват ме в песимизъм, мизантропия. Аз съм влюбен, както не съм обичал ни една жена, в красотата, природата, в истината“. Можем ли да възприемем за абсолютно верни тези възражения на писателя, само затова, че са негови изказвания? Според мен — не. Истината, както винаги в изкуството, е много по-сложна и по-противоречива. Без да е мизантроп, без да е човеконенавистник, Стаматов на отделни места в своето творчество надава вопли на отчаяние, на мъка, дори на песимизъм. И това е лесно обяснимо, като хвърлим поглед върху жизнения път на писателя и проследим неговия мироглед.

На пръв поглед сатирикът е повече р у ш и т е л, повече о т р и ц а т е л, отколкото създател и творец. Но всъщност това е само на пръв поглед, защото истинският сатирик руши не за да задоволява своята разрушителна страст, а за да утвърждава един нов идеал, една нова истина. Какъв е идеалът на Стаматов?

Както вече видяхме, на младини, като офицер, той обичал шумните компании, гуляите, жените, но по-късно се уморил от живота, станал саможивец и започнал да пие до забрава, обикновено сам. Горд и недостъпен, в такива часове Стаматов е разговарял със себе си и никому не откривал своята злъчна душа. Някои предполагат, че причината за тази мъка е семейното му нещастие, други мислят, че е ранната смърт на единствената му дъщеря, а трети, по-мъдри, смятат, че причините са сложни и дълбоки. Стаматов не само е нямал приятели в живота, но е нямал и стабилни идейни позиции, здрави „опорни точки“, на които да се обляга

в дни на неволя и изпитание. Мнозина от неговите съвременници твърдят, че той бил аполитичен гражданин, който „не обичал да се меси в политиката“. Според мен това не е съвсем вярно. Аполитичен по отношение на партизанските политически борби, Стаматов съвсем не е бил аполитичен към пошлостта и злото в живота, срещу които цял живот се е борил дръзко с перо в ръка. Неговата гражданска съвест не е можела да търпи насилието и беззаконието над личността. Когато през 1926 г. Цанковите фашисти отнемат свободата на Антон Страшимиров, Стаматов, възмутен изпраща протестна телеграма до тогавашния министър-председател Андрей Ляпчев („Научих за арестуването на Антон Страшимиров. Възмутен. Пазете мозъка на България“); когато хитлеристките танкове нахлуха като лавина в Съветския съюз, Стаматов ходи из улиците и кръчмите „настръхнал“, „възмутен“, „сърдит“ и ругае всеки, който се опитва да му противоречи („Аз не съм болшевик, но ми е мъка, плаче ми се. . . Това е руска земя и те да я газят!“); когато фашистката полиция започва да арестува и ученици за „противодържавна дейност“, Стаматов кипи от негодувание („Ще подронят устоите на държавата! Тежко и щом се плаши от децата!“); а когато зад решетките на затворите и зад телените мрежи на концлагерите се изпращат редица писатели-антифашисти, Стаматов е обхванат от тъжни, песимистични мисли („Писателят. . . съвестта!. . . Нещастна съвест, обвързана във вериги, задушавана и изпращана в затвора, на заточение!“).

Дай боже да е имало в миналото повече такива „аполитични“ писатели като Стаматов, които през целия си живот да са били едновременно изобличители и съвести, обвинители и съдии на своето време!

Неподкупен и безкомпромисен гражданин, Стаматов не е бил обаче никога комунист и никога не е споделял марксистко-ленинската идеология. Още като студент в Цюрих, където по това време са били емигранти Ленин и Плеханов, той е избягвал да посещава събранията на „студентите левичари“. На това свое нежелание той е давал странен отговор: „Не отивам, защото се боя. От какво? Има хора, които се боят да се срещнат с някоя много красива жена. Предчувствие ли е, какво ли? Има стъпки съдбоносни. Предпочитам да ги отбягвам. Те биха могли да имат сериозни последици“. По-късно, като се прибира в България и работи в редица градове из страната и столицата, той също е стоял настрана от борбите на Комунистическата партия, макар че е бил близък приятел на Тодор Луканов, Койка Тинева, Георги Бакалов и с някои от тях е бил в преписка. А след като двама прогресивни писатели, симпатизиращи на марксическите идеи, го назовават „свой учител“ в литературата, той им отговаря с два реда, не особено учтиво, троснато, по стаматовски: „Чужд ви съм, чужди ми сте. Различни схващания за живота, различни рецепти за злото“.

Но в същото време, макар да е смятал социалистите за „книжни войници“ и макар да не е вярвал в победата на Октомврийската революция, все пак Стаматов е нямал лошо отношение към многолетната борба на партията. Това личи от замисъла на новелата „Между Сцила и Харидба“, която е възнамерявал да напише през 1926 година и особено от повестта „На котва“, печатана след неговата смърт през 1948 година. В тази повест с ярка изобличителна сила писателят осмива ренегатството на един комунист, който след женитбата си се е превърнал на еснаф и е забравил великите идеали, за които довчера се е борил. Някога, пише писателят, героят не „можеше да заспи при най-малкото беззаконие на властта“ —

сега в „опропастена България спокойно хъркаше“; някога—беше „гръмотевица, вулкан“ — сега „дреме в Ленински уголок“, „по-кротък от опозицията“ и чете за „реформите на болшевиките“; някога — „мрачен бунтовник“, „отричащ царе“ — сега — „мижитурка, признаваща фелдфебели“. Вместо бурите и вълните на живота, вместо лютите схватки с враговете на работническата класа, героят се е сврял в тихото „пристанище“ на семейното благополучие, затънал е в еснафщина, спрял се е като параход „на котва“ и се е превърнал „на капка в локва“. С други думи, станал е човек, чийто девиз е „по-добре да бъдеш вечен кредитор, отколкото длъжник“.

Като на всички писатели критически реалисти общественият идеал на Стаматов е бил твърде мъгляв и неясен. Безукорно честен човек, той е воювал отчаяно срещу злото в името на абстрактната истина, абстрактната честност, абстрактната правда. Но това, разбира се, в никой случай не значи, че писателят е нямал морални принципи, в името на които е осъждал действителността. Не, Стаматов има своя истина за живота. И в тази истина трепти неподкупната съвест на един голям гражданин, на един даровит изобличител. Дори в най-мрачните страници на неговото творчество, написани с горчилката на отчаянието, се долавя хуманизмът на критическия реалист, изразен във формулата: „Аз търся човека. . . и обичам даже вас — затуй ругая“. Наистина, цял живот Стаматов не можа да намери човека, който дирише, но затова пък със злъч изливаше своята ненавист върху човекоподобните същества на буржоазния свят.

Аз съм съгласен с мисълта на Пантелей Зарев, че хуманизмът на Стаматов е скрит дълбоко зад песимизма и скептицизма на неговото творчество, че зад субективните схващания и едностранчиви сентенции тлеят човеколюбиви идеи.

Нямайки обаче здрави „опорни точки“ в живота, Стаматов се чувствува в борбата срещу з л о т о сам, много сам, като малък остров сред огромен океан и затуй в отделни моменти изпада в отчаяние. Мрачни песимистични мисли кръжат около него и смущават живота му. Навъсен и замислен, неговият смях е повече злъчен и нервен, отколкото смях весел, смях побеждаващ. „Всяка сатира, пише Луначарски, трябва да бъде весела. . . и зла“. Смехът убива не този, когото весели, а онзи, от чиито нелепости и пошлости произлиза. За да обясни тази своя мисъл големият съветски критик изтъква, че сатирикът се отличава от „сериозния“ публицист преди всичко по това, че иска да ни накара да се смеем над злото, да ни покаже, че то е жалко, смешно. . . Всичко това се прави с една единствена цел: да се почувствуваме силни и да повярваме, че без „особени усилия“ ще победим злото. Сатирикът обаче спечелва битката само в областта на идеите и, тъй да се каже, той е победител благодарение на своите високонравствени принципи.

Ако приемем тази мисъл на Луначарски за вярна, трябва да кажем, че смехът на Стаматов е „сериозен“ смях. Изглежда писателят вижда злото твърде страшно, твърде голямо и при битката с него става раздразнителен, духовитостта му пресеква, изпада в отчаяние. В такива моменти писателят губи чувство за всемогъщество и се съмнява в смъртоносната отрова на своите стрели, като че ли те не са потопени в кураре. Само така можем да си обясним защо в неговия злъчен смях се долавят на отделни места ту по-силно, ту по-слабо нотките на песимизма.

Има автори, които ни внушават със своите произведения едва доловими чувства, плахи настроения или скрити дълбоко в подтекста мисли. За да можем да възприемем обаче тези „подводни течения“, както ги нарича В. Ермилов, тези скрити мисли и тихи настроения, необходимо е да притежаваме чувствителни, неогрубели от живота сетива, които да трепкат като мембрана от най-слабия полъх, от най-нежния порив. Такова е например изкуството на съветския писател Константин Паустовски, който е един автор на получувството, на полунастроението, един тънък майстор на детайла и старинната гравюра, един художник на скръбните настроения и притъпената човешка болка. . . Но наред с тия художници има и други, които не обичат анемичните бои, не любят полусенките и затова предпочитат ярките хиперболични образи и високи тонове.

Всеки, който познава добре творбите на Стаматов, знае, че в тях има с в р ъ х и з о с т р е н о с т, но няма хармоничност. Като че ли разказът представлява една развръзка, една кулминационна точка и нищо друго. Като че ли слушаме музикални произведения, написани само с високи тонове. Като че ли писателят започва действието от някакъв връх и продължава все по-нагоре към други върхове. В произведенията се описва не всекидневието, не делничността, а необикновения съдбоносен ден в живота и затова героите стигат до покъртителни падения на душата, до остри драматични конфликти. Стаматов издебва своите герои на „кръстопътищата в живота“, когато една драма завършва, за да започне нова. В такива дни чашата на търпението прелива, героите не пазят ревниво своите тайни и писателят с охота отключва „заключените чекмеджета“. Като автор той се интересува повече от произшествията в човешкия живот, но не за да ги описва самоцелно, а да разобличава пороците, които са довели личността до тези необикновени случки. Повечето от неговите разкази започват с „гръм“ и „трясък“, или най-малко с нещо особено в живота на хората. Ето началните фрази на някои разкази, които ни въвеждат н а п р а в о, без излишни „увертюри“ в събитието:

„Една заран, зад оградата на селската кръчма намериха труп“ („Голгота“).

„Петнайсет години те не бяха се виждали“ („Бивши Лермонтов“).

„Отдавна вече госпожите от местния полк бълнуваха за пикник и ето най-после многоочаквания ден дойде“ („Picknick“).

„Като никога той беше разположен и тананикаше“ („Изненадан“).

„Венски продължаваше да седи и не можеше да се отърве от една мисъл, която на излизане от клуба се вмъкна в главата му: или трябваше да намеря двадесет хиляди лева или да си пусна куршум в челото“ („Венски“).

Тази „неочакваност“, която подсказва остър конфликт, приковава нашето внимание още в експозицията. Има художници на човешката душа, които прескачат произшествията, маркират ги само с един-два израза, тъй като се интересуват най-вече от дните преди тях или от дните след тях. Бихме сгрешили обаче, ако помислим, че Стаматов е само писател на произшествието, на обикновената случка, че неговата цел е едва ли не да разказва само криминални истории. (Такива слабости можем да открием нъпример в творчеството на Дамян Калфов, в което има произшествия, лекомислени фарсове, забавни оперетни ситуации, но няма дъл-

боки и ярки конфликти). Стаматов обича „съдебното дирене“, обича „следствията“ само дотолкова, доколкото това му дава възможност да анализира страстно, дори можем да кажем пристрастно, случилото се събитие и най-вече, за да се отдаде на своята стихия да изобличава, ругае и вика. . . Понякога обаче той се уморява от нервно напрежение, престава да анализира и като разказва на две- на три случката, насочва вниманието си в една единствена посока: да издири виновника и да излее върху му остроумиците на своето негодувание.

В разказите на Стаматов не само авторът е нервен и сприхав, но и героите му, и те изпадат в нервни кризи. Отношенията помежду им са изострени и ефектни — да, ефектни! — твърде преувеличени и театрално пресилени. Погледнете само техните жестове — един от друг по-вцепеняващи, по-ужасяващи, по-хиперболични:

„Като осъден на смърт тя впи поглед в него.“
„Като ранен тигър Абаров се хвърли.“
„усещаше земетресение под краката си.“
„. . . стои на развалините на целия свят.“

„Да бяха я съблякли гола след пладне на улицата — не би усетила такава погнуса“ и т. н.

Когато героите са в такова възбудено нервно състояние и се чувствуват като „осъдени на смърт“ или когато са обладани от драстични мисли и усещат под нозете си „земетресения“, всичко, което ги обкръжава, се пречупва през тяхната субективност, загубва своите реални очертания и придобива хиперболична острота. Понякога дори обстановката и пейзажа, ако са били в началото възхитителни, след време загубват своята красота („Ако го кажа — чудният пейзаж ще замирише на гробища“), а друг път — обратно — ако са били делнични, стават празнични („Денят обикновен — за него празник“). Тази емоционална яркост и театрална ефектност Стаматов поддържа с резки антитези, които изострят мисълта му и я правят контрастна. Подобно на карикатурист той работи с к о н т р а с т и, чиято изразна сила е внушителна, макар че понякога става претенциозна. В тези противопоставяния се проявява отчетливо злъчната мисъл на автора, винаги подчертана и заострена. Представете си „весел Вавилон“ и сред него герои със „страшна душевна мъка“, „високи, внушителни здания“ и до тях хора „като бубулечки“, оптимизмът да върви „под ръка“ с песимизма, Аня — която прилича на „нежна пролетна мелодия“ и Луиза — която „заглушава всичко наоколо си“ като „Вагнеров оркестър“. . . Може би някой ще възкликне: какви внушителни антитези, какви замайващи контрасти! Наистина те извисяват мисълта на писателя до една хипербола, до един в и к, така че и глухите да могат да го чуят, но в същото време, повече или по-малко вместо да ни поразяват със своята мащабност ни уморяват и оглушават с к р я с ъ к а си.

В нашата проза с контрасти си служи и Михалаки Георгиев, но при него те са подчинени по-дълбоко на главната творческа идея в разказите и изразяват една характерна черта от мирогледа на автора. Както е известно, цялото творчество на този регионален белетрист е изградено на антитезата между миналото и съвременността, между доброто старо време и настоящето, между патриархалността и новата действителност след Освобождението. Горещ привърженик на стария отколешен морал, Михалаки Георгиев търси своя идеал в нравствеността на вчерашния ден и в същото време страстно воюва срещу „новите“ икономически по-

рядки на буржоазната действителност, които безжалостно разруш старите.

У Стаматов контрастите имат за цел преди всичко да изострят ко сълта, да я направят дръзка и суперлативна. Във всеки разказ се доказ натрапчиво една главна мисъл, една основна теза (най-вече изобли телна), на която е построен сюжетът. В този смисъл Антон Страшимир нарича Стаматов „писател на тезата“ и в това определение се съдър известна истина. Почти винаги тази акцентираност и императивност пр глушават нюансите и полутоновете. Чувствата и мислите на Стаматов с премного ярки, премного силни: ако е нравствено падение — ще е пад нието на Линовски, ако е безхарактерност — ще е безхарактерността н Паладини, ако е честност — ще е болезненото самоубийство на Венс и т. н. Стаматов никога не се интересува от нюансите на едно чувст от полутоновете на един тон, от отсенките на една мисъл, тъй кат на своята палитра има само основни бои. В неговия хаплив, злъчен ези няма да срещнете условните фрази „може би“, „като че ли“, „по вся вероятност“, „навярно“, „бих искал“, а ще видите драстичен рисун и нервна възбуденост. На едно място авторът пише „Среда няма за Па ладини“ и според мен това е една автобиографична мисъл. Автор на кра ните съждения, той непрекъснато абсолютизира своята мисъл и п този начин я лишава от отсенки и нюанси.

Както вече видяхме, Стаматов е мрачен, скептичен дух, който отре гирва мигновено, без много-много да се замисля, с един категоричен арт стичен жест. На този жест може да се завижда. За всичко в живота той има готови отговори, дефиниции и прилича на човек мислил по въпроси за които разговаря дълго време преди това.

„Що е артистка? Талант — може би — не човек.“

„Що е провинция? — Мръсна, мързелива слугиня, която зад гърб одумва господарката“.

Това са готови отговори, родени може би импулсивно, които прете дират за категоричност, а много пъти и за непогрешимост. „Изобщо, пише Константин Константиновв, неговите схващания — и в политиката и в психологията на човека — бяха в повечето случаи формули, с които ли сякаш се бе родил.“ Неотстъпчив и упорит събеседник, Стаматов не поз нава съмненията и хамлетовите терзания на душата. За него в живот няма полуистини — има истини, няма полурешения — има решения, нещо повече дори: няма истини — има само една истина, няма решения — има само едно решение.

И тъй: Стаматов е един писател на острата фраза, на острото чув ство, на острата мисъл. Неговата проза има замах, има интензивност, но няма белетристична плътност, няма богат подтекст. Като че ли всяка дума писателят е изговорил н а т ъ р т е н о, отсечено, за да направи впечатление, за да се запомни. Аз не познавам друг наш белетрист, който да пише толкова акцентирано и „безапелационно“ с р а з р е д к и или само с к у р с и в. Стаматов има своя пунктоация. Неговите ти рета, тези прословути стаматовски тирета, които навярно уморяват сло слагателите, създават напрегнати паузи, мигновени затишия, след които следват гръмотевични фрази, нещо като затишие пред буря. („От бог правим животно, от животното — тире — бог“; „Любов, вярност „дъл — тире— празна реклама; „Бракът — тире — лотария“). Острата мисъл на Стаматов дължи много на тези енергични паузи, които предхождат големи, ярки, силни метафори и наподобяват мълнии.

Стаматов е нахвърлил образите на два типа фейлетонисти: единият — Карнолев — „лае“, „хапе“, но „много шум дига“, другият — Виряновв — „хапе, без да лае“.

Стаматов прилича на първия.

6

Както навсякъде другаде, така и в разбиранията си за стила, Стаматов прояви своя краен писателски темперамент, като превърна едно качество в слабост, а след време, за да бъде оригинален, обяви слабостта за своеобразие. Той стана роб на своите изисквания за краткост и доведе лаконичността до абсурд. Лапидарният афористичен стил на Стаматов е будил винаги оживени спорове и пристрастни оценки от страна на нашите литературни критици. Едни са наричали този стил „енергичен“ и „брутален“ (Симеон Радев), други са го характеризирали като „епиграмен“ (Владимир Василев), трети са го определяли като „език на репликата, схватката и двубоя“ (Иван Мешеков), четвърти са го сравнявали с „удари на камшик“ (Георги Цанев), пети са го назовавали „телеграфен стил“ (К. Константинов), шести са склонни да мислят, че авторът е предпочитал лапидарната фраза от „страх“ да не се „забърка“ в богатите форми на българския глагол (Стилиян Чилингиров), седми са го оприличавали на „задъханото говорене на човек, който е тичал, за да ни съобщи нещо важно“ (Веселин Ханчев) и т. н.

Обикновено за този стил се говори като за нещо завършено и неизменно и не се посочва достатъчно убедително неговото развитие, а покъсно и явен упадък. Първите разкази на писателя са написани много белетристично, с интересни подробности, със задълбочени анализи, с детайли и наблюдения, дори можем да кажем, колкото и парадоксално да звучи, с известно многословие. Прочетете например началото на разказа „В миши дупки“ и вижте колко подробно писателят е описал живота на една малка столична уличка, обхванатата от вечна дрямка, в която няма ни хладни бирарии, ни оживено движение:

„Улицата, носеща името на един от нашите царе, като никога е заспала, при все че часът е седем вечерта и из другите улици насам-нататък вървят хора, като търсят бирарии, за да могат да седят спокойно до масичките и под звуковете на музиката да допълнят с мечти празнините на живота. Мъничката улица гачели чакаше погребението си, почти на всичките къщи прозорците бяха затворени, пердетата спуснати и ни една човешка фигура не се мяркаше в сънливо изражение зад тях, за да види дали е хубаво времето за разходка, ни една нежна ръчица не отдръпваше кокетливо завесите, за да се покаже на минувачите с цел моментално да скрие полуоблечената си снага. Даже слугините до портите не смееха на високо да изкажат чувствата си на застаналите до тях войници и бързаха да се съгласяват на разни предложения да не би госпожите им сърдито да ги извикат от улицата“.

Този начин на писане, без нови редове, без познатата ни скоклива, отривиста мисъл, която подскача пъргаво като пружина, като че ли не е на Стаматов; като че ли някой друг, по-спокоен и сравнително по-бъбрив автор е писал тези първи разкази и очерци. С годините писателят се отказа от този „описателен“ начин на разказване (макар никога да не е бил негов истински представител) и започна да пише стегнато, лаконично, с една необичайна за нашата битова проза пестеливост на изразните сред-

ства и синтетичност на рисунъка. Като заместваше описанията и подр ностите с афоризми или с нещо подобно на афоризми, той постигна ли нично повествование.

Афористичният начин на писане предполага голяма находчивос игриво въображение и искрящо остроумие — качества, които Стама притежава. Вместо да разказва подробно какво преживява даден гер Стаматов съкращава цяла страница с един афоризъм; вместо да опис надълго и нашироко дадена сюжетна ситуация, той я замества с една ходчива фраза; вместо да анализира задълбочено своите преживяван той си служи с лаконични остроумици. В нашата литература стилът Стаматов, заедно с този на Светослав Минков, е едно интересно, мож да кажем „куриозно“ явление, тъй като в това отношение ние нямаме традиции. Ироничната афористична фраза на Брехт, за да не говорим дълбоката оригинална мисъл на Шоу, са непознати в нашата проза и др матургия. Афоризмите на Стаматов не тежат с особена мъдрост, нито п се отличават с кой знае каква дълбочина. Онова, с което те блестят, пак резкостта на обобщението и претенциозността на сентенциите. На тина, те не са една загадка, един словесен ребус, който трябва да прет читаме, за да разберем, но в същото време те не са и отломъци на ек изключителна мъдрост. Находчивата остра мисъл на автора често сп до крайни субективни съждения. Когато той пише „човек е наблагодар животно“ или в „Народното събрание“ са „влизали толкова хора и ш един човек“ ние веднага противопоставяме на тези пристрастни съжде нашите естествени възражения. Но дори и в тези случаи, когато афо стичните мисли са толкова „обобщителни“, че ни смущават със сво категоричност и необективност, те пак са любопитни преди всичко това, че и тук писателят е верен на себе си. Неговата сприхавост, негов пристрастност винаги се изливат в саркастични фрази по-силни и р резки, отколкото трябва да бъдат. Стаматов губи чувството за мярка затова гневът му не знае граница.

Този хубав стремеж към лаконизъм и художествена пестелив обаче Стаматов превърна в страст и много естествено стана неубедите и маниерен. Неговата грижа за фразата се изразяваше най-вече — до единствено — в съкращение. „Докато една моя работа, казва той на ед журналист, стигне до читателя, преминава през три преработки: Отп чало написвам произведението по-дължко, после го скъсявам... дото кова, че да бъде достойно за бял свят“. Ценността на една творба е краткостта. Превърнал тази мисъл в догма, не е чудно, че в края своя живот той стигна до един схематичен език, в който нямаше ве и афоризми, най-хубавото в неговата саркастична фраза. Неусетно въ росът за стила се превърна във въпрос за съдържание. Писателят гл даше света сякаш през прозореца на влак или през стъклата на автом бил и всичко бягаше пред очите му подгонено в хаотична бързина. Впр чем един от неговите разкази, който носи заглавието „С автомобил“, написан точно по този начин:

„Лети. . .

През прозорците се мяркат хора, като стада в полето, край хвърч трен.

Нищо интересно — всичко позна́то, тяхно, софийско, обръгнало:

Спира. . . влиза. . . излиза. . .

Сяда. . . пак слиза. . .“

И никак не е чудно, че животът в този разказ, както и във всички други от неговата последна книга „Прашинки“, е твърде схематичен и ескизен. Произведенията са олекнали толкова много откъм съдържание, че наистина приличат на „прашинки“, съвсем въздушни и безплътни. Писателят пише с лаконична превзетост: тръгнах, точка, отидох на кино, точка, срещнахме се, точка, говорихме, точка, сбогувахме се, точка и т. н. С този маниерен рисунък животът се изобразява п у н к т и р а н о и прилича на скица, рисувана с чертички. Цялостен образ няма, а има само фиксажи, които ни напомнят за черновка, за ескиз. Като че ли пред нас не стоят завършени разкази, а ръкописните схеми и бележки на писателя, дявол знае как откраднати от писалищната му маса. Може би Стаматов разчита на нашето въображение. Може би той иска да бъдем негови „съавтори“, които да обогатяват схемата с фантазията си. Уви! Колкото и да се мъчим да допълним тази скица с въображението си, тя все пак ще си остане скица, защото не можем да напълним със съдържание „празните места“ между отделните фиксажи. Цедилката не се пълни с вода. Стаматов движи действието бързо, динамично, но не изобразява живота в неговата непрекъснатост, а се спира на отделни моменти, които само маркира, набелязва, фиксира и създава у читателя впечатление за разпокъсаност. Това пунктирано изобразяване не събужда у нас асоциации и затова на последна сметка си остава не художествено отражение на живота, а оголено повествование, бледа проекция, схема.

Ако трябва да си послужа с любимото художествено средство на Стаматов — контраста — за да подчертая по-ярко своята мисъл за лаконичността, бих взел за пример отново творчеството на Михалаки Георгиев. Този писател-портретист, който е характерен според думите на Вазов с две „редки“ ценности, — „правдиво изобразяване на живота и хумора“ — притежава и една слабост: битовизъм и описателство. Той обича да описва надълго и нашироко своите герои, да разказва бъбриво за незначителни неща, да прекъсва разказа и да вмъква в него все нови и нови подробности, да ни отвлича вниманието в страничии сюжетни линии. Един обикновен поздрав между две съседки авторът описва на цяла страница и това представлява безспорно една характерна битова подробност от нашия живот. Една от жените започва да задава въпроси, които приблизително имат такъв характер: „Какво си чините в къщи? Какво ти чини Пешо? Здраво ли е? Чалтисва ли? Печели ли? А какво ти чини Стоянчо? Слуша ли те? Ходи ли на училище? А какво ти чини Елка? Здрава ли е? Учиш ли я да шие, да плете? Слуша ли те? А какво ти чини малкото? Какво беше, момченце ли или момиченце? Как го кръстихте? Почна ли да попрестъпва? А още какво си чините?“ Другата съседка отговаря търпеливо на всички въпроси и след това на свой ред задава подобни: „А ваша милост как сте како Цвето? Какво прави бае Георги? Здрав ли е? Държи ли се? Какво ти чини Петър? Какво ти чини Мария, Катерина, Косто, Михалаки, Еленка? Па още какво си чините в къщи, харно ли сте?“

Изглежда, че тук стрелките на часовника се движат бавно и дните текат мудно. И това се дължи не само на бъбривостта на писателя, но още и на средата, която той изобразява. Шеметната бързина на съвременния град, с динамиката и ритъма на модерния човек, с тревогите и напрежението на живота, с грохота на трамваите и моторните коли са непознати на това далечно старо време. Някогашният селски човек, за когото отиването в града е било цяло събитие, е живеел заседнало, мудно

и затова при него слънцето е залязвало по-късно, за да изгрее и по-рано. Неговите впечатления са били малко на брой, ала затова пък са имали по-траен характер. Днешният съвременен човек, който е съвременник на ракетите, на космическите скорости, на въжделените мечти на човечеството, живее много по-динамично и интензивно. Той е в стаята си и в същото време чрез радиото, телевизията, телефона, пресата е навсякъде по света. За един ден неговите впечатления са много по-богати от тези на някогашния селски човек, но затова пък много по-мигновени.

Съвременният читател иска по-синтетично, по-условно изкуство, изкуство, което загатва, подсеща, дава живот на асоциациите, подхранва въображението, но в същото време няма нищо общо с оголеното, схематично повествование.

Най-добрите разкази на Стаматов, тези като „Паладини", „Вирянов", „Малкият Содом", „Вестовой Димо" показват превъзходните качества на неговия стил. Тук няма схематично повествование, няма пунктирано изобразяване. Тук има синтетичен разказ, устремена ярка мисъл, макар и не много нюансирана. Пръв в нашата литература Стаматов обяви война на описателството, една коварна болест, свързана с юношеството на нашата проза, от която за съжаление все още боледуват някои прозаици. Вместо дълги описания, вместо ненужни битови картини, вместо фолклор и етнография, в най-добрите си образци той създаде стегнат, синтетичен разказ, изграден на репликата, диалога и афористичната експресивна фраза.

★

Находчиво един литературен критик нарече Стаматов — а т е н т а т о р. И наистина: той е атентатор срещу буржоазния морал, атентатор срещу царската военщина, атентатор срещу бюрократизма и корупцията на „чиновническа България", атентатор срещу моралните устои на буржоазния свят. И много естествено, този „рушител", този „отрицател" беше държан „под арест" от българската буржоазия. Тя не го обичаше. И как можеше да харесва един сатирик, който се опитваше да смъкне дръзко маската от нейното лице.

Дълго време около името на Стаматов се пазеше гробно мълчание: литературната критика се големееше. Едва през 1904 г. между Стефан Минчев и Петко Росен започва малка полемика, в центъра на която стои творчеството на писателя. Единият пише: „Стаматов е художник", другият възразява: „Не, Стаматов е сатирик", първият твърди: „Стаматов е белетрист", вторият опонира: „Не, Стаматов е публицист". Няма да се впущам в подробностите на този спор, който като много български полемики се изражда в заядливи закачки и накрая остава неразрешен, но бих желал да отбележа, че истината не стои изцяло зад нито една от спорещите страни, а кръжи ту към единия, ту към другия опонент. В своята дълбока същност обаче спорът се свежда главно до един въпрос: белетрист ли е Стаматов?

След две години високомерно и превзето на този въпрос отговори литературният олимпиец д-р К. Кръстев в студията си за писателя, печатана в книгата „Стари и млади", която студия трябва да признаем, че ядосва със своята естетическа претенциозност и зле разбрана литературна изтънченост. С два пръста естетът-критик взема разказ по разказ и като ги обявява за вестникарски произведения, пренебрежително за-

хвърля тези „бодили“ извън границите на българската художествена словесност. Той обявява Стаматов за „най-големия вестникар между белетристите“, който няма „никакъв стил“ и затова пишел „небрежни протоколни работи“ с една „достойна за оплакване несериозност“. Малкото полуистини, които има в статията на д-р К. Кръстев са доведени до абсурд и естествено се превръщат в неистини. Литературният критик е погледнал творчеството на писателя само откъм неговата негативна страна и, което е по-важно, с увеличителното стъкло на своя монокъл. По този начин недъзите са станали ужасяващи хиперболи.

Цял живот Стаматов остана самотник в българската литератра и никога не се е радвал на голяма популярност. В някои статии, карикатури и епиграми дори са го наричали „затулен художник“, „забравен писател“, „непопулярен автор“ и т. н. Острата саркастична усмивка на Стаматов и неговият хаплив език никога не са се нравили на хората. Затова не е чудно, че когато талантливият писател затвори очи в най-голяма мизерия, изоставен и забравен от всички, до неговото вечно жилище са дошли да го изпратят само 35 души, другари и почитатели. Българската буржоазия не можеше да понася гордата саркастична ирония на този честен човек, който никога в живота си не е направил компромис със съвестта си и чиято сатира плющеше като оглушителни плесници върху лицата на самонадеяните господари на живота. Открай време изобличените не са обичали своите изобличители. Нима лютият сатирик Стоян Михайловски имаше по-добра участ? Нима благородното любвеобилно сърце на Алеко Константинов не беше пронизано от зловещия куршум на неговия герой? Нима язвителният хумор на Михалаки Георгиев в неговите фейлетони и статии не го вкараха зад решетките на Черната джамия, а след това го доведоха до срамно, окаяно съществувание?

Буржоазното общество се „отплащаше“ на своите разобличители по един позорен начин, но то не можеше с никакви средства да заглуши техния язвителен смях. . .

Злъчният сприхав смях на Стаматов и до днес звучи в нашите уши. . .

Със своя мрачен прозорлив поглед Стаматов виждаше буржоазния свят като Аркадия, построена върху „гърлото на вулкан“.

И този вулкан — две години след смъртта му — изригна и помете „идилията“ на стария свят.

☆

ВИТАЛИЙ ОЗЕРОВ

ПЪТИЩА ЗА ОПОЗНАВАНЕ НА ГЕРОЯ

През последните години съветската критика и литературозна се характеризират с много оживени теоретически дискусии и творчес спорове. Своеобразието на тези спорове се състои в това, че се водят о хора, които не стоят на противоположни политически и естетически по зиции, а от единомишленици по основното, които дискутират по еди или други проблеми и по възможните начини на тяхното разрешение Напоследък се разгърна оживено обсъждане на въпроса за многообра зието на формите и стиловете в изкуството на социалистическия реали зъм, за художествената условност, за съвременния герой. Полемиката з положителния герой възниква не за пръв път, този проблем все още не намерил всестранно осветление в естетическата наука и в това обстоятел ство не можем да не видим сериозен недостатък на нашата работа. Н сега би бил явен анахронизъм спорът за това нужен или ненужен е по ложителният герой, трябва или не трябва да бъде той в центъра на вни манието на художниците социалистически реалисти. Участниците в със тоялите се в Съветския съюз творчески дискусии са единни в решител ната си борба против буржоазните писачи и ревизионисти, които на празно се опитват да осмеят и дискредитират героичния, утвърждаващия патос на социалистическото изкуство.

Става дума не за необходимостта да се изобразява новият човек, а за пътищата на неговото художествено опознаване и изобразяване, за художниковия подход към положителния образ. Този въпрос се раз глежда все по-творчески, в атмосфера на решително отричане както на субективистките формулировки, така и на всякакъв схематизъм в литературната практика и литературната теория.

В хода на дискусиите се изясни, че, от една страна, ние не трябва да се поддаваме на онези лъже-теоретици, които под знамето на борбата срещу догматизма са склонни да изоставят на заден план задачата за съз даването на героичен образ. Отстоявайки пълноценния герой на съвре менното изкуство, ние уверено трябва да говорим за присъщата на со циалистическия реализъм сила на поетизация, утвърждаваща у съветските хора нови черти, чертите на бъдещето. Тези думи — „чертите на бъ дещето“ — съвсем не са метафора. Като изобразява съвременниците — строители на комунистическото общество, изкуството може и трябва да види как се внедряват в живота тези черти, тези качества, които ще бъдат още по-разпространени при комунизма и които днес все по-забеле жимо се проявяват у челните хора. Ето защо трябва да припомним думите на Максим Горки, че съветската литература трябва да изобразява човека не само такъв, какъвто е, но и такъв, какъвто трябва да бъде и ще бъде

утре. Такава постановка на въпроса, въпреки съмненията на някои литератори, съвсем не ще доведе до някаква идеализация, ако писателят дълбоко изучи живота на своите съвременници и покаже в н е г о кълновете на комунистическото. Нещо повече: диалектиката на развитието на художествения образ се определя тъкмо чрез изобразяването на процеса как у хората се проявяват нови качества, как те растат и крепнат, как в реалните противоречия се изгражда характерът.

От друга страна, творческият разговор за съвременния герой е невъзможен без пълно отричане на схематичния подход към този образ. Но понятието за положителния герой биваше понякога схематизирано и това се отразяваше отрицателно върху художествената практика. Така в критиката и в литературознанието често пишеха за положителен герой „изобщо“, „изцяло“, имайки предвид някакъв единичен, завършен еталон, до който се свеждаха всички типове на епохата, всички човешки индивидуалности. Авторите на някои работи по история на литературата обявяваха известен образ за единствен представител на цялата епоха, предпочитаха го пред останалите, без да взимат под внимание, че писателите от различни страни художествено изследват изобразяваното време и въплъщават неговите герои в многообразни човешки характери. Схематичният подход към проблема за положителния герой нерядко се отразяваше и върху оценката на явленията на съвременната литература, когато критиците противопоставяха едни лица на други, без да взимат под внимание, първо, че в живота съществуват самобитни човешки характери, и второ — без да взимат под внимание равнището на развитието на персонажа, а също така историческото развитие на характерите.

Поддържайки курс за създаване на големи, мащабни характери, водещи типове на епохата, ние не можем да се съгласим с ограничения подход към този въпрос; много важно е по-внимателно да се вгледаме в галерията от ярки човешки типове, която е създала нашата литература и която дава нагледна представа за положителния герой на съвременността. Чапаев и Корчагин, Левинсон и Давидов, Басов и Воропаев, Тьоркин и героите от романите на Леонов, Федин, от новите книги на Николаева и Гранин и т. н., при всички качества, които ги сближават, са хора не само от различни поколения, но и с различно устройство на характера. Те са своеобразни индивидуалности, тяхното съпоставяне ще ни помогне да разберем движението на живота, формирането на социалистическата личност.

Жизнеността на традициите на съветската литература се дължи на обстоятелството, че всеки голям художник наново се обръща към осветляваната по-рано тема, проницателно отразявайки новото, което внася в тази тема развитието на действителността и което одухотворява изобразяваната от него картина с патоса на непреодолимото движение напред. Ако произведението е обвеяно с диханието на времето, ако в него тупти търсещата мисъл на художника — неговите герои също носят печата на новия исторически период, отразяват извършващите се у хората промени. В галерията на героите на съветската литература срещаме разнообразни колоритни типове и характери. Тяхната историческа еволюция възвестява по-нататъшното израстване на индивидуалността при социализма.

Разбира се, при такава констатация не можем да спрем, без да се замислим за естеството и особеностите на тази еволюция.

Опитът на съветската литература решително опровергава ревизионистичните измислици за нивелиране на личността при социализма и демонстрира бурния ѝ растеж. Това израстване художествено възпроизвежда изграждането на човека с държавнически начин на мислене. Но усвояването на такъв начин на мислене, единството на личното и общественото — не е предварително дадена хармония, а движещо се противоречие в развитието на новия човек.

Би било опростителство да представим работата така, че хармонично развитата личност изведнъж просто и лесно се е появила в живота. Не, всичко е много по-сложно и по-диалектическо. През годините на първите петилетки Съветската страна изживя тежка и остра борба за построяване основите на социализма, борба, чийто изход решаваха месеци и седмици. От народа се изискваше извънредно напрежение на всички сили, действителността раждаше бурен ентусиазъм и самоотверженост на масите, повдигаше вълната на масовото социалистическо съревнование и ударничество, определяше особения ритъм на героичния, вдъхновен живот. С такъв ентусиазъм в съзидателната работа се характеризира прогресивният човек на 30-те години.

Общественият живот у нас взима надмощие над личния и това надмощие в заострена форма, понякога дори малко едностранчиво е изобразено в литературата от началото на 30-те години. Но да се ограничим с казаното би значило да отбележим само половината истина. А другата се състои в това, че художниците социалистически реалисти разкриха дълбокото съдържание и перспективата за развитие на историческия процес. В книгите на М. Шолохов, Ф. Гладков. Ф. Панфьоров и някои други писатели е показано, че приоритетът на общественото е единствено реалната основа, върху която израства и духовно се обогатява личността. Те осмислят жизнените факти по такъв начин, че на читателя му става ясно: основните тенденции в развитието на съветския живот са свързани с неговото по-нататъшно разгръщане, с обогатяването на духовния и нравствен облик на трудовия човек, израстващ в служба на общественото дело. В сегашните условия съветското изкуство разкрива нов духовен ръст, нравствено обогатяване на личността, извършващо се въз основа победите на социализма, в сплотения трудов колектив на строителите на комунизма.

Ето защо у днешните хора е особено забележимо развитието на качествата на велики колективисти — хора на комунистическото общество. Насоката на растежа и изграждането на новия човек дава самият живот, а проницателният писател открива чертите му у членовете на бригадите за комунистически труд, у работниците-новатори, колхозници, интелигенти. И в изкуството не става дума за това да се изобразяват или не тези качества, а за характерни мярката на тяхната поетизация, необходима за създаването на ярък, изразителен образ.

Художественото изтъкване на прогресивните, водещите страни на жизнените явления и у хората помага на дейците на изкуството да погледнат в утрешния ден на народа. Тези положения са тясно свързани с основните принципи на социалистическото изкуство, изобразяващо действителността в нейната историческа конкретност, в революционното ѝ развитие.

Думите на Горки, че реализмът „би се справил със своята нелека задача, ако той, разглеждайки личността в процеса на „изграждане“... би изобразил човека не само такъв, какъвто е днес, но и такъв, какъвто

трябва да бъде — и ще бъде — утре“, тези думи в никакъв случай не напомнят прословутите призиви „да се извисят“ хората над действителността, да се измисли човекът на бъдещето. Тук е именно работата, че в изкуството човекът на утрешния ден се чувствува в облика на новия човек, нашия съвременник. И това става тогава, когато писателят, рисувайки своите съвременници, художествено концентрира у тях най-хубавите качества, които стават и трябва да станат общонародни.

Така, подчертавайки новото и представяйки го в образа на Корчагин в най-високо развитие и потенции, Николай Островски отиваше да срещне комунистическото бъдеще, даваше на читателите богат материал за размисъл. Писателят се е ръководил от обмисления стремеж „в крупен план“ да покаже образа на героичния представител „на поколението Корчагиновци“. Островски, както сам той споменава, е следвал призива на Горки „да даде в книгите си силни характери, големи страсти, да даде хора с огромен порив, с кипяща деятелност, които ще вълнуват читателите“ (Н. Островский, М., 1956, Соч., т. 2, стр. 313).

Героите на строителството на комунизма са смели и дейни хора като Корчагин. Наред с това те са интелектуално и емоционално израсли хора, те са се възпитавали в условията на социализма, придобили са голяма култура и знания. Поради това сега има голямо значение задачата за многостранно изобразяване на духовните и нравствени промени, които се извършват в съвременния човек. Той се учи не само да работи, но и да мисли, да чувствува по комунистически. Кой, ако не литературата, трябва да помогне на партията психологически да подготви този човек за живота при комунизма?

Героят на нашите дни е особено интересен на писателите благодарение богатството на своя духовен облик, на интелектуалния си и емоционален живот. Да се покаже широко и пълно този живот е толкова по-важно, че става дума вече за изграждане на човека на комунистическото общество. Оттук задачата да се борим за многостранно изобразяване на неговия живот, за дълбоко разкриване на неговия характер.

В критическите спорове през тези години прозвуча осъдената от нашата общественост ирония по адрес на героичните образи, на крупните характери. Такъв беше обективният смисъл на статията на известния писател Виктор Некрасов „Слова великие и простые“. Близки на тези възгледи бяха и изказванията на някои критици, които, оценявайки новите повести за войната, одобряваха авторите за това, че последните ограничили кръгозора на своите герои до един окоп, съсредоточили вниманието върху обикновеното, избягвайки големите мащаби на художествените обобщения, изображението на героичните подвизи на съветските воини. В хода на дискусиите бяха осъдени опитите да се противопостави героичното и делничното, да се ориентира литературата предимно към обикновеното, неин централен обект да стане безкрилия малък човек. Отстоявайки първостепенното значение на героичните образи, нашата критика открива простор за изобразяване на всички човешки характери и същевременно подчертава, че работата не е изобщо в изобразяването на високи постове, изключителни личности. Правдиво ще покаже нашия съвременник онзи писател, който ще види вътрешната му значимост, съдържанието на неговия душевен живот, ще забележи в скромния труженик чертите на новия човешки тип, ще съсредоточи вниманието си върху изграждането на новия характер. Тогава писателят ще види в

„обикновения човек“ човек значителен, способен на висок подвиг и способен истински да изживее целия си живот, борейки се за големи цели.

Но работата не е в това непременно да се покажат подвизи на изключителна воинска самоотверженост, да се изобразяват изключителни съдби. Историческата мисия на съветската литература е да отрази раждането и изграждането на новия човешки тип, да покаже съветския характер като характер на човек с високи идейни подбуди, с богата и красива душа. Като отговор на естетическите търсения през последните десетилетия може да послужи „Разораната целина“ на М. Шолохов – правдива художествена летопис на социалистическото строителство в село. В ореол на неизчерпаемо мъжество и болшевишка енергия на страниците на романа изпъква комунистът Давидов. Той е твърд и принципен борец за делото на партията, революционен практик, чийто действия са озарени от комунистическа цел и чийто убеждения произтичат от вярно познаване на живота, от тясна връзка с масите. Давидов принадлежи към забележителната кохорта революционери-ленинци, ръководители и организатори на народа. Той няма никакви изключителни черти, пред нас стои типичен човек на своето време и на своята класа. Обикновен, непосредствен, допускащ понякога и грешки, пропуски, овладяващ новото за него изкуство на колхозен организатор, който се стреми правилно да изгради не само обществения, но и своя личен живот, героят на „Разораната целина“ е близък на читателите със своята жизненост, с целостта на характера си.

Целостта на характера, органично присъщите на героя черти – ето какво отличава някои произведения на млади писатели, притежаващи вярно чувство за съвременния живот.

Това чувство живее например в такива книги, като повестта на А. Рекемчук „Время летних отпусков“. Редовият инженер Светлана Панишко на пръв поглед с нищо не се отличава, но когато временно я назначават началник на нефтодобивно предприятие, става ясно, че тя притежава всички необходими за крупен работник качества: воля, енергия, инициатива, навик да се опира на хората. За духовната сила на най-обикновените съветски хора ни разказва хубаво В. Аксенов — авторът на напечатаната наскоро в списание „Юность“ повест „Коллеги“. Трима другари — абсолветни от медицинския институт стават истински хора в труда, защото разбират смисъла и съдържанието на живота си – да живеят с голяма цел, да бъдат полезни на народа. Възмъжавайки, те окончателно преодоляват появилите се нотки на пренебрежително отношение към гражданския дълг, към „високите“ думи, които им се струват изтъркани и фалшиви. Сякаш включвайки се в сегашните естетически спорове, един от героите на повестта изказва мисъл, станала негово дълбоко убеждение: „Не трябва да се страхуваме от големите думи. Мина времето, когато отделни типове можеха да спекулират с тези думи. Ние гледаме ясно нещата. Ние ще изчистим тези думи. Сега това е главното: да се борим за чистотата на своите думи, на своите очи и души.“

Ясно съзнание за своя граждански дълг, дълбочина на мисълта – тези качества, типични за прогресивните съветски хора на нашето време, определят богатството и целостта на техните характери.

Присъщата на нашата критика взискателна оценка на направеното от литературата, разбира се, е оправдана от грижата за нейния по-бурен растеж. Същевременно ние, критиците, трябва по-дълбоко да се замислим и за коренния обрат, който се извърши в литературата, обър-

нала се към нови за нея области на живота, специално към творческата природа на социалистическия труд, към възникналите в тази област конфликти. Предстои да се изясни още и проблемът за целостността на характера, за която непрекъснато се споменава в статиите за съвременното изкуство.

Нашата критика правилно отстоява образите на хора с цялостен и определен характер. Хора с раздвоена душа, постоянно рефлектиращи недоволници не могат да бъдат положителни герои, образец за подражание. В този смисъл критиката трябва да укрепи завоюваните естетически позиции. Да ги укрепи, като решително отхвърли както естетските разсъждения за „привлекателността“ на човека с душевни недостатъци, така и примитивните възгледи, които отъждествяват целостността на характера с еднолинейността, с изкуственото оформяване. В споровете през последните години се прояви и тази втора крайност. Някои автори във в. „Литература и жизнь“ и списание „Театральная жизнь“ под предлог, че защищават активния герой се заеха да осмиват понятието за сложността на характера, разбирайки под него нещо, което ни е чуждо. Дълбоко погрешно становище! Простотата на нашия герой няма нищо общо с опростенчеството, напротив, именно в социалистическото общество се развива цялата гама на човешките чувства и емоции. Правдивото показване на героя на съвременността нито най-малко не изключва изобразяването на неговите нравствени търсения, многообразието на неговите душевни движения. Социалистическата естетика прави принципна разлика между еснафската разпокъсаност на природата и богатството на многостранния характер на героя-творец. Целостността на характера тя разбира не като духовен примитивизъм, не като еднолинейност, а като сложна цялост, т. е. богатство на характера, обединено и циментирано от водещите качества на човека.

До такива изводи ни довеждат и споменатите по-горе произведения на съвременната литература и някои други книги, отличаващи се със смелите творчески търсения на авторите им. Между тях е и твърде интересната повест на В. Кожевников „Знакомтесь, Балуев“. Не случайно по време на обсъждането ѝ читателите горещо спорят за това — какво представлява нейният главен герой началникът на строителството Балуев. Едни доказват, че той е типичен човек на 60-те години, според мнението на други в неговия образ е показан човекът на комунистическото общество. Може би в тези спорове известни неща изглеждат наивни, но те са симптоматични: у Балуев релефни са чертите, които придобиват нашите хора паралелно с движението към комунизма и тези черти не са му изкуствено „приписани“, а са му органически присъщи. Стопанският деец Балуев е показан не само при изпълнение на оперативните задачи на деня, но и в устремността на неговите мисли, в широтата на движещите го подбуди. Той е човек с ярко изразено колективистично устройство, който не мисли живота си извън колектива и естествено съчетава грижата за интересите на производството с интереса към хората, техните дела, търсения, лични нужди. И всичко това се побира у него без каквито и да било усилия от чегова страна. Писателят отбелязва личното своеобразие на своя герой, не скрива неговите слабости, говори за най-различни области на неговите интереси и всичко това обединява в един характер, който не само не губи своята цялостност, но е представен като характер на истински строител на комунизма. Изясняващи замисъла си, В. Кожевников каза на едно от обсъжданията на повестта:

„Какво представлява Балуев? През годините на първите петилет аз бях в Краматорск и Кузнецк. В онези времена инженерът и стопанстве деец бяха само „спецове“. Те изпълняваха своите производствени фун ции и толкова. Сега у нас израсна цяло поколение ръководители, за кои техническите знания и партийното възпитание се сляха в едно. Такъв ви ръководител (а към тях се отнася и Балуев) чувствува отговорността си и за производството и за човека, това у него е неразделно. . .

Всички проблеми — техническият прогрес, устройството на човеш кия живот, изпълнението на производствения план — ще се реши успешно само тогава, когато всеки от нас се почувствува комунист з онази конкретно-производствена функция, която изпълнява.“ (в. „Ли тература и жизнь“ от 20 юни 1960 г., стр. 2).

Любопитно е свидетелството на художника, разкриващо не само развитието на характера на героя, но и онзи „секрет“, с който литературата решава сега темата за труда. Нашата критика се изказа против недооценя ването на тази тема, стреми се да изтъкне нейния дълбок хуманистичен смисъл, нейната нравствена значимост. Ето Горки в доклада си пре Първия конгрес на писателите през 1934 г. призоваваше да се реши темат за труда посредством изобразяването на ч о в е к а в т р у д а. В това е същността на въпроса. Свободният творчески труд изгражда нов човек, става арена, върху която се разиграват най-сериозните конфликти на съвременността. Тези конфликти неизбежно обхващат многостранните човешки отношения и темата за труда обезателно звучи като тема на въз питаване комунистическо отношение към труда, към обществото, един към друг. Повестта на В. Кожевников отново демонстрира това своеобразие на съвременната съветска литература.

Внимателно изучаване на живия опит на съвременното изкуство — ето основата за по-нататъшното развитие на социалистическата есте тика. Струва ми се, че слабостите на нашата естетика се обясняват на първо място с това, че тя съвсем недостатъчно изучава и обобщава про цесите, извършващи се в изкуството, за да може въз основа на тези обоб щения да формулира новите закономерности на художественото творче ство. Освен това ние стесняваме изводите си поради обстоятелството, че почти не съпоставяме опита на литературите на социалистическия реализъм в различните страни, макар че такова съпоставяне би показало немалко общи неща и би разширило същевременно нашите представи за многообразието на формите, стиловете, творческите търсения в съвременното изкуство. Всичко това се отнася и до проблема за положителния герой. Тук се извършват сходни процеси в различните литератури, повсеместно се води борба против схематизма, за многостранно, задълбочено изобразяване на новия човек. Появяват се не безинтересни търсения на нови форми, съответствуващи на своеобразието на съвременната действителност, призвани да отразят и извършилото се в нея разширяване на общественните взаимовръзки, и бързите социални промени, и растящото вглъбяване на интелектуалния живот на хората.

С такива търсения се отличава неотавна завършената поема на А. Твардовски „Ш ир след шир“. По форма тя явно се от ичава от предишните работи на поета. Това произведение като че ли е пътешествие по време, по-точно в дълбочината на времето, пътешествие, участниците в което получават представа и за строящия се нов живот в страната, и за нейната история, и за характера на изживяваната от нас епоха. В поемата са отразени не само събитията на времето, но и неговият „дух“, идейните настроения и нрав-

ствените търсения на хората, осмислящи своите цели, своя дълг, своето отношение към историята, в това число и към периода на култа към личността. Епическият размах и панорамност на изображението, живописността на обрисуваните картини и реалистическата асоциативност, присъща на лирическия герой, вдъхновеният разказ за историческите подвизи на съветския народ и дълбокия размисъл за миналото и настоящето — всичко това съставлява своеобразна поетическа сплав и определя новаторското звучение на поемата. „Шир след шир“ отразява грандиозността на събитията и разкрива духовния облик на героя на епохата с изострената чувствителност на неговия ум и сърце.

По тоя въпрос се налага да говорим и поради обстоятелството, че растежът на литературата на социалистическия реализъм, според мен, предполага писателите настойчиво да разработват художествените средства, които биха помогнали по-ярко да се разкрие цялата пълнота на живота на съветския човек, да се предаде широтата на неговите интереси и стремежи и наред с това тънко да се проанализира дълбочината и силата на неговите чувства и мисли. Сега е нужен художествен синтез на широки, епически нарисувани картини на общественото развитие и проникновен анализ на духовния облик на хората, формирането у тях на ново съзнание, за да може човешкият живот да се представи като живот на народа.

Стремежът да се осмисли съвременността в живите образи на съвременниците, духовно богати хора, притежаващи нови, комунистически навици, нов комунистически морал, — такъв стремеж е движил и движи най-големите художници на нашето време. И все пак трябва да отбележим явната плахост на някои писатели в изображението на нравствените търсения на положителния персонаж: неговите положителни качества се разбират често като нещо завършено, стабилно, а за развоя на характера, още повече за наличието у него на недостатъци, предпочитат изобщо да не говорят. Жизнена убедителност — ето какво не достига на много литературни образи, обрисувани сухо и рационално, без задълбочаване в индивидуалния характер на човека. А как вълнува читателите яркия образ на живия и пламенен съвременник, който пред очите ни обмисля живота си, размишлява за направеното, изживява грешки, мечтае за нови дела!

Да, крайно необходим ни е дълбоко мислящ и ярко чувствуващ литературен герой — стопанин и творец на новия живот. Такъв човек все повече се утвърждава в действителността, той претендира за главните роли в произведенията на изкуството. Съвременната съветска литература от гледна точка на нейните естетически качества, според мен, се характеризира със задълбочена психологичност и със сила на драматизма. Тези две качества отличават човека на практическата дейност, целеустремения борец, цялостната личност.

Много недъзи на произведенията на изкуството се дължат на това, че на героите не достига психологическа дълбочина и достоверност, самата атмосфера на произведението не предава нравствените стремежи и търсения на обществото. Авторите на тези книги нерядко заобикалят сложността и остротата на сблъкновенията, които възникват във връзка с идейните разногласия на героите, с разбирането им за моралните изисквания на съвременността, на първо място на социалистическото отношение към труда. Докато конфликтите на литературата от 30-те години, отразили класовата борба, се отличават с голяма острота, то конфликтите на редица книги, отразяващи днешната борба за утвърждаването на комунистическите нрави и привички, са напълно лишени от истински драматизъм.

Разбира се, естеството на драматизма в тези и други произведения е различно, но художествената заостреност на сюжета, психологическата „напълненост“ на лицата си остава закон на художественото творчество. Нужно ли е да изтъкваме, че тук става дума за принципен подход към изображението на човешкия характер, а съвсем не за изискването всички писатели да използуват един похват за разкриване отвътре „диалектиката на душата“. Тази цел се постига посредством различни похвати на пряко и косвено изобразяване на хората; едни автори непосредствено възпроизвеждат мислите на героите, други остават в ролята на повествовател; можем да посочим произведения, в които нашироко е показан вътрешният мир на човека, и такива, в които по-подробно са охарактеризирани неговите действия. Значи, тук няма рецепти. Но има едно общо изискване: всичко изобразено от писателя трябва да служи на главното: да даде дълбока представа за духовния облик на новия човек.

В тази връзка ми се иска да подчертая, че би било неправилно механически да се отделят социалните конфликти от морално-етическите. В живота те са органически преплетени; когато сблъкновенията между хората стават на „производствената площадка“, те са свързани и с техните нравствени позиции, а в това как се изграждат личните отношения на хората, как те решават моралните проблеми, неизбежно се долавя обществената позиция на всеки ден. А основното е: във всички случаи да се проверява социалистическата същност на съветския човек.

Своеобразие на нашата литература е, че тя центрира вниманието си върху изобразяването на това — как в труда, в обществената дейност, в личните взаимоотношения се раждат и укрепват новите качества у съветския човек. Съветската литература художествено изследва не тъмните кътчета на подсъзнанието, а процеса на духовното обогатяване на хората. Това предполага да се показва диалектиката на душевните движения, преминаването от едно чувство към друго, перипетиите на нравствените търсения на героите. Натрупването на нови качества и преминаването на по-висока степен на съзнание са не само възлови пунктове на психологическото развитие на положителните герои в съветската литература, но и обект на най-голямо внимание от страна на автора. Той се ръководи от стремежа да опоетизира силата и красотата на новото съзнание и да покаже как се ражда то у обикновените, редовите хора и как се развива в борбата с различни препятствия. Психологическият анализ служи като важна идейно-художествена задача за опознаване на новия човек, изграден в света на социализма.

В това е именно бедата на някои литератори, че не им достига органичност при изобразяването на духовния мир на съвременника в неговата истинска красота и в неговото живо, реално развитие. В такива книги образите на героите са психологически бедни, техните душевни движения се регистрират, а не се разкриват, нравственият живот е представен опростено, дори огрубено. Авторът декларира душевното богатство на героя, но се ограничава или само с общи изявления, или с чисто външни похвати на изображение и не може да постигне нужния художествен ефект. Въпреки авторските препоръки, неговите герои не се възприемат като действително нови хора, защото ние не знаем какво те мислят, как чувствуват, доколко са развити интелектуално и емоционално. Ето къде е, според мен, обяснението на онази неудовлетвореност, с която затваряш интересния с някои свои страни роман на Г. Коновалов „Истоки“. В това произведение се чувствува някаква, може да се каже дори обидна незаин-

тересованост в изобразяването на твърде много разгърналия се, станал по-сложен и тънък, отколкото преди, интелектуален мир на съветския човек. Работата не е само в романа на Коновалов. Изобщо малко книги излизат, в които подробно да е възпроизведен интелектуалният живот на нашето общество. А как интензивно се развива той, колко много мислят съветските хора за своята страна и за съдбата на света, как близко взимат до сърцето си всички политически събития и горещо обсъждат новите обществени проблеми! И колко бледо е отразено всичко това в литературните произведения!

И не се ли дължи този недостатък на още едно естетическо недоглеждане: забравянето на обстоятелството, че е невъзможно да се разкъсва интелектуалната и емоционалната сфера на живота на човека. Изкуството не се ограничава само да разкаже за сблъкновенията на идеите и понятията, то рисува живи хора, обхванати от тази борба, проявяващи в нея своеобразието на своите характери. Пред погледа на художника трябва да се открои цялата природа на човека; изобразявайки неговата мисловна дейност, той не може да не покаже неговите чувства, емоции и това ни кара отново да напоним за целостността на изобразения характер.

Разбира се, работата в тази насока е извънредно трудна, достатъчно е да посочим опита на Г. Ман — автора на „Вълшебната планина“, който за да изобрази мисловния живот, философските дирения като типична черта на съвременния човек, трябваше да постави последния при особени условия, да го изключи от ежедневния живот. В дирчията на Т. Ман има много поучителни и полезни неща: размишлявайки за нашите условия, не можем да не дойдем до извода, че най-плодотворни са пътищата на изобразяване мислещия и чувствуващ герой в „нормална“ обстановка, в неговите трудови и обществени дела. Съветският човек е човек енергично действуващ, дълбокомислящ, остро чувствуващ. Мисълта му е ярка и интензивна, затова защото не е откъсната от реалния живот, вдъхновена е от велика цел. Силата на чувствата е свързана у него със силата на съзнанието и това придава особена дълбочина на мисловния живот, особено богатство на емоционалния му мир.

Познаването на това богатство на новия човек съставлява съдържание на творчеството на редица крупни съветски писатели. Така, Л. Леонов превежда своя положителен герой през най-различни конфликти — от безпринципната практика на Увадев („Соть“), през бездействието на смъртно болния Курилов („Горога на океан“) до напрегнатия душевен живот на преобразователя на природата Вихров („Руският лес“). Но далеч не всички съвременни писатели се замислят над богатия реалистически опит, който им е на разположение. Все още излизат бледи и вяли книги поради това, че и техните герои са бледи, не са показани в пълнотата на техния душевен живот и са удивително бедни в емоционално отношение.

Емоционалната „глухота“ е основен порок на едно такова произведение, каквото е да речем романа на П. Ерьомин „Семья“. Макар че в него са поставени важни морално-етически проблеми, на автора му липсваше художествена мярка, без която не могат да се решават никакви, а камо ли от такъв род проблеми.

Изобщо за разбирането и трактуването на морално-етическата тема не е безполезно да се поговори по-подробно.

Утвърждаването на комунистическия морал в живота, усвояването на нови нравствени качества от хората, преодоляването на преживелиците са нелек процес, съпроводен от търсения и борба. В тази борба човек

се проявява всестранно, ние го виждаме и в работата, в обществе живот, и в отношенията му с колектива, другарите, любимата жена, сем ството. Нелеко е да станеш колективист всякога и всякъде, да изжи индивидуалистичните привички дотолкова, че винаги да се чувству нов човек — и в обществените дела, и в случаите, когато няма п контрол на колектива. Мотивът за човешкото благородство и вътр ната почтеност, за болшевишката съвест и неотстъпчивост при решава на най „личните“ проблеми, този мотив все по-ясно звучи в много пр ведения на съветското изкуство. И той горещо се приема от читатели зрителите, които се замислят за това, какъв трябва да бъде човекъ комунистическото общество. Не случайно членовете на бригадите за ко нистически труд следват три неразлъчни една от друга заповеди: по кому стически да работят, по комунистически да се учат, по комунистически живеят. „Възпитание на характера“ — така е озаглавена статията на Ва тина Гаганова в „Правда“. Въпросът за поведението на човека в об ството и в отношенията му с приятелите, семейството, жената се въз ма сега като въпрос за неговата подготвеност за живота в комунистичес общество. Не поради това ли толкова много се търсят книгите, които за гат темата за любовта, дружбата, моралния избор? Но, значи, с особ острота стои пред критиката задачата да се бори за повишаване равнищ на толкова нужните за читателя книги, още повече, че това равнище че не е съвсем високо.

Този проблем има в литературата най-малко два съществени пекта. Първо, трябва да се има предвид яснотата на нравственото чувс проникващо в цялото произведение, посветено на борбата за нов мор Второ, също толкова съществено — драматическото съдържание на и бразяваните в тези произведения конфликти. Ще се спрем накратко двете страни на проблема.

Яснотата на изповядваното от съветския писател нравствено чувс се проявява в това, поради какво разказва той за моралните стълкно ния, произлезли между неговите герои. Позицията на изплашения есн проклинащ всеки „съблазнител“ — а за това се говори по-специа и твърде много в романа „Семья“ — едва ли може духовно да изди читателя. Явно, друго е необходимо: да накараш хората дълбоко да замислят за моралната отговорност на всеки човек — именно като съв ски човек — за цялото си поведение не само в колектива, но отношенията си с хората и във всичките си помисли и стреме Тази взискателност е неотменна черта на социалистическия хуманиз Нашият хуманизъм води активна борба за израстване и усъвършенст ване на човека, против всичко, което ограничава възможностит такова израстване. Със социалистическия хуманизъм не се съгласува н пренебрегването нуждите на обикновените хора, нито снизходителното от шение към хорските слабости и пороци. За това е необходим сериозен разговор, още повече, че в литературата се появиха такива тенденц с които съвсем не можем да се съгласим.

Имам предвид настроенията на абстрактния „мекушав“ хуманизъм основан на всеопрощението, на амнистирането не само на малките недос тъци, но и на престъпленията. Появиха се произведения, които реабил тират напълно или частично недостойни хора, предатели. Известни нот на такова отношение към хората прозвучаха във филма „Слънцето свет за всички“, в разказа на С. Воронин „В родных местах“.

Но това е специален случай, а по-често трябва да говорим за липса на висок морален критерий при оценката на поведението на хората именно в бита, семейството, в нравствените прояви. Това отново ни кара да се замислим за социалната значимост на същата морално-етическа тема. Когато проблемът за усвояването на нов морал се решава на дребно, без чувство за неговото гражданско, обществено звучене, тогава авторите се отказват от високия морален критерий за оценяване на човешкото поведение, който в изкуството е по-важен от юридическа присъда на съответната съдебна инстанция. Грузинската и арменската киностудии пуснаха редица филми („Нино“, „Трезвое вино“ и др.), в които еснафският живот и вкусове не само не се осъждат, но са представени с цялата си „красота“ и „привлекателност“.

Предупредителни факти може да се видят понякога и в прозата. Дълбоко разочарова например повестта на добрия писател В. Дягилев „Крутизна“. Замислил да заклейми простака, женкаря, авторът подробно описва неговите похождения, но не умее да покаже нравствената отчужденост на осъжданите явления. Писателят не се е издигнал на висота, от която да може да открие мизерията и духовното нищожество на съвременното еснафство, той не толкова разобличава, колкото възпроизвежда пакостните сделчици на своя герой. И това е сериозен недостатък между впрочем твърде явен и на някои разкази.

Нашата хуманистична литература възпитава човека не само с това, че пише за него с голяма любов и заинтересованост, но и с това, че се стреми да го извиси до социалистическия идеал. Тя е нравствен съдия на своите герои и званието положителен ще завоюва само онзи, който издържи високите изисквания на новия морал. Разбирането на социалистическия хуманизъм като чувство, което издига човека на нова степен на развитие, определя и многото естетически особености на изкуството на социалистическия реализъм. Тук са източниците на нашата представа за съвременния герой, активен борец, дейна личност, която изменя света, а наред с него изменя и себе си. Оттук и решаващият проблем за изобразяването на новия човек в неговия политически и духовен ръст, в усвояването на комунистически морал като негов естествено присъщ вътрешен стремеж.

Трябва ли да говорим за отговорността, която поемат върху себе си писателите, които решават морално-етически теми? И отказването от нравствените изисквания, и снижаването на обществения характер на темата, и подменянето на острите жизнени колизии със сантименталности — всичко това отрицателно влияе върху възпитаването на убеждения и вкусове у читателите.

Борбата на различните нравствени представи крие в себе си истинско драматическо съдържание. Но тези положения могат да се разкрият художествено само тогава, когато моралната борба е разкрита в нейната вътрешна острота, в противодействуващите позиции на хората. Иначе приглушено ще се изобразяват главните стимули в живота на съветския човек: творческото отношение към труда, обществената активност и ще се появи именно онази статичност, която лишава конфликта от жизнена сила, от художествена убедителност. И нищо не може да спаси книгата: нито външните описания на бурните пориви на лицата, нито авторските разяснении или напомняния за това, че в даден момент действуващите лица били преживявали силни страдания или мъчителни съмнения. А защо че крием, с такива похвати някои автори се опитват да компенсират схематичността на изобразяваните положения.

През 1959 г. в сп. „Звезда“ беше публикувана повестта на В. Собко „Дело прокурора Малахова“. В. Собко е талантлив писател, остро чувствува съвременността, с интерес се вглежда в изграждането на нови нравствени качества у хората. Тази заинтересованост определи успеха на неговия предишен роман „Обикновенная жизнь“, посветен на израстването на млади работници. Авторът трябваше да направи нова крачка — да се избави от известна праволинейност в изобразяването на душевните вълнения на хората, по-тънко да разкрие вътрешната връзка на практиката с нравствения живот. За съжаление той не е направил тази крачка — и доказателство за това е новата му повест. В нея са засегнати остри проблеми. Ръководейки се от формални съображения, прокурорът на града възбужда дело против група работници, които рискуват чрез взрив да осъществят едно ново откритие, което може да принесе огромна полза на народното стопанство. Доколкото си спомням произведението е с нехитър завършек: виновниците се отстраняват от длъжност или се подвеждат под административна отговорност, макар че не се осъждат морално. За автора на повестта е по-важно да разкаже не за това наказание, което прокурорът налага по служебен ред, но за атмосферата на моралното осъждане, в което се оказва той, като извършва явна несправедливост. Стремежът е правилен, но реализирането му задължава отвътре да разкрие конфликтната същност на отношението на Малахов и към неговите колеги, и към жена му, дъщеря му, към всички онези, които са против него. Начините на разкриване характерите влизат в противоречие с основния замисъл на повестта, защото аворът се ограничава с бегли съобщения за нравственото състояние на своите герои, с външни описания на споровете между тях.

Това важи дори за кулминационните сцени в повестта, в които явно би трябвало да бушуват страсти, да стават психологически дуели. Не, тук виждаме само вяли словесни престрелки. Настъпва момент на разрив между Малахов и семейството му, след решително обяснение жена му и осиновената му дъщеря решават да го напуснат. Как е написана тази сцена? Като я четеш, не можеш да получиш никаква представа за силата на разразилия се пред нас нравствен конфликт, за душевните сътресения на лицата. Съобщава се за краха на всички жизнени и морални принципи на Малахов, за постигналата го катастрофа, но авторските ремарки (единствен похват за предаване душевното състояние на героя, тъй като писателят не прибягва до пряк показ) — никак не предават драматизма на случилото се. Появяват се като че ли характерни черти: чул прокурорът, че жената не е съгласна с думите му, „откровено се учудва“, гледа на нея като на „малка глупачка“. Но започва спор и Малахов говори с предишния противен тон, ние не знаем какво чувствува той. Когато стълкновението стига своя апогей, авторът прибягва до. . . шумови ефекти. Ето как се развиват събитията. Малахов заявява на жена си:

„. . . Ти не искаш да помислиш за съдбата на стотици хора, които в настоящия момент се подхвърлят на смъртна опасност, не мислиш за парите, изхарчени напразно, не мислиш за това, че над нашия град всяка минута може да избухне страшен, с нищо несравним взрив. . .

Глух тежък удар се разнесе наблизо. Тъжно издрънчаха стъклените абажури на полилея.

Вслушвайки се уплашено, Малахов застива на мястото си. Това прилича на магия: още не е изрекъл и готово. . .

Обзет от радостна възбуда той изтича на телефона. . .“

Може да се помисли, че загасналият сюжет едва сега ще добие необходимият драматизъм, ще се случат събития, които до дъно ще разкрият душите на хората. Уви, драматическият план на повествованието неочаквано минава в комедиен. При Малахов, хванал с ръка главата си, влиза съсъдът им — оказва се, че той искал да изтрие праха от полилея и е паднал от шкафа. И по-нататък спорът прераства в пошла свада, авторът вече съвсем не се грижи за думите, характеризиращи лицата. Малахов „едва ли не истерично реве“, той е „опулил очи“. Ана, оспорвайки цялата жизнена философия на мъжа си се киска над. . . злополуките на съседа. „Тя погледна Малахов, погледна телефона и нов пристъп на смях я повали на кушетката. Отдавна не ѝ се беше случвало да се смее така.“

Ето в такава весела непринудена обстановка става разривът между двамата съпрузи. . .

Добре, че в съвременната литература расте интересът към духовната, нравствената сфера на живота на съветските хора, този интерес критиката трябва всячески да стимулира. Лошото е, че много писатели недостатъчно се грижат да предадат извънредно дълбоката връзка между обществената практика на човека и решаваните от него морални проблеми, опростено и примитивно изобразяват човешките чувства и емоции, не умеят да предадат драматизма на борбата за нов морал. А нашата епоха дава на писателя не по-малко ярък, героичен и трагичен материал от онзи, който е вдъхновявал на времето Шекспир. Как да не напомним Маяковски: „Битките на революциите са по-сериозни от Полтава, и любовта е по-грандиозна от онегинската любов“.

И така, опитът на литературното развитие опровергава всички предположения, че съветската литература се била отказала от цялостния характер заради малките, „делничните“ хора. Не, нашето изкуство, изобразявайки човека на труда без превзетости и без ореол около главата, го рисува като идеен борец за комунизъм, такива са били и си остават нашите убеждения и никой не се готви да се отказва от тях. Съвсем друго нещо е, че се отхвърлят схеми и предубеждения, които някои хора се опитват да прилепят на съветското изкуство. Преодоляването на тези схеми ще помогне за изпълнението на насъщната задача на съветската литература: за създаването на положителен образ, който би се ползувал с безграничното доверие на читателя, убеждавайки със своята жизненост, със своята многостранност.

Ако хвърлим общ поглед върху литературата от последните години, можем с удоволствие да констатираме, че е извършено немалко. Съвременната тема завоюва главно място в творческата работа на художниците на словото, чертите на съвременниците намериха отражение в редица произведения, в които откриваме познати по живота хора на 60-те години. Но понятни са и читателските претенции към литературата: още не са се появили образите на строителите на комунизма, обрисувани в цял ръст, с такава художествена сила, с каквато бяха изобразени да речем Чапаев или Левинсон, Корчагин, Давидов, Воропаев. Нужни са крупни образи-типове, въплъщаващи своето героично поколение, незабравимото време и критиката трябва непрестанно да напомня на писателите за тази велика задача. Тя е тежка, но напълно реална — такива победи, като създаването на „Разораната целина“ или поемата „Шир след шир“ са убедително доказателство за идейната и художествена зрялост на съветската литература.

☆

МИНКО НИКОЛОВ

ЕКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЪТ И РОМАНА

. . . Съвременният буржоа е обхванат от страх... живее със съзнанието за неизбежността на катаклизма, който ще го унищожи. . . Свързвайки своята участ с участта на цялата земя, буржоазията се зае със зловещи пророчества.

Симона де Бовуар

Екзистенциализмът, като направление в западната философия след Първата световна война и като кръг от идеи, върху които се основава определена литературна практика, е в същината си типично порождение на една обречена социална система и на една кризисна обществена психика. И макар че екзистенциалистите полагат отчаяни усилия да представят своята проблематика за общочовешка, продиктувана от големите трусове на нашата съвременност, те не могат да прикрият връзката на своите безутешни и кошмарни пророчества с безизходното състояние на империалистическия свят. Във всичките си разновидности и крила — от християнско-филантропичното на Габриел Марсел или мистично-православното на руския емигрант Николай Бердяев до атеистичното на Жан-Пол Сартър — екзистенциализмът бие тревога за съдбата на индивида и търси спасение за съвременния човек, изоставен в трагична самота и безпомощно изправен пред тъмните и непонятни, разрушителни стихии на нашия век. Но напразно пророците на световната катастрофа абстрахират индивидуалността на съвременника от всякаква обществена и социална зависимост, напразно я изолират в абстрактните и абсолютни категории на страха, безнадеждността и Нищото. Смъкнем ли булото на призрачните абстракции и мъглявите, всесветовни заклинания, пред нас ще застане не съвременният човек изобщо, а човекът от определена социална система, кризисният човек на едно общество без стопанска и житейска сигурност, който сам не знае как да обуздае демоните на атомната цивилизация и техника, заплашващи всеки миг да връхлетят върху него и да го отнесат в небитието.

И не случайно Германия в навечерието на хитлеристкия поход към властта стана родилен дом на екзистенциализма. Неговите основатели — Мартин Хайдегер и Карл Ясперс — провъзгласиха разпокъсаната и изтерзана от страхове буржоазна психика за абсолютно духовно състояние на съвременния индивид.[1] За основно понятие на своята философия

---

[1] Битие и време на Хайдегер излиза в 1927 г., „Философия“ на Ясперс — 1932 г.

те избраха голия **Existenz**, тоест съществуването на индивидуалното съзнание, освободено от социална определеност и конкретно-историческа детерминираност, фетишизирано и противопоставено на своята среда. Затворили го в ретортата на враждебно отчуждение от конкретната действителност, те предприеха произволни експерименти с него. Светът на обектите, на реалните връзки и отношения, сред които е „захвърлен" индивидът със своя „екзистенц", те обявиха за дълбоко чужд и противен на неговата същност. Личността е самоотчуждена в една епоха, когато всички идейни и морални стойности са подложени на съмнение, когато „святая святих" на индивида е заплашена с унищожение. Единствената реалност в този опустошен свят е Нищото, което априори обрича на провал всеки опит за рационално познание. Единствено възможното поведение за идивида е. . . безизходното отчаяние (Ясперс).

Още в началния си етап екзистенциализмът се оформи като крайна индивидуалистическа реакция на буржоазната личност, изпаднала в ужас пред перспективите на обществено развитие, пред призрака на нарастващите масови движения и революции, както и пред опасните последствия на научния и технически прогрес, който бе обявен от Хайдегер за бяс. А какво предлагаше тази философия като опора и самозащита на трагично-изоставения и застрашен индивид? Нищо друго, освен пълният индивидуалистичен произвол, „свободата" да „избира себе си" независимо от всякакви обществени условия и условности, тоест „правото" му да блуждае като пленник на ирационалните и тъмни сили сред един всеобщ климат на страха, безсилието и ужаса.

По-нататъшното поведение на екзистенциалистките философи обаче показа колебания в тяхното „надкласово", противопоставено на враждебната реалност учение. Когато хитлеристите заграбиха властта в Германия, лидерът на екзистенциализма Хайдегер потърси начин да приспособи своите мистични категории към потребностите на политическия момент и да възвести „великата мисия" на национал-социализма. В знак на признателност той бе ръкоположен от господарите на Третия Райх за ректор на Фрайбергския университет. След разгрома на немското оръжие той — компрометиран достатъчно, за да не може да бъде днес ръководна фигура — отиде привидно в сянка, а на водаческото място се озова Ясперс. Нему бе предоставено да обосновава теоретически и исторически единството на „западната общност" срещу „заплахата от изтока". Днес Ясперс е един от философските венценосци на „свободния свят", носител на високи награди и отличия, автор на една от най-злокачествените формули на студената война: „По-добре мъртъв, отколкото комунистически свят".

Ако в Германия екзистенциализмът все пак не загуби характера си на направление в стила на традиционната немска Katheder Philosophie (университетска философия) и около него се групираха малки секти от ученици и фанатични почитатели, във Франция той прие обичайната за галската традиция литературна форма. С него свързаха имената си талантливи есеисти и писатели като Сартър, които му придадоха блясъка и острието на афористичната фраза, съединиха го с привлекателната подвижност, неспокойство и гражданска възбудимост на френския дух. Развитието на съвременната литература и по-специално на романа и драмата във Франция от две десетилетия насам протича и под знака на екзистенциалистките идеи. Тази литературно-философска симбиоза засили афинитета на по-широки интелектуални кръгове към екзистенциализма.

Популярността на авторите, свързани с това течение, се затвърди особено през годините на немската окупация, когато те — в противоположност на своите германски колеги и философски съмишленици — заеха антифашистка позиция. В десетилетието след Втората световна война френският екзистенциализъм упражни далеч по-масово въздействие върху интелигенцията в сравнение с останалите модни школи на буржоазната мисъл.

По самата си природа тази философия е податлива на литературна и белетристична „обработка“. Тя е насочена доста предизвикателно към „екзистенца“ на индивида, тоест към неговия непосреден субективен „опит“. По философския си смисъл екзистенциализмът не представлява нещо оригинално и ново, а изготвя своите духовни продукти от познатата и векове наред поддържана кухня на философския идеализъм, уповава се на богатото наследство на интуитивизма, ирационализма и мистицизма. Като демонстрира пренебрежение към теоретико-познавателните проблеми, той възвестява живото си участие в страховете и грижите, тревогите и надеждите на съвременния човек. Екзистенциалистите искат да свалят философската мисъл от облаците на гносеологията в долината на скърбите, където, самотен и безутешен, броди днешният обитател на несигурната планета земя и търси напразно отговор как да противостои на надвисналата атомна смърт. Те изтласкват на преден план въпросите за съдбата на индивида и за смисъла на неговото съществуване, заемайки позата на духовни водачи, философи на епохата, пророци на един съвременен апокалипсис. Зад словесната мъгла и терминологическите ребуси в техните съчинения се подава сгърченото в гримаса лице на индивидуалиста—самотник, който се интересува не толкова от трансцендентното, отвъдното, абстрактното, колкото от своята участ, от своята безизходица, от своите неврози. Затова и в някои от разновидностите на екзистенциализма се дава широк път на психологията и по-конкретно на фройдистката психоанализа. В нея ред екзистенциалисти откриват универсалния ключ за разбиране на всички болезнени и уродливи явления на нашата цивилизация, тъй като тя ги обяснява не чрез обществените им причини, а чрез спонтанното избухване на деструктивния, варварски и агресивен нагон в човешката природа.

Като течение на крайния субективизъм екзистенциализмът открива фронт срещу всички философски школи и методи, които търсят обективни основания за индивидуалния човешки опит и за които критерият на истината лежи извън субективистичния произвол. Принципиалното несъгласие на екзистенциалистите с всякакъв вид материализъм достига най-голяма острота при техния спор с марксизма — враг № 1 на тяхното учение. Теорията на Маркс, неговият метод на диалектико-материалистически анализ, неговото разбиране на индивида като „съвкупност от обществени отношения“ е най-последователното и непримиримо отрицание на екзистенциалистките тезиси за свободното индивидуално съзнание, което „избира“ и „утвърждава“ себе си в серия от самопроизволни и независими от обществото действия. Рожби на едно общество на залеза, екзистенциалистите виждат в комунизма главна опасност, която предвещава края на техния свят и ги ужасява със своята „колективистична психология“, с господството на „тълпата“, с принципите на „масовост“ и „планомерност“. Те са заклети индивидуалисти, жреци на „абсолютната и божествената свобода“, антагонисти на всичко общо, колективно, организирано.

Но екзистенциалистите са врагове не само на материализма. В историята на човешката мисъл те гледат с недоверие на всички философи, които въздигат разума и рационалното познание на пиедестал. За тях, които живеят в „ада на настоящето“, светът е непонятен и неразумен, той не може да бъде изследван и разбран с разумни методи. Единствено валидната история на човешкото мислене според Камю — това е „историята на неговото разкаяние и безсилие“. Само чрез интуитивно „озарение“ ние можем да се „приобщим“ към мистичните загадки на битието.

Така екзистенциализмът скъсва с традициите на буржоазната философия от епохата на нейния разцвет, настъпва срещу духа на рационалното мислене през XVIII и XIX век, отхвърля господството на разумното начало не само у френските просветители, но и в Хегеловия обективен идеализъм. Хегел признава и изследва природното и общественото развитие като обективен диалектически процес, макар и взет като форма на саморазвитието на една отвлечена „идея“, на абстрактния „абсолютен дух“. С рационализма си Хегел се оказва препятствие за „ясновидството“ на много ирационалисти и мистици. Също и на екзистенциалистите Хегеловата абсолютна идея с нейните диалектически закономерности на саморазгръщането се струва като страшен идол, който поглъща в огромната си и бездънна паст единиците, индивидите, неповторимите субекти. А нали екзистенциализмът дойде, за да провъзгласи, че именно индивидът със своя „екзистенц“ е алфата и омегата на всичко? Нали той е сам на себе си законодател и норма, в него е критерият на всяка истина и всеки морал? „Това, което ме интересува, абсорбира и държи в напрежение — писа Бердяев — е участта на субекта, на микрокосмоса, в който съществува цялата вселена и чрез който тя живее и дава свидетелство за своя собствен смисъл, за смисъла на света като цяло“.

Апологети на развихрената „свободна воля“ на субекта, играчи в разюзданото хоро на един безогледен индивидуализъм, екзистенциалистите отминават с презрение чистите извори на френското просвещение и на Хегеловата диалектика. Тяхната школа набира подпочвени води от други помътени източници, черпи от други традиции, в съгласие с потребностите на една упадъчна психика и с умонастроението на „световната гибел“. Никое философско или литературно направление, дори и най-кресливото и претендиращо за новаторство, не се поставя в положението на „Иван, не помнящий родства“. То винаги открива свои предшественици и предтечи, сродни духове и мислители. В поредицата на титанично извисените върху философския Олимп велики умове на XVIII и XIX век екзистенциалистите враждуват с Дидро и с Хегел, но затова пък те възкресяват един дух от царството на мъртвите, за да им го противопоставят. Пред входа на своя храм те издигат идола на датския мислител Сьорен Киркегаард, когото обявяват за свой предходник, пророк на тяхната секта преди повече от едно столетие.

За историка на философията и на европейското интелектуално развитие през XIX век Киркегаард не представлява сериозна величина, още повече, че в своите афористични съчинения, в своите притчи и парадокси той не може да се сметне за създател на стройно философско учение. В неговите странни и скептични размишления, в иронично изразените и понякога тънки наблюдения, в диалогично-конфликтното сблъскване на противоречиви мнения просветва талантът на един мислител и есеист, който обаче поради прогресиращо душевно заболяване не съумява да развие дори литературните си заложби. В пъстрата мозайка на

неговите контрастни формулировки и парадоксални хрумвания, скептически остроумия и болезнени предчувствия екзистенциалистите откриват няколко ръководни идеи, които им послужват като градивни камъни за основите на въздигнатото от тях философско здание. Преди всичко те определят Киркегаард като пръв диагностик на една назряваща криза за индивида, пръв протестант срещу „абсолютните претенции“ на материализма, както и на Хегеловия обективен идеализъм в опитите им „да подчинят“ личността на неумолимите обективни закономерности. Според екзистенциалистите Киркегаард още преди сто години е протръбил тревога за индивида, застрашен от „злия дух“ на колективизма, от разрастването на масовите движения и учения. Вторият съществен елемент на тази философия, взел връх особено през последните години от живота на Киркегаард, предизвиква разногласия сред екзистенциалистите. Това е тъй нареченият „скок на Киркегаард в религиозното“, тоест прехвърлянето на причините и възможностите за разрешение на кризата върху религиозна плоскост, което среща решителни възражения в атеистичното крило на френския екзистенциализъм. Сам теолог по образование, Киркегаард търси първопричината за разклатените устои на индивида в безверието на съвременния човек, желае страстно индивидът да се върне към бога и по този начин — към себе си, към загубената своя субстанция. В своето смутено душевно равновесие той прави едно откритие, което разтърсва целия му вътрешен мир и го хвърля в остър конфликт със съвременната му църква в Дания. Киркегаард разбира, че Бог е мъртъв за неговите съвременници, а мястото на бога е заето от един фалшив църковен ритуал и от една сложна църковна йерархия. И той отваря война на официалното висше духовенство, жадувайки да служи безкористно, до всеотдайност и мъченичество, на християнската „истина“. С упоритостта на душевно болния той иска да възкреси един мъртвец. Той изменя на църквата — за да спаси нейния бог, поради което някои от съвременните му изследователи го наричат „шпионин в служба на бога“[1].

Ако екзистенциалистите — с по-голямо или по-малко основание — ръкополагат Киркегаард за свой първожрец, то в проповедите на друг един философ от края на миналия век те гласно и негласно черпят импулси за своя краен индивидуализъм и аморализъм. Философията на Ницше е била винаги опорен пункт на всяка реакция срещу разумното начало в обществения живот, на всяка непомерно разраснала се претенция за индивидуалистично своеволие в разрез със законите на „историческия разум“. От жестоката и аморална философия на Ницше екзистенциалистите вземат всичко, което им е необходимо, освобождавайки се от „крайностите“ на нейния култ към свръхчовека, смекчавайки нейните открити и войнствуващи изстъпления срещу хуманизма, в защита на „юмручното право“.

Твърде едностранчиво обаче някои автори тълкуват Ницше само като предтеча на варварското човекоизтребление през XX век, само

---

[1] Така е озаглавил книгата си немският позиавач на Киркегаард Hermann Diem: Sören Kirkegaard — Spion im Dienste Gottes. Не без основание Дийм подчертава „двойната диалектическа рефлексия“ в съчиненията на Киркегаард, издавани под различни псевдоними поради нежеланието на Киркегаард да бъде идентифициран **само** с един автор. Дийм се противопоставя на едностранното тълкуване на противоречивия датски мислител от страна на екзистенциалистите, които превръщат Киркегаард в свой първоучител.

като предвестник на фашизма. Вярно е, че Ницше с бездушно-ледена маска призоваваше избраните, предопределените, „свободните духом“, които ще въвлекат човечеството в една нова ера на риска, на големите авантюри и ще „оздравят“ болния европейски дух, тоест духа на демокрацията, в купела на войните и на масовото изтребление. Както писа Стефан Цвайг, за пръв път в немското море на познанието Ницше пусна кораб с черен разбойнически флаг. Усамотен стоеше той срещу класическия дух на хуманизма през XIX век и с болно предчувствие призоваваше съзаклятнически призрака на едно ново столетие, който в наше време придоби реален образ в есесовските отряди на смъртта и изобщо в „кафявата чума“ на фашизма.

Но от Ницше тръгва не само една единствена посока. Без да строи системно и последователно учение, Ницше развиваше няколко главни идеи, които паралелно с болестта му се разрастваха до степен на месианство и които се разпадаха на саркастични афоризми и грозни заклинания, изречени с маниакално-пророчески тон[1]. Неговите писания следваха не толкова вътрешната логика на един строен възглед, колкото капризните извивки на една болна мисъл, която иска да блести и искри с острието си, да жонглира със словото, да провокира високомерно и презрително еснафския морал на „стадото“. Наред със зародиша на човеконенавистническите идеи, които санкционираха развихрянето на най-низките инстинкти у човека и които десетилетия по-късно се реализираха във фашисткия култ на фюрера и в лагерите за масово унищожение, от Ницше водят и нишки, които свързват съчиненията му с днешната философия на „свободния свят“, с идейността на съвременните космополити. Със своето презрително и агресивно отношение към всеки демократизъм и социализъм като прояви на „стадната психилогия“, с възвеличаването на „избраниците“ ,на „свободните духом“, с бълнуванията си за „добрия европеец“, както и със саркастичните си нападки срещу антисемитизма и галофобията като жалка ограниченост на немския характер, Ницше е приемлив за екзистенциалистите, които обличат своите възгледи в космополитни, общоевропейски и модерни одежди. Той им импонира дори с маниера си на писане, с целия си стил. Той е артист на словото, който се опиянява от фразата, възклицава театрално и забива изреченията си като стрели, напоени с отрова. Неговият начин на израз е нещо ново и необичайно в немската философия, витаеща в царството на абстракциите и наукообразната систематичност и го сродява със смесения френски тип на философа-литератор.[2] Но дори в тази си близост до артистичната и афористична френска фраза Ницше си остава по немски студен и отблъскващ. Въпреки непрекъснатите възклицания и удивления, заклинания и обръщения, неговото слово блести, но никога не сгрява. Вражда

---

[1] Нека припомним оракулски-съдбовния му тон: „Защото, вярвайте, ми! — тайната да пожънем най-голямата плодовитост и наслаждение от битието, се нарича: да живеем опасно! Стройте вашите градове върху Везувий! Изпращайте вашите кораби в непознати морета! Живейте във война със себеподобните и със самите себе си! Бъдете разбойници и завоеватели, докато станете господари и собственици!“ Цитирано по Nietzsche — Ausgewählte Schriften, Fischer Bücherei, Frankfurt/M. — Hamburg, 1956 г., S. 109.

[2] Със самочувството на гений сам Ницше пише за себе си: „Афоризмът и сентенцията, на които аз съм първият майстор сред немците, са форми на „вечността“; мое честолюбие е да кажа в десет реда това, което всеки друг ще каже в цяла книга — което всеки друг не ще каже в една книга... Аз дадох на човечеството най-дълбоката книга, която то притежава, моя З а р а т у с т р а...“ Цитирано по Nieszsche — Ausgewählte Schriften, S. 205.

дебността към хуманизма му придава мрачен и хладен отблясък, то сякаш замръзва във формата на бездушен едноцветен кристал.

Артистичната маниерност на Ницшевия израз стана по-късно програмна за модернистичната и есеистична критика в Германия, която провъзгласи Ницше за свой учител не само в областта на идеите, но и за законодател на модерната декадентски-изтънчена форма. В една своя реч Готфрид Бен, глава на литературния космополитизъм в Западна Германия, нарече Ницше първооткривател на модерния човек, „човека без морално и философско съдържание, който живее с принципите на формата, на израза".

Ясно е на какво се базира незаглъхващият интерес сред проповедниците на съвременния философски индивидуализъм към делото на техния душевно-болен предшественик. Като заобикалят култа към свръхчовека и жестоките заклинания, призоваващи една ера на войните и изтреблението, тоест открито изявените и войнствуващо-империалистически елементи в неговата философия, екзистенциалистите едновременно възприемат аморализма на тази философия, идеала на „свободните духом", които стоят извън нравствения закон, „отвъд доброто и злото". Предизвикателната саморазправа с обективните категории на морала допада на екзистенциалистите и те я въздигат като „революционен акт" в областта на етиката, който открива простор за отказ от моралния „канон" и за самоизява на автономната „зла воля".

Киркегаард и Ницше, колкото и различни един от друг (да си спомним, че докато Киркегаард предлага религиозен изход за кризата в индивидуалното съзнание, Ницше дръзко богохулствува и нарича себе си антихрист) подхранват със съчиненията си различни страни от индивидуалистичната програма на екзистенциализма. Афористично-есеистичната форма на тяхната философия улесни близостта им до литературното крило на екзистенциализма. За истински свой учител обаче литературният екзистенциализъм обяви Достоевски.

Достоевски, „жестокият талант" на руската класическа литература, в творчеството на когото са се пречупвали копията на десетки критици и изследователи, винаги е изкушавал различните модерни направления към пристрастен подход, към разсичане на сложното и противоречиво негово наследство за целите на едностранчиви и користни операции. Интересът към Достоевски в буржоазния Запад, особено през последните четири десетилетия, е именно такъв едностранен и тенденциозен интерес. В тон с кризисните явления в идеологията и психологията на съвременния буржоазен човек, много западни автори откриват у Достоевски праобраза на тази разпокъсана и раздвоена, хаотична и помътена душевност на „модерния индивид". Те пристъпват предубедено към титана на болезнения самоанализ, който изгаряше в жесток спор със самия себе си и който се мъчеше да примири непримиримото, тъй като огромната му социална съвест не можеше да се успокои пред злото в живота, колкото и той да се насилваше да скове в усмирителна риза своя метежен и трескаво тревожен дух. Като опростяват и изопачават мъчителния и неравен път на великия художник, съвременните упадъчници заграждат творчеството на Достоевски с бодлива тел като арсенал за мистификации и аргументи в полза на ирационалистичното и мистично тълкуване на човешката природа, търсят откровенията на неговия гений само в последните му романи и преди всичко в „Бесове" и „Братя Карамазови". Но като всеки гигант, големият писател се бунтува и разкъсва обръчите, в които

го стягат. Да, в неговите произведения наистина клокочи цял вулкан от противоречия и съмнения, води се диспут между безбожника и вярващия, между социалния изобличител и примирителя „во имя Христе“, между вечния недоволник и бунтар в името на оскърбеното човешко достойнство и философа на трагичното раздвоение, който се опиянява до сладострастие от самоизтезанията и терзанията на болната човешка психика. Но бурята на съмнението и раздвоението, вулканичните спазми на неговата хуманна натура издаваха колко неспокойна е съвестта му, колко непримирим към неправдата е той, въпреки неистовите му опити да се помири с царството на злото и на насилието. А бурята на писателите-екзистенциалисти, сравнена с гърчовете на Достоевски, техните претенциозни анализи на „абсурдния човек“ наистина ни изглежда като буря в чаша вода! Достоевски безуспешно търсеше отговор на проклетите въпроси на своето време в един период, когато практически този отговор още не бе даден от историята. Въставайки с цялата неистова страст на холеричния си темперамент срещу програмата за революционно разрешение на сгъстяващите се противоречия, Достоевски потискаше и оковаваше бунтовника и безбожника в самия себе си, без да може да го умъртви докрай[1]. А екзистенциалистите излизат на идеологическата сцена почти цял век по-късно, когато човечеството вече е навлязло в своята истинска история и е започнало да осъществява окончателното си освобождение от условията, които развиват низкото, зверското и нечовешкото у човека. Те се кълнат в името на Достоевски, като фетишизират всичко болезнено, мъчително и кризисно в творчеството му, а изоставят неукротимата му и клокочеща жажда по един свят с неземна доброта и красота в човешките отношения. Неговата вечно търсеща, тревожна и болезнено чувствителна към човешкото страдание личност те превръщат в застинала мумия на социалното равнодушие. Неговото сгърчено от болка и самоизтезание лице те препарират в замръзнала маска, на която виждат изписано съзнанието за пълната абсурдност на човешкото съществуване.

Водещата фигура на литературния екзистенциализъм е Жан-Пол Сартър, философ и публицист, есеист, драматург и романист, чиито произведения застават винаги в центъра на обществения интерес, предизвикват полемики, събират възхищение и бурни одобрения, от една страна, възмущение и хули — от друга. Случаят със Сартър е твърде особен и дори парадоксален случай в общата съдба на тази реакционна философия, но той ни най-малко не може да измени нейния характер, да „реабилитира“ екзистенциализма пред съда на прогресивната обществена мисъл. Противоречията на Сартър само показват колко сложна е картината на едно оригинално творчество, в което могат да съжителстват дори противоположни, взаимноизключващи се елементи.

Разноезичието в обществените и литературни прояви на Сартър, неговите люшкания между политическите полюси, неговите крайности, които в даден момент го правят неудобен и опасен за буржоазията, а в друга обстановка я карат да го акламира — във всичко това се пречупва сложната зависимост на една политическа и художествена позиция от разнородните въздействия на нашата епоха. Личността на Сартър е фокус, който привлича и отблъсква противоположни и разнодействуващи сили. Нашата съвременност, чийто отличителен белег е все по-широкото

[1] Вж. Луначарский — О „многоголосности“ Достоевского, в сборника „Ф. М. Достоевский в русской критике“, стр. 426, Москва 1956 г.

сплотяване на милионите за разрешение на съдбоносните въпроси на мира и войната, упражнява притегателно действие върху писателя, който притежава много тънко и будно сетиво за актуалното и обществено потребното. Безцеремонната и експлозивна природа на неговия интелект избухва често по повод на най-острите и злободневни конфликти на съвременния живот. Но в тези си „избухвания“ Сартър следва и друг глас — гласа на своите философски и естетически предубеждения, на своя екзистенциализъм, който оцветява по особен начин цялата му публицистична и литературна дейност.

В разгара на Втората световна война, когато по парижките улици патрулираха войници от хитлеристкия вермахт, Сартър бе един от инициаторите на съпротивата сред френските интелектуалци, а едновременно с това автор и на програмното философско съчинение „Битието и Нищото“ (1943 г.). Той активизираше борческата воля на известна част от левичарската френска интелигенция и в същото време развиваше постулатите на едно философско верую, което по същество бе възприел от Хайдегер, фаворизираният от хитлеристите оракул на екзистенциализма.

Основната категория, усвоена от Сартър чрез Хайдегер, е категорията на Нищото. В своите трудно разгадаеми философски йероглифи, за които дори някои буржоазни автори говорят с недоумение, неспособни да се промъкнат през такъв терминологичен лабиринт[1], Хайдегер провъзгласи Нищото като начало и край на всяко битие. То предопределя човешкото съществуване като съществуване за смъртта, а човешкият индивидуален опит като опит на страха и отчаянието. Нищото заема мястото на бога, както и на Хегеловия абсолютен дух, то е едно неопределимо, трансцендентно и мистично Нищо, което обезмисля и унищожава всяка реална човешка проява. Оттук и състоянието на съвременното човечество Хайдегер обявява за „световна нощ“. Сред тази безпросветна нощ броди той, прорицателят на Нищото и заклинава човеците да „прозрат“ ужаса на своя екзистенц.

От Хайдегер черпи мъдрост и Сартър, но за разлика от увлеченията в етимологически спекулации свой учител, той сваля Нищото от облаците на трансцендентното и населява с него нашия свят, нашето житейско всекидневие. За Сартър Нищото не е бездушна и извънопитна категория, то е „тестото на нещата“. „Нищото може да бъде намерено не извън битието, а вътре в самото битие, в неговото сърце, като един червей“[2]. То представлява не абстрактна първооснова и последна пропаст на битието, а негова постоянна реалност и всекидневна възможност. То дебне всяка наша стъпка и заплашва всеки миг „да счупи“ нашия живот. То е

---

[1] През последното десетилетие Хайдегер се намесва и в литературните спорове на нашето време. Извън програмата на своя естетически субективизъм, изложена в статията „Ursprung des Kunstwerks“, 1953, той направи и ред анализи върху творчеството на модерните немски поети Хьолдерлин, Георг Тракл и др. Отсъствието на сериозни мисли и на жив художествен усет в тях е „компенсирано“ с терминологическа игра и етимологическо словотворчество. Буржоазният литературовед Валтер Мушг — професор по литературна история в Базел, установява по блестящ начин цялата теоретическа несъстоятелност и естетическо безсилие на тези критически упражнения. С искрено възмущение Мушг пита в края на своя труд: „Нима това време, чийто литературни „учени“ говорят по такъв начин за поезията, има правото още да притежава поети? При този въпрос поезията сама забулва глава и засрамено мълчи“. Вж. Walter-Muschg Zerschwatzte Dichtung, сп. „Aufbau“, кн. 2, 1957, Berlin.

[2] Цитирано по Fritz Heinemann — Existenzphilosophie lebendig oder tot? — Stuttgart, 1954.

категория на субекта и именно чрез него упражнява негативната си и разрушителна сила.

В „Битието и Нищото“ са изложени философските предпоставки на Сартровия нихилизъм и песимизъм. Щом като субектът е един вид „оръдие“ на Нищото, то и главната форма на неговото обществено поведение трябва да бъде противопоставянето, отрицанието, чрез което индивидът реализира своето главно предназначение — абсолютната и безкрайна свобода. Човек е „осъден“ да бъде свободен, да стане това, „което сам прави от себе си“. Застанал върху позицията на пълния субективизъм, Сартър изработва своето понятие за свободата в принципиално несъгласие с научното, марксическото разбиране. Той отрича диалектическата зависимост между личната воля на субекта и обществената потребност, сложното съотношение между свобода и необходимост, изразено в известното определение за свободата като осъзната необходимост. За Сартър свободата изключва всякаква зависимост от външни обстоятелства, тоест от исторически и обществени нужди. Тя е абсолютна, тотална свобода и нейна единствена противоположност е принудата. По този път на отвлечени размишления чрез абсолютни категории Сартър стига до парадоксални заключения. Верен на тезата: да си свободен, значи да действуваш негативно, без принуда, той стига до абсурдната идея, че не е бил никога по-свободен, отколкото през времето на. . . фашистката окупация във Франция. Защо? Защото е избрал съпротивата срещу нашествениците не по някакъв декрет и заповед „отвън“, а само под диктовка на свободната си съвест, в самота и с чувство на „тотална свобода“ и „тотална отговорност“[1]. Удържимо ли е обаче едно понятие за свободата, което поставя свободното действие единствено в зависимост от субективната воля и избор, без каквото и да е отношение към обективните критерии? Наистина, Сартър е избрал свободно участието си в съпротивителното движение, но цялата негова „тотална свобода“ щеше да си остане фикция, ако не бяха организираните и обединени усилия на милиони борци-антифашисти и преди всичко решаващите разгромни удари на Червената армия, благодарение на които можа да възтържествува р е а л н а т а свобода от фашизма.

Философският субективизъм и нихилизъм на Сартър определя и органичните противоречия в неговите естетически възгледи. Сартър вижда в литературата също така една форма на изтъкнатото по-горе негативно обществено поведение. Самото творчество според него е едно „упражняване на свободата“. Според Сартър творецът олицетворява не класовия, а универсалния „свободен индивид“. Ако и да признава класовото разделение в съвременното общество, Сартър не се възползува от него, за да обясни обществените функции на изкуството. Въпреки декларативните му признания за правотата на класовия анализ, който марксизмът прави на буржоазния строй, на практика той пренебрегва метода на този анализ при разкриване на специфичната обществена цел на литературата. Той я определя като една ерес, а нейният създател нарича „вечен еретик“, бунтар и отрицател, който „упражнява“ универсалната „свобода“ и универсалната „съвест“.[2] Своята изключително негативна и критическа функция литературата притежава не по-

---

[1] Вж. статията на Сартър „Република на мълчанието“, цитирана у Fritz Heinemann— Existenzphilosophie lebendig oder tot?

[2] Jean-Paul Sartre— Was ist Literatur? Essay — цитирано по немското издание, стр. 151, Хамбург, 1958 г.

ради общественото си призвание в определена историческа епоха. Това е нейна иманентна същност според Сартър, тъй като в последна сметка тя е един „орган“ на Нищото, на оня скрит червей, който дебне, подслушва и заплашва всяка стъпка на индивида.

Тук е, струва ми се, ключът за разбиране на непрекъснатите противоречия в обществената позиция на Сартър, на неговите мятания и залитания от ляво на дясно, на загубването равновесие в някои негови публични манифести. Със съзнанието на вечен еретик и отрицател, на тотално свободен дух, той мята стрели във всички посоки, воюва на всички фронтове, движен от измамното самочувство, че е инструмент на свободата „в действие“, необвързан с никакви обществени норми и партийна дисциплина.

Със същото самочувство той днес шокира буржоазната публика с последната си пиеса, разобличаваща реваншизма в Западна Германия, който от ден на ден става все по-дързък. До вчера обаче същата публика ръкопляскаше неистово на неговите „разобличителни“ памфлети срещу френския и световния комунизъм. През 1952 г. Сартър бе един от видните участници в Световния конгрес за мир във Виена и дори забрани по-нататъшните представления на своята пиеса „Мръсните ръце“, която години наред не слизаше от сцената на антисъветската пропаганда. След Виена той написа няколко настъпателни, разрешени в остър публицистически план пиеси, чрез които отреагира отрицанието си спрямо расизма в Америка („Почтената проститутка“), както и възмущението си от антисъветските лъжи и измислици на буржоазната преса („Некрасов“). Дори в „Юманите“ той характеризира комедията „Некрасов“ като форма на пряка политическа акция, като отговор на задълженията, които той е поел във Виена пред милионите борци за мир.

Но случва се така, че тъкмо когато Сартър в ред акции сътрудничи с комунистите и сближава своите своеволни ходове на писател с организираната стъпка на световното прогресивно движение, тъкмо тогава настъпват усложнения в международната обстановка, които показват отново колко несигурни са устоите на неговото левичарство. В тежките дни и седмици след октомври 1956 г., при трагичните събития в Унгария, Сартър пак развя знамето на „тоталното свободолюбие“ и на непримиримата „вражда с насилието“, за да хвърли и той шепа кал в развилнялата се кампания против комунизма. Той бързо забрави съдбоносните въпроси на нашата епоха, борбата срещу империализма като главно зло и заплаха за световния мир и не поиска да разбере историческата неизбежност от съветската намеса в Унгария. Та за него не съществува историческа необходимост, той се движи в затворения кръг на абстрактната антиномия „свобода-насилие“! И обладан от патоса на възмутения свободен дух, той изфабрикува с истинска страст няколко памфлета и тогава най-десните среди, с които Сартър враждуваше, изведнъж разпалват сензационен интерес около името му.

Но минават години, много неща постепенно се уталожват и нажежената обстановка започва да се успокоява. И ние виждаме нашумелия писател пак да изменя посоката на своите попадения, да скандализира „добрия вкус“ на буржоазните среди с новото си произведение „Затворниците от Алтона“, поставено през последния театрален сезон в Париж и посрещнато на нож от консервативната критика.

А съвсем неотдавна Сартър прекара цял месец в Куба, привлечен от събитията в тази страна и публикува статии и пътни бележки, прони-

нати с най-дълбока симпатия към революционна Куба и нейния водач Фидел Кастро.

В бързата променчивост на своите настроения, в капризните ходове на своята безпардонна мисъл Сартър е верен на себе си, на своята „свободна воля“, която не желае да се съобразява с обективната стойност на една обществена постъпка. Но стара истина е, че историята съди своите дейци не по техните субективни намерения, а по обективната логика на тяхното поведение. Колкото и да не влиза в сметката на Сартър, тази обективна логика съществува и тя именно е водоразделът, който разграничава положителното от отрицателното, трайното от преходното в неговата дейност.

Естетическото кредо на Сартър съдържа ред допирни точки с марксическото разбиране за една обществено-отзивчива и активна литература, която се вмесва и съдейства за изменение на съществуващите отношения. С дръзките си до бруталност литературни реакции спрямо злободневното, както и с възгледа си за литературата като послание към обществената съвест (според неговия известен термин **littérature engagée**), с иронично-осъдителния си подход към опитите за естетска изолация на изкуството от обществения живот, Сартър предизвиква симпатии и сред левите интелектуални среди на Запад. Със своята слава на корифей на свободолюбивата френска надпартийна литература, както и с факта на недоверието, което буржоазията често му гласува[1], той подхранва и ред илюзии за същината на своя екзистенциализъм. И ако преди едно десетилетие не един автор-марксист проявяваше явна едностранчивост в оценката на Сартър като общественик и литератор, теглейки опростителски една генерална черта на отрицание върху цялото му дело, то през последните години и особено в Полша някои интелектуални среди отстъпват от марксизма в обратен смисъл, търсят „синтез“ между марксизма и екзистенциализма[2]. Положителните актове на Сартър обаче, съзвучното му с историческата правда отношение към някои важни въпроси на нашето време не ни дават ни най-малко право да амнистираме реакционния смисъл на философията му, да си затваряме очите за вътрешната несигурност на неговата обществена „гледна точка“, свързана със субективистичното му понятие за свободата.

В зависимост от екзистенциализма е и Сартровото разбиране за съвременния роман. Сартър вижда прелома в романа изцяло под ъгъла на своя песимистичен извод за кризата в нашия свят, за разклатеното и проблематично съществуване на „модерния човек“. Той също поддържа аксиомите на модернизма за „гибел на традиционния роман“, за пълно пренебрежение към традициите на XIX век. В преднамерено подсилен контраст Сартър сблъсква чертите на две епохи, за да установи тяхната полярност и оттук — невъзможността на романа да запази своята „класическа“ структура, старите форми и методи на изображение, традиционната своя техника. Романистът от XIX век е разполагал с относително стабилно буржоазно общество, притежавал е усещането за ред и сигурност в цялата обществена сграда, която стои твърдо на земята и може

---

[1] Хайнеман например, един агресивен антимарксист, задава въпроса: Няма ли Сартър да стане някой ден „светец на комунистическата църква“?

[2] На подобни явления е посветил статията си „Марксизъм и екзистенциализъм“ познатият полски философ Адам Шаф в 11 книжка на списание Polish Perspectives, ноември, 1959. Шаф развенчава усилията да бъде „допълнен“ марксизмът със Сартровия индивидуализъм.

да бъде обхванатата с наблюдателния и проницателен поглед на разказвача. „Романите на нашите предшественици разказваха една случка в минало то и хронологическата последователност правеше видими логическите и универсални връзки, вечните истини; и най-малката промяна беше понятна и на нас се представяше един изживян живот във вече промислено състояние“. Художникът от миналото столетие е господар на терена, който изобразява. Като всеведущ режисьор той подчинява събития и герои на една обективна логика на саморазвитието. Той следва движенията на своите фигури от съвсем сигурен опорен пункт. А съвременният романист? Верен на своята философия, която третира модерния индивид като безпомощен и безутешен странник в нощта на своето неведение, Сартър схваща положението на модерния романист разклатено и рисковано, лишено от опорни точки. Съвременният автор не се намира на височината, откъдето с независим поглед може да обгърне една устойчива действителност. Той „не е над действителността“, а е „вътре в нея“, тя го е подхванала и го върти в бързеите си както вихърът върти тресчицата. Като героите си, той е заобиколен от тревогите и опасностите на настоящето и е престанал да бъде „вътрешен разказвач“, „всезнаещ свидетел“ и „съдник“. Той се е „разпаднал“ в самата материя на своя разказ и е проникнал като с невидими флуиди в нея, тоест пронизва я със светоусещането на модерния „абсурден човек“. На съвременния роман Сартър приписва функциите на приемател с най-чувствителни мембрани, който долавя и фиксира психическия „земетръс“ на днешния индивид. Той сравнява този роман с предметите и растенията, които съществуват стихийно, като „рожби на хаоса“.

Сартровото схващане за модерния роман е само един — и то не съвсем оригинален — израз на господствуващата в модернистичните кръгове тенденция към пълно субективизиране на романа като форма, към заличаване на границата между обект и субект на отражение в полза, разбира се, на раздутото, хипертрофирано и хаотично индивидуално съзнание. Първата и най-скъпа жертва на този разрушителен процес е човешкият характер, показан в историческите си и социални връзки от великите майстори на реалистичния роман. Сега той е обявен за смъртник, загубил е смисъла си, образът му е непознаваем и неуловим. Сюжетът, фабулната връзка между случките и събитията, епическият разказ и разгръщане на действието като средство, чрез което характерът се разкрива, следвайки вътрешната логика на своето „саморазвитие“, също така се захвърля в архивата от модернистите. На мястото на характера и сюжетния разказ те въвеждат като универсални методите на алогичната асоциативна връзка, на тъй наречения „поток на съзнанието“, на вътрешния монолог, изпълнен с неясни намеци, предчувствия и асоциации, на неуловимите и загадъчни преливания на съзнателното и подсъзнателното в душевния живот. Всичко това, което съществува и в психологическия роман на реализма и което там се подчинява на законите на реалистическата типизация, тук е абсолютизирано и монополизирано като универсално средство за самоизява на едно отчуждено от себе си и от света, безсилно и дори болно индивидуално съзнание. Романът се превръща в стенограма и психограма на това разпокъсано и уплашено съзнание, тъй както екзистенциализмът строи върху него цялата си философия.[1]

[1] Модернизмът в съвременния роман прави своя баланс в ред книги на близкия до екзистенциалистите френски критик Р. М. Алберес: „Портрет на нашия герой. Есе за съвременния роман“ (Париж, 1945 г.), „Бунтът на съвременните писатели“ (Париж,

Как изглежда същата програма в действие, в художествената си реализация? Ако някои драми на Сартър осъществяват преди всичко неговия лозунг за литературата като апел към обществото и попадат точно в сърцето на болните проблеми, като предизвикват бурни реакции и противоположни отгласи, то романите му са продукт на неговия екзистенциализъм. В тях се провежда провъзгласеното от теорията разпадане и обезмисляне на човешкия характер, на индивида, който не е изправен пред други възможности освен пред страха, самотата и безутешността.

Програмният роман на Сартър в това направление е „Гнусота“, излязъл в навечерието на Втората световна война. В него действителността е пропусната през сетивното възприятие само дотолкова, доколкото става повод за рефлексите на едно обременено от умора и песимизъм съзнание. Романът е написан под формата на дневник на господин Антоан Рокентен, но колко необичаен е той за утвърдената в нашите представи дневникова форма на реалистичната проза, която чертичка по чертичка изгражда образа на социално и индивидуално определен човешки тип. Ние знаем, че Лермонтов направи мрачната равносметка на своята съвременност чрез дневника на своя горд и разочарован Печорин в „Герой на нашето време“, а Достоевски в „Записки от мъртвия дом“ даде потресна психологическа картина на една действителност, от която като в каменна стена се разбиват всички човешки устреми. Също тъй Мопасан в последните години от живота си ни поднесе в „По водата“ убийствените със скептицизма си изводи за едно общество, което осъжда най-добрите си синове на безпросветно отчаяние. Дневникът на Сартровия Антоан обаче е антипод на „записките“ от горния тип, които принадлежат към осъдения от модернистите „класически“, „традиционен“ тип на романа. Той не може да се сравнява и с творбите на съвременни белетристи като Хемингуей или Ремарк, които с почти документална достоверност и трезвост написаха дневника на хвърления в заколението на войната обикновен трудов човек, чието съзнание още не е просветлено, но който мъжествено и честно търси път към истината („На западния фронт нищо ново“ и „Сбогом на оръжието“). Самият „герой“ на Сартър е трудно-различим и съмнителен като индивидуалност. За разлика от създателите на реалистичния роман през XIX и XX век, Сартър не проявява интерес към социалната биография и индивидуалните белези на „героя“ си. Неговият Антоан е преди всичко абстрахиран резултат от една литературно-философска експертиза върху съзнанието на самотника от XX век, проведена с методите на екзистенциализма.

Разказвачът от „Гнусота“ няма физиономия, няма свой национален и социален портрет. Той представлява проекция на основните комплекси, които набраздяват психиката на „модерния човек“ и правят от нея средище на едно абсурдно светоусещане в един абсурден век. На пръв поглед Рокентен не е лишен от някои черти на традиционния герой в романите. Той има професия, работи като учен месеци наред в библиотеката и пише труд из френската история. За да задоволи физиологическите си потребности, той спи понякога със собственицата на едно кафене, а в спомените му се мярка образът на една стара любов, с която той и сега се среща за късо време. Той се движи из улиците на провинциалния град, ходи в библиотеката и извършва методично своите проучвания,

---

1949 г.), „Литературен баланс на XX век“ (Париж, 1956). Алберес изцяло разглежда модерния роман като „въплъщение на небитието и абсурда“. Вж. по-подробно за него у Л. Андреев — Эстетика абсурдного мира, сп. „Вопросы литературы“, кн. 2, 1959 г.

среща се с хора и понякога обядва с някого от тях. Но всичко това, човешките занимания, увлечения и страсти, които са предмет на реалистичния роман, тъй като чрез тях се установяват измеренията на даден герой като обществен тип, всичко това, повтарям, за „героя“ на Сартър е несъществено, периферно и чуждо, една външна обвивка на друга, непроницаема същност. Антоан Рокентен се движи във всекидневието като автомат, мисълта му е заета само привидно с работата, с професионалните му и служебни интереси, със задоволяването на потребността от любов или човешки контакти. Формите на неговото съществуване (на неговия екзистенц) само докосват повърхността на душевния му живот, без да проникнат в скрития му смисъл. Там вътре е загнезден червеят на страха, равнодушието, чувството за пълна абсурдност на света, сред който сме захвърлени. И в някои мигове идва най-страшното. Всички усещания за безсмислието на живота се концентрират в съзнанието за гнусота, което изведнъж пада като светкавица и едновременно като прозрение върху този самотник, ужасява го и — нека се изразим със стиха на поета — „засмуква устни, не дава дъх да си поеме“, за да си отиде след това ненадейно, тъй както е дошло, като остави след себе си неизличимия знак на абсурдност и гибел. Тогава пред „героя“ лъсва с неумолима яснота цялото безсмислие на неговите човешки занимания и вълнения. Той се пита какво оправдание имат научните му издирвания върху някой си френски дипломат от 18-ти век или пък любовта му към някаква Ани, коятоведнъж е пресякла живота му и го е смутила. Всичко това е призрачно и абсурдно. Господин дипломатът е мъртъв, Ани също ще умре, сам той напразно е протягал ръце с надеждата да се залови за лъжливите житейски опори и да избяга от себе си. Чрез връхлетялото го чувство за погнуса той разбира, че е осъден да остане винаги сам, лице в лице единствено с безнадеждното си съществуване.

Сартровият екзистенциализъм подлага на песимистичен анализ „модерната душа“ като душа на самотника, отрекъл всички форми на съществуване чрез обществения живот, чрез социалните си, професионални и интимни връзки, прозрял отчуждеността си спрямо тях и застинал от страх пред разкрилата се бездна на отчуждението и равнодушието. На нейното дъно той е видял разкривената физиономия на Нищото, което не му дава право на никакви илюзии и никаква утеха. В съзнанието за абсурдността на съществуващото той е спечелил своята свобода, възвърнал е своя „екзистенц“. Но в тази свобода се оглежда безличната маска на смъртта, защото всичко идва от Нищото, съществува в един свят, който е сянка на Нищото и свършва в Нищото.

„Героят“ на Сартър е от родословието на героите у Кафка и не случайно екзистенциалистите причисляват Кафка към своите най-преки предшественици и дори основоположници. Но докато в своята индивидуална обезличеност и социална неконкретност образите на Кафка са се родили в задимената и окадена от кошмари „камера обскура“ на едно болно въображение и на една изтерзана от ужасни предчувствия психика, което придава на това творчество хипнотична сила на внушение, у героя на Сартър всичко е доведено до степента на рефлекса, усещането е разложено и философски анализирано, подчинено на категориите на страха, равнодушието и погнусата. Ако мъчителните видения на Кафка са получили съвсем конкретен и предметен израз в неговите фантасмагорични и символни картини, то романът на Сартър е умъртвил сетивността и предметността и е станал приложно поле за философски абстракции.

Колко неустойчива почва за едно хуманно литературно творчество е Сартровата философия, се потвърди с примера на Албер Камю, най-близкия сътрудник и другар на Сартър през известен период, който разработи такъв десен вариант на екзистенциализма, че в най-напрегнатите години на студената война учителят трябваше да възнегодува от своя ученик и да поведе остра полемика с него. След 1952 година пътищата на бившите съмишленици се разделиха, за да се разбере още веднъж, че екзистенциализмът е ненадеждна опора за трайно литературно дело.

В духа на буржоазния активизъм Камю поиска да коригира нихилистичните предпоставки на Сартровото разбиране за абсурдния човек в една абсурдна действителност. Докато Сартър схваща литературата като инструмент на негативността, а писателя — като еретик, който провокира обществото с неговия фалшив морал, поради което и господствуващите буржоазни кръгове са се отнасяли понякога с недоверие към този свой блуден син, несигурни какво ще им сервира утре, дали няма да ги заплюе, то Камю им поднесе един уталожен и свободен от всяко подозрение вариант на екзистенциализма. Той канализира радикалните форми на Сартровия нихилизъм, направи го смирен, успокоен и безопасен за съществуващия ред. Ако негативната позиция на Сартър даваше тласък за безцеремонни и брутални атаки срещу уродливостите на империализма, то философията на абсурдния свят у Камю утешава индивидуалното съзнание, кара го да издържа безропотно гнета на съществуването.

Абсурдният човек на Камю е лишен от бог и от илюзии. Той не вярва в царството божие на небето, нито пък в „социалния рай“ на земята. Той не иска да бъде оглашен в никаква религиозна или политическа църква, да се мами с надежди за друг, „справедлив“ и „блажен“ живот. Камю критикува Киркегаард за неговия „скок в религиозното“, тоест за отстъплението му пред една илюзия. Така Камю оповестява не само атеизма си, а и дълбоката си враждебност спрямо всяка програма за революционно разрешение на обществените противоречия. Какво предлага той, след като е „развенчал“ всички идеали и миражи, след като е отрекъл всички спасителни рецепти? Да живееш без надежда — но и без отчаяние, с гордото съзнание, че си господар на своята участ, тоест че разбираш своето безсилие. Според Камю задачата на индивида не е да дезертира от поста си, а да издържи докрай на него, напълно осъзнал нелепостта на всичко съществуващо. Като вмъква елемента на стоическо търпение в песимистичната постановка на проблема за абсурдното, Камю прокарва идеята на примирението пред господствуващия ред, която е особено изгодна за буржоазното мислене на сегашния етап. Символ на неговото песимистическо примирение и несъпротивление срещу действителността е митическият образ на Сизиф. Камю открива в Сизиф далечния праобраз на модерния човек. Сизиф е осъден от боговете на един безполезен труд, но въпреки това той катери нагоре грамадния камък, в пълно съзнание за безнадеждността на своите усилия, готов да започне отново, след като камъкът се свлече от върха. „Кратко и ясно: Сизиф е героят на абсурдното. Благодарение на своите страсти и на своята мъка. Неговото презрение към боговете, омразата му към смъртта и любовта към живота му докараха неизразимото изтезание да се измъчва с цялото си същество и да върши една работа, от която няма да излезе нищо“[1]. Именно в момента на връщането, на „обратния път“ от върха

[1] Albert Camus — Le Mythe de Sisyphe, цитирано по немското издание, стр. 99, Хамбург, 1959 г.

Сизиф интересува Камю. Защото часът на връщането е час и на съзнанието за пълното безсмислие на целия Сизифов труд. Но според Камю той е и часът на Сизифовата победа. Победата над самия себе си чрез волята да живееш безутешно и все пак да издържиш докрай.

Тук е злокачествената ядка на една философия, нетърпима към всеки бунт и роптание и притъпяваща всяко недоволство от конкретните обществени рамки на човешкото съществуване. В безсилието и подчинението на Сизиф пред безизходната му участ Камю търси неговото величие. Но нима Сизиф не ни е по-близък с друга своя страна? Нима той не носи в гърдите си искра от прометеевския дух на „горда вражда с небето?“ Според легендата Сизиф се е възпротивил на изпратената от боговете смърт, влязъл е в единоборство с нея, поради което е и жестоко наказан да катери грамадната скала нагоре, без да я задържи никога. Бунтар срещу заповедта на боговете, той изтърпява наказанието си вътрешно непримирен и в този смисъл е по-сроден със символа на непокорения, макар и осъден човек. Именно така е разработил мита за Сизиф прогресивният френски писател Робер Мерл в гротестната си притча-пиеса „Сизиф и смъртта“. Камю обаче, в духа на своя примиренчески песимизъм, от който е изтръгнато жилото на недоволство и протест, превръща Сизиф в символ на духовната капитулация пред метафизичното „зло“ на човешкия живот. В основната теза на Камю, според която важното е не да се мъчиш да оздравееш, а да живееш болен, песимизмът става източник, от който се теглят направо градивни за буржоазната идеология изводи. Ето защо и Камю — за разлика от Сартър — бе коронясан като официален мислител и литератор на Запада, а накрая бе увенчан и с Нобелова награда. В мотивите за награждаването той бе окачествен като „съвест на западния свят“.

В есето си за Сизиф Камю поставя на предно място между предтечите на своята естетика Достоевски. В душевните бездни у героите на Достоевски той търси това чувство за абсурдното като дълбока основа и стихия на тяхното съществуване. Но интересното е как той се опитва да коригира, да „освободи“ от непоследователност трагичния руски гений. Камю „поправя“ Достоевски за компромиса му с религиозните илюзии, с техните лъжовни обещания за „вечен живот“. В това той открива изневяра спрямо абсурдното съзнание на модерния индивид, така гениално предусетено от автора на „Братя Карамазови“. Но ето че по една неумолима диалектика атеизмът на Камю в случая става маска на един буржоазен консерватизъм, докато религиозните заблуждения на Достоевски са дълбоко в епицентъра на трусовете, които разтърсват цялото му творчество. Според Камю „вечният живот“ не може да бъде намерен от индивида другаде, освен в „щастливото състояние“ на примирие със съществуващия ред на нещата, в самосъзнанието, че пребиваваме без надежди в един абсурден свят. Компромисът на Достоевски (както и на Киркегаард) с религиозната илюзия смущава Камю, тъй като по този начин се нарушава равновесието на абсурдното съзнание, прави се отстъпка пред една лъжлива утеха. На пръв поглед — приемлива, справедлива критика! Но нейният истински смисъл се изяснява само в цялостната съпоставка на художествения мироглед у Камю и у Достоевски. Защото религиозните заблуди на великия художник не са нещо странично, нечист слой прах, който трябва само да се изтрие, за да заблести благородният метал на неговото творчество. Те са органична част на един противо-

речив психически комплекс, без която не може да се разбере клокочещата и вулканична сила на неговите произведения.

Наистина, в православието на Достоевски, в мъката му по бога са заложени най-дълбоките и нерешими противоречия на неговия светоглед. Наистина, именно на тях са се опирали мракобесните обществени сили в стара Русия, за да призовават гордия човек към смирение, да го заклинават мистично в името на божествената хармония и да пеят заупокой на неговите бунтовни стремления. Но да освободим Достоевски от религиозните му мятания, от страшната и неудовлетворена жажда по бога, значи да разрешим по най-прост начин противоречието, което пронизва цялото му творчество, от центъра до най-далечните периферии. Опитът да простре божията десница, десницата на милосърдие и всеопрощение над помътената и раздрана от диспути душевност на неговите герои, е опит от съдбоносно значение за Достоевски. Цял живот той търси бога и героите му го търсят, тъй като дълбоко в себе си те не вярват в него. Те протягат ръце към бога, за да се спасят от дявола в своите души, който им нашепва да търсят небесната правда тук, на земята. Достоевски напразно се мъчи и терзае да възстанови нарушената земна хармония чрез правдата „свише“. Все едно — той не може да откъсне трескавия си поглед от земните мъки и неправди и да намери успокоение. И колкото руската самодържавна и православна реакция да приласкава писателя, тя винаги е гледала на него с тайно подозрение. Тя е знаела, че геният на Достоевски не може да прогони от себе си сатаната на съмнението в съществуващия, узаконен „от бога“ обществен ред. Както казва Луначарски, Достоевски стига до изстъпление в усилията си да се примири с неправдата и лъжата, тъй като до самата си смърт не може да победи преди всичко себе си и вътрешно преживява ад. В бездънния му гений е загнездена огромна съвест, която разяжда както съзнателния, така и подсъзнателния му живот. Там, където в героите на Достоевски клокочи съмнението, отрицанието и неверието, Камю се мъчи да внесе хармония, равновесие и успокоение. Това, което предизвиква у Достоевски цели бури от раздвоение и вътрешни диспути, за Камю е предмет на равнодушно и скептично примирение.

В духовната атмосфера на абсурдното, на стоическия песимизъм на Камю романът също получава определена функция. Като чувствителен приемател на процесите в модерната психика, той трябва да бъде „въплъщение на една интелектуална драма“. Той се е „освободил“ от примитивната традиция на стария роман да разказва случки и истории, да описва обстановки и да портретира човешки образи. Неговата главна цел е да създаде „своя вселена“, тоест да подчини своята структура на „модерното“ песимистично и скептично светоотношение. За Камю големите романисти са винаги „философски романисти“. Наред с Балзак и Достоевски, в тази поредица той изтъква особено Пруст и Кафка. Те именно са осъществили органичното просмукване на образите и картините с философско (не и тезисно) съдържание. В романа Камю вижда продукт на една често пъти неизговорена философия, той е нейното „онагледяване“ и нейният „венец“.

Естетиката на Камю предопределя на романа твърде подчинена роля като инструмент на абсурдното съзнание и ирационалното познание, приписва му зависимо положение от философския екзистенциализъм (романът „онагледява“ в образи и символи тази философия), въпреки постоянните декларации против тезисното изкуство, против „надзора на

огромното количество идеологии“, застрашаващи с унищожение „божествената свобода на творчеството“. Самите романи на Камю представят действително едно „онагледяване“ на авторовата философия. В тях се движат сенки, действуват марионетки, направлявани от философския показалец на белетриста. Безжизнени като индивидуалности, те покриват различни измерения от философията на абсурдното. И напразно Камю като враг на всякакви илюзии поддържа у себе си илюзорното самочувство, че е автономен и независим от „полицейската намеса“ на идеологиите. Героите на неговите романи са безпомощни пленници на идеологическата схема в духа на екзистенциализма.

За пръв път Камю развива светоусещането на абсурдния човек в романа си „Чужденецът“ (1942 г.). Подобно на Сартровия Антоан от „Погнуса“, героят на Камю е рожба на едно абсурдно време, в което хората се движат по ръба на пропастта и не знаят нищо повече от това, което авторът сам формулира във философските си есета: „Този свят не е разумен, ето всичко, което може да се каже за него“. Съвременният индивид живее под знака на равнодушието, скуката и самотата. Чужденецът дочаква смъртта на майка си, той поддържа връзки с едно момиче, но всичко това сякаш засяга някаква друга личност, а не него. Той е една безучастна отливка на отчуждението на индивида от действителността и от самия себе си. Като фигурите на Кафка, той е извън обществото и обществените норми не го докосват. В хармония с Ницшевите пророчества той принадлежи към расата на „свободните духом“, които пребивават отвъд доброто и злото. Понеже социалните и морални закони са невалидни за него, чужденецът по незначителен повод стреля и убива един арабин (действието става в Алжир, където е роден Камю). Със същото равнодушие и безстрастие, с което работи, люби и се влачи под небето на Африка, чужденецът извършва и убийството. Следва неговият арест, съдебната процедура и смъртната присъда. През време на процеса той си остава все така чужд към околните, без да търси някакво обяснение или оправдание за своето престъпление. Той просто стои на съвсем друга психическа територия в сравнение с правилата, по които действува съдът като форма на обществения ред. Цялото дело му изглежда странен фарс, дирижиран от една абсурдна действителност. За прокурора, съдиите и публиката деянията на чужденеца са опасни и възмутителни. „Бездната на това сърце може да стане пропаст, в която ще пропадне обществото“ — обвинява прокурорът. Но чужденецът стои безмълвно срещу своите обвинители и палачи, без да иска да им разясни своите постъпки, защото и той сам не ги разбира. Той е просто „извън“ традиционните понятия за „вина“, „грях“ и „престъпление“. Другите се движат по регламента на един осветен от традицията и от нравите обществен ред, а той е чужд на техния ред, обладан е от смазващото съзнание за абсурдността и безсмислието на всичко, което се случва с него.

На пръв поглед — един бунтовник. Но за какво, срещу кого, в чие име? Един бунтовник срещу човешката участ изобщо, чийто „бунт“ прехвърля недоволството от конкретните обществени условия върху една абстрактна плоскост, където бунтът се обезсилва, става фиктивен. Най-радикални форми този „бунт“ приема в монолозите на чужденеца срещу религията. Чужденецът отхвърля опитите на свещеника да бъде изповядан. Той развенчава религиозната лъжа, за да ѝ противопостави... едно съзнание за празнотата на човешкото съществувание. „През целия този абсурден живот, който водих, от дълбините на моето бъдеще ме

облъхва едно тъмно дихание, минава през годините, които още не са дошли, и изравнява по пътя си всичко, което ми бе дадено през действителните години, които прекарах. Какво ме засяга смъртта на другите, какво — любовта на една майка? Какво ме засяга бог и какво живота, който си избереш, участта, която си отредиш, щом като една единствена съдба трябваше да ме споходи и заедно с мен милиарди от избраници, които се наричаха както и той мои братя. Но разбира ли той това? Всеки е избран. Има само избраници. Всички един ден ще бъдат осъдени. Него също ще осъдят".

Написан в характерната субективна форма на разказ от първо лице, романът на Камю протича в лаконичния стил на един хладнокръвен документ, който фиксира отчуждението на „модерната психика" от нейния абсурден век. Хладните и безнадеждни рефлекси на чужденеца са стегнати в калъфа на една стилово безукорна, прецизна и отмерена проза, от която е изстискан всякакъв поетически сок и е изрязано всяко описателство. Странните и алогични постъпки на чужденеца са в пълен дисонанс с вътрешната логика на човешкия характер в реалистичния роман. Те са интуитивни реакции на едно отчуждено от себе си и „проумяло" неразумността на света абсурдно съзнание.

Десет години по-късно, в романа си „Чумата", Камю допълни разбирането си за абсурдния човек с позитивния елемент на стоицизма. „Чужденецът" стоеше още в сянката на Сартровата „гнусота", той не дереше нищо положително, което да изпълни безсмисленото му съществуване. И той претърпя поражение, чрез което авторът издаде инстинктивното си несъгласие с абсолютно-негативната и разрушителна програма на Сартър. Чрез „Чумата" Камю предприема открит опит за конструктивна „поправка" на тоталния нихилизъм в екзистенциалистката философия на Сартър. В романа е изложено символ-веруюто на един „конструктивен песимизъм", характерен със завой към положителни примери на човешко поведение, с търсене на опорен пункт за разпокъсаното и безутешно индивидуално съзнание.

В хладнокръвния тон на съвременна хроника романът разказва за една масова чумна епидемия, избухнала с вулканична сила в наши дни в северна Африка, епидемия, която десетилетия наред е смятана като невъзможна и изключена от живота на човечеството. Разказът за чумата в алжирския град Оран през 40-те години на нашия век е твърде откровена алегория за обществените бедствия, които застрашават индивида в нашето столетие. Сам Камю поставя като мото думите на Даниел Дефо: Колко разумно е да се изобрази нещо действително съществуващо чрез друго, което не съществува. Така още преди да е вдигната завесата на предстоящите събития, ние сме вече предупредени за символния характер на целия роман.

Какво олицетворява Камю в „Чумата"? Преди всичко най-страшните порождения на нашата цивилизация — войните и фашизма. Колективните беди от този род се стоварват съвсем ненадейно върху хората и ги сварват съвсем неподготвени. В съгласие с идеалистическото си схващане за непроницаемост на обществено-историческия процес, за пълна хаотичност в неговия ход, Камю проповядва и един зловреден фатализъм: „Върху земята е имало толкова чумни епидемии, колкото и войни. И те са заварвали хората винаги еднакво беззащитни". Още в изходната си позиция белетристът на абсурдното метафизически пренася обяснението на конкретните обществени явления върху основата на веч-

ните и нерешими трагични проблеми на човешкото битие. За него, разбира се, чумата олицетворява не само войните и фашизма, но изобщо „колективните бедствия“ на XX век, в които се включва и социализмът като заплаха за индивидуалната свобода. Според Камю чумата, тоест злото на колективизма, действува като безпощадно-униформираща машина, която обезличава хората, прави еднотипни всички чувства и преживявания, механизира душевния живот, духовните интереси, дори и любовта. Тя е единственият начин да бъдат държани хората заедно, в колектив, тъй като според екзистенциализма най-голямата и висша „добродетел“ на човешкия живот е в абсолютната усамотеност и непригодност за колективни чувства и действия. Още Киркегаард писа, че човек е осъден да бъде вечно и безутешно сам и затова дружбата, а още повече бракът са опасни и абсурдни именно като противоестествен опит да се извади индивидът от състоянието на самота. И за да бъде в тон с ученията си, Киркегаард връща публично годежа на своята годеница, с което скандализира преди 120 години копенхагенското общество.

Фатализмът и непримиримостта към всякакъв колективизъм у Камю не изчерпват идейното съдържание на романа. От решаващо значение е как авторът показва реакцията на различни индивиди спрямо грозната епидемия, какви типове на обществено поведение подлага той на оценка. От групата герои на романа, захвърлени сред кошмара на епидемията, се отделя преди всичко доктор Рийо, резоньор на авторовата философия. Докторът именно произнася формулите на конструктивния песимизъм, според който злото не може да се предвиди или спре, но когато дойде, срещу него трябва да се действува решително. Доктор Рийо отхвърля религиозната проповед на свещеника, защото ако има бог, то докторът би предоставил на него борбата с чумата, но бог равнодушно мълчи на небето и това ни задължава ние на земята да се борим срещу смъртта, която е хвърлила сянката си върху целия световен ред. Нейни масови оръдия са епидемиите от рода на чумата. Простата рецепта на тази философия е следната: чумата е факт, срещу който трябва да се брани! Положителният човешки тип за Камю е типът на неговия доктор, който принадлежи към малката и избрана група на спасителите. И макар че с неуморната си дейност на лечител Рийо нито може да предотврати епидемията, нито да спре нейното разпространение, неговата воля и мъжество в изпълнение на дълга му според плана на романиста трябва да предизвика нашето одобрение и солидарност. Предишният тезис от „Мита за Сизиф“: работата не е да се мъчиш да оздравееш, а да живееш болен, получава ново решение в „Чумата“: няма нищо друго в живота, освен болни, които трябва да бъдат лекувани.

В романа са разпръснати отделни зрънца на абстрактен пасифизъм (борбата срещу чумата е борба срещу войните), както и на отвлечен хуманизъм (любовта към ближния е средство на борбата, тъй като „светът без любов е един мъртъв свят“). Дори накрая докторът прави благородния извод, че човекът е достоен повече за удивление, отколкото за презрение. Но леките хуманни повеи са обезсилени от фатализма в позицията на Камю, от неговата заслепеност за реалните причинители на масовите злини като войната, от неговия войнствуващ индивидуализъм.

Заключителните редове на романа, чрез които докторът привършва своята „хроника“, говорят за пълното безплодие и фаталистична обреченост на човешките усилия да бъде предотвратено окончателно злото. „И все пак той знаеше, че това не ще бъде хроника на окончателната по-

беда. Тя може да бъде само свидетелство за онова, което трябваше да се извърши и което без съмнение ще извършат всички хора, които въпреки вътрешната си разпокъсаност се борят срещу господството на ужаса и неговото неуморимо оръдие, които не искат да признаят епидемиите, които не могат да бъдат светци и все пак се мъчат да бъдат лекари. Защото той знаеше нещо, което бе неизвестно на радостната тълпа отвън и което може да се прочете в книгите: че чумният бацил не умира и не изчезва никога, а десетилетия се потаява, чака търпеливо из стаите, килерите, носните кърпички и из вързопите стара хартия и че може би ще дойде ден, в който чумата, за нещастие и поука на хората, отново ще разбуди и разпрати своите плъхове сред човеците и ще докара смъртта в един щастлив град".

Фатализмът на Камю, насочен тъкмо срещу силите, които се организират за най-резултатна борба срещу злините на империалистическата цивилизация, издава буржоазната ограниченост на такъв абстрактен хуманизъм. Не е ли парадоксално индивидът да черпи съпротивителна мощ и воля за противодействие срещу злото в своето предварително убеждение за фаталната предопределеност и неизбежност на това зло? Нима едно съзнание, предварително обезоръжено и лишено от всякаква надежда, може да стане реална опора за една действена съпротива срещу общото нещастие? Не, от подобни утешения и палиативни мерки нашият съвременник няма нужда! Той знае откъде иде злото и затова се уповава на реални сили в настъплението си срещу него. Той иска да изкорени това зло, а не да го лекува и ограничава в духа на абсурдната философия на Камю, за която един френски автор остроумно се изрази, че е философия в мащабите на Червения кръст.

Колко негоден е такъв метод на „лечение" проличава нагледно при една съпоставка между Камю и най-добрите представители на съвременния критически реализъм. В книгите на Хемингуей, Стайнбек или Моравия също се решава проблемът за съдбата на съвременния човек в едно обричащо го на катастрофа общество, проследяват се зигзагите на неговата напразна съпротива срещу суровата и смазваща действителност. Но колко далече е този човек от „абсурдния човек" на Камю, който е жертва на неразрешимите абстрактни противоречия на битието и който фаталистично е обречен на поражение, защото тъй гласи отвлеченият императив на екзистенциализма: Действувай, без да вярваш в смисъла на своето действие! Съпротивлявай се, въпреки безсмислието на твоята съпротива!

Мъжествени и прями, горди и скъпи на думи, с лица обветрени от изпитанията, героите на Хемингуей също действуват, борят се докрай и все пак търпят поражение в своята неравна битка за щастие. Старият рибар от „Старецът и морето" не напуска поста си в двубой с огромната риба и след това със стадото акули, които се превръщат във внушителен символ на безбройните хищни врагове, дебнещи трудовия човек в една безмилостна по социалните си закони действителност. В „Бисерът" на Стайнбек — един истински бисер на съвременния реализъм — друг рибар, наречен Кино, свързва всичките си мечти за бъдещето с големия блестящ бисер, който той е извадил от морското дъно и който ще му донесе жадуваните средства за един живот без лишения и нищета. Но заедно с изтръгнатия от морските глъбини скъпоценен бисер се надигат всички стихии, враждебни на човека в едно безчовечно общество, за да му попречат на щастието и да го смажат, тъй като в това общество владеят вълчите закони на взаимното изтребление. И след като е заплатил

с цената на най-скъпото, с живота на детето си своето право да зе
мъничкото си съкровище, рибарят изведнъж вижда бисера грозен и „зл
като злокачествен тумор“. Той му е донесъл само нещастия и Кино с
разделя завинаги с него, като го запраща там, откъдето го е извадил
Но заедно с бисера той се прощава и с мечтите си за по-добър живот
Поражението на героите и у Хемингуей и у Стайнбек сгъстява атмосфе
рата на разказа, пронизва я с нерадостно настроение, с трагизъм. Симво
тичното изображение на две човешки съдби има философски смисъл
притежава иносказателно, символно значение. Но колко чужд е този
„символен реализъм“ на абстрактното морализаторство и безпочвения
хуманизъм у Камю! Отчаянието и поражението у героите на Хемингуей
не е резултат на философско предубеждение за безсмислието на всяка
съпротива срещу една абсурдна действителност. Това не е отвлеченият
песимизъм на „абсурдния човек“, а е резонанс от претърпените удари,
несполуки и катастрофи в една реална капиталистическа действителност,
в едно общество, което неизбежно поражда кризи и войни, лишения
и изпитания за човека на труда. Мъжествената тъга в книгите на Хеми
гуей е далеч от фатализма, въпреки че участта на героите сякаш по нечии
неумолими закони води към катастрофа. Но тази катастрофа има свой
реален и исторически смисъл в природата на господствуващите социални
отношения, а не е метафизически предопределена поради абсурдната
човешка природа, както у Камю. Напротив — въпреки неуспеха, старецът
на Хемингуей пази устойчивостта и закалката на гордия трудов човек,
който изрича доблестната мисъл: Можеш да унищожиш човека, но не
можеш да го победиш! На тази обществена основа, която разграничава
ясно социалните партньори и реалните причини за човешкото поражение,
Хемингуей и Стайнбек изграждат специфичните образи на своите герои,
които са земни и силни индивидуалности и нямат нищо общо с модерни
стичните илюстрации на предварителни философски тезиси.

Съвременните критически реалисти търсят изход за трудовия човек
в чувството на солидарност с другарите по съдба, закалено в изпитанията
на войните и фашисткия терор, в честната и мъжествена спойка на друж
бата или в искрената и открита, чужда на условностите и фалша любов.
Поведението на техните герои обаче трудно надхвърля границите на
инстинктивното и стихийното, поради което и поражението им внушава
неволно мрачната мисъл за невъзможността честният човек да осъще
стви призванието си и намери щастието си. Последователно решение на
този конфликт в литературата даде социалистическият реализъм, който
издигна образа на трудовия човек до принципа на осъзнатата и организи
рана съпротива срещу враждебните стихии на капиталистическата дей
ствителност. Да си спомним как Фадеев в своето най-значително произве
дение, романа „Разгром“, разреши проблема за смисъла на човешкия жи
вот, за поражението и победата в него. Левинсон, командирът на далеко
източния партизански отряд, знае много добре колко скъпо струва и най
малкият успех в двубоя, който се води. Пред очите му гинат близки дру
гари, други не издържат и дезертират от поста си. След много сражения
отрядът е разбит и са останали само осемнайсет бойци. Този остарял и
изпит човек съвсем се изгърбва от претърпения разгром и по коравото
му войнишко лице се стичат сълзи. Но за разлика от „бойците“ в нера
ната битка срещу една враждебна действителност у Хемингуей, които
черпят сили в индивидуалната си гордост и твърдост като сурови и ус
тойчиви мъже, Левинсон преборва трагизма на собственото поражение

в перспективата на великото революционно дело, на което се е обрекъл. Когато групата на 18-те партизани излиза от гората, пред Левинсон се разстила полето и гълъбовият безкрай на небето, нивите и градините, купните слама и мравунякът на работещите хора. И изведнъж този „весел, звучен и пълен с грижи живот“ прояснява погледа му. Той с признателност обгръща „това просторно небе и земята, обещаваща хляб и отдих, тези далечни хора на гумното, които той трябва да направи скоро такива свои, близки хора, каквито бяха тези осемнадесет, що мълчаливо яздеха след него — и престана да плаче: трябваше да живее и да изпълнява своя дълг“.

Героят на Фадеев чувствува под краката си здравата почва на непобедимата революционна общност, което не му позволява да възприеме своето поражение като трагичен финал на човешките усилия да се победи злото. Неговата борческа енергия ще се активизира отново и отново, въпреки поредицата от несполуки. Доктор Рийо на Камю също изповядва убеждението, че трябва да стоиш докрай на поста си, да принадлежиш към отреда на спасителите в страшните дни на чумата, но неговата воля за борба е обезсмислена от песимизма и фатализма на една философия, която обрича индивида на пълна безпомощност пред лицето на непонятните и непреодолими, съдбоносни и демонични сили на нашата атомна епоха. Паролата за активизъм, издигната от Камю, е само едно напразно усилие да се възстанови нарушеното равновесие на разпокъсаното буржоазно съзнание, да се опомни една парализирана от страх воля, да се лекува една безнадеждно заболяла психика. С ревизията си на Сартровия нихилизъм Камю отиде надясно като мислител, мъчейки се да спасява неспасяемото, да изправя на крака осъденото на гибел. Ето защо и през 1952 година, по повод на „Разбунтуваният човек“ — една библия на антимарксизма, в която историческият процес е невероятно изопачен от Камю — Сартър хвърли в лицето на своя бивш сътрудник репликата: „Вие сте буржоа!“ и осъди безплодния му опит „да снабдява с аргументи тези, чиято култура агонизира“.

Жалко е наистина, че един интелектуален, прецизен и лаконичен автор като Камю робува в такава степен на своята превзета философия, че художникът у него се подчинява почти без съпротивление на философския конструктор. Това изсушава творчеството му, прави го твърде малокръвно, разрушава живата тъкан на човешките характери в него.

Че романът не може да съхрани своя смисъл извън образа на човека, въпреки всички напъни на модернизма, свидетелствува опитът дори на някои писатели от кръга на екзистенциалистите. През 1954 г. се появи романът „Мандарини“ от Симона де Бовуар, съпруга на Сартър, позната във Франция и с други свои белетристични и психоаналитични книги. Този роман направи силно впечатление във Франция, получи наградата „Гонкур“ и бе оценен като литературно събитие. Той дойде сякаш за да отговори на нашумелите теории за гибелта на романа, за смъртта на човешкия характер и на сюжета, за „революция“ в техниката на този класически жанр на реализма. Той прозвуча и като косвен спор с някои умъртвяващи постулати на екзистенциализма, които подчиняват белетристиката на служебни функции и правят от нея илюстрация на една философия, в чийто център е абсурдният човек, тоест човекът с ограбена индивидуалност, без опора и смисъл в живота. А това вече е

знаменателно у една авторка, която принадлежи към лагера на екзистенциализма.

Макар че по обема си догонва почти 1000 страници, романът „Мандарини“ се чете с много по-голям интерес и вълнение, отколкото лаконичната философска проза на Камю или Сартър. Зрителният ъгъл на Симона де Бовуар се различава съществено. Докато Сартровият Антоан от „Погнуса“ или „Чужденецът“ на Камю възприемат околната действителност като една човешка менажерия, със скептично-рефлектиращ, опустошено-безразличен и б е з л и ч е н взор, героите на „Мандарини“ живеят истински, въвлечени в реалните конфликти на съвременността, уплетени в търсенията, страданията и разочарованията на днешните западни интелектуалци. Симона де Бовуар инстинктивно е останала вярна на някои вечни закони на литературата и на романа като форма. И не само инстинктивно. Романистът — пише тя в една своя статия — трябва да се стреми да покаже „живия живот, цялото му богатство и своеобразие, излизащо извън рамките на чисто субективната интерпретация“. Според нея читателят винаги ще се отнася към романа като към къс от живота и ще се вълнува, „одобрява и възмущава с цялото си същество, преди да формулира съждението си“. С риск да бъде „изостанала“ и „старомодна“, Симона де Бовуар не изменя на натрупания столетен опит в тази област, въпреки категоричните императиви на екзистенциализма, които тя в други отношения възприема и следва.

Още по-интересен е романът, като се има предвид,че неговите главни действуващи лица са писателите-екзистенциалисти, че прототипове на двамата основни герои са Сартър и Камю и че в сюжетния фокус е действителният конфликт и разцепление в кръжока на екзистенциалистите. Не е необходимо да се отмерва доколко изобразеното в книгата се основава върху точно възпроизвеждане на действителните факти. Много по-важно е как писателката разбира и отразява процесите на духовна еволюция в средата, към която тя принадлежи. Тя не разпъва героите си върху прокрустовото ложе на философските схеми, а ги оставя да действуват, да рефлектират на реалността, верни на своите характери, които са в сложна зависимост от динамичния и тревожен темп на събитията в нашата епоха.

Както се разбира от самото заглавие, това е роман за мандарините от Париж, тоест за една група интелектуалци, които искат да законодателствуват в областта на духовния живот и същевременно работят в кастовата изолация на избраници, духовни фаворити, мандарини. Но поведението на „мандарините“ е повече или по-малко характерно за състоянието сред определени части на френската и изобщо на западната интелигенция, които се блъскат между бреговете на едно голямо противоречие: противоречието между честните им субективни стремления да служат на свободата и истината и потребностите на обществения прогрес, който измерва строго относителното тегло на всяка субективна постъпка, включително и на най-независимата и стихийно-индивидуалистичната. Идейните и морални проблеми, около които е организирано действието в романа, авторката групира в три главни аспекта: обществено-политическата дейност, художественото творчество и интимния живот.

Политическата тема е залегнала в основата на един конфликт, който измъчва много от героите и който се оказва за тях неразрешим в рамките на възприетите от тях ръководни идейни начала. Един непреодолим контраст раздвоява непрекъснато душевността на тези интелекту-

алци: контрастът между периода на съпротивата и новия, мирен период на следвоенно развитие във Франция. Докато в годините на съпротивата героите са знаели мястото си във фронта на антифашистките сили, следвали са окрилено общественото си призвание в една трудна и благородна битка, то сега положението е съвсем изменено. Гласно и негласно, в текста и подтекста на книгата минава един постоянен мотив — мотивът на скръб по времето на Resistance (съпротивата), когато са разцъфтявали най-хубавите нравствени качества на личността, когато тази личност е вярвала в големите и спасителни цели на едно общонародно-движение, усещала се е полезна и необходима, рискувала е с удовлетвореното съзнание за изпълнен дълг. Но идва краят на войната и циментът, който е споявал различните обществени групировки, се разпада. Лагерът на екзистенциалистите застава на кръстопът. Затова над романа тегне някаква задуха, наситена с тревожни предчувствия. Мъртвите са мъртви. За тях не съществуват вече проблеми. Но ние, живите „как ще живеем? Какво бъдеще ще предложим на младите“? Чувството на безизходица завладява тези индивидуалисти и то не като натрапен извод от една априорно взета философия, а като спонтанна реакция срещу новата следвоенна обстановка. Един свят е вече загубен, а на негово място не е намерен заместител. Тогава? Остават мъчителните лутаници, напразните опити да се притъпи психическото неудовлетворение и раздвоение чрез алкохола или чрез сексуалните ексцеси, а накрая — самоубийството.

Роберт Дюбрьои, централна фигура в романа, чийто прототип е Жан-Пол Сартър, живее дълго време с надеждата да организира трета обществена сила — антикапиталистическа и противоамериканска и в същото време разграничена от комунизма, поставила си задача да „изтръгне“ работничеството и лявата интелигенция от „подчинеността“ им пред марксизма. Той вярва в революцията и в абстрактната „социалистическа Европа“ на бъдещето, но неговият индивидуализъм не му позволява да приема „диктовката“ на организираното масово движение. Той е непригоден „да се подчинява на пароли“, да следва директивите „на една централа“. Неговият отвлечен хуманизъм се бунтува срещу подчинението на частните интереси пред големите цели на революцията. Но историята се развива по свои закони, тя не следва никакви индивидуалистически утопии. Светът след войната все по-отчетливо се разделя на две половини, които враждуват непримиримо и от чиято вражда заплашва да се разрази нова катастрофална война. Дюбрьои пише, говори, организира привърженици, за да предотврати едно гибелно развитие, да „опомни“ заблудените и от двата лагера. Илюзия, жестока и убийствена илюзия! Самите събития потвърждават неумолимо, че трети път не съществува. Или със силите на мира и социализма, или против тях! Картата на една политика над класите, над враждуващите страни, е бита. Обективно романът свидетелствува за мъчителния крах на политическите илюзии в кръга на Сартър, за ефимерността на надеждите да се формира „трета сила“. Вместо да се извиси над лагерите, „третата сила“ с конкретните си акции гравитира ту на ляво, ту на дясно, днес изразява положителни, утре — отрицателни тенденции.

Неразделно от политическата тема е и въпросът за смисъла на литературата и изобщо на творчеството сред „мандарините“. За Дюбрьои журналистиката и художествената дейност са форми на обществен ангажимент и апел върху гражданската съвест на хиляди читатели. За Анри Перон (негов прототип е Камю), който все повече се отдалечава от Дюбрьои

и отива на дясно, литературата не е пряко обвързана с политиката, тя е средище на абстрактно морализаторство и човеколюбие. Но колкото и да не си приличат като индивидуалности — единият е винаги неспокоен и деен, втурнат във всекидневието, в борбите на своя ден, а другият е резервиран, сдържан, отчужден от „делничния шум“ — и двамата стигат до нескривано колебание и неверие в смисъла на своето творчество. А съмнението в литературната им работа, която е тяхно призвание и поприще в живота, означава съмнение в смисъла на предназначението им като личности. Безсилни да въздействуват на събитията в желаната насока, те спират пред безутешния извод, че злото е навсякъде, то е тотално и всесилно, човешката природа не подлежи на изменение и надеждата за изход е напразна. Песимистичното им заключение иде да потвърди илюзорността на една естетическа програма, която служи на абстрактните категории на „свободата“ срещу „насилието“, на отвлечения „тотално-независим“ дух. В „Мандарини“ Симона де Бовуар е дала обективна картина на действителните идейни и психически кривуличения в тази среда, засвидетелствувала е обективно кризата на индивидуализма, който обрича на безплодие и безсилие. Тук е и истинското достойнство на нейния роман.

Разочаровани и претърпели крушение в политическите си и литературни илюзии, героите на романа се хвърлят с несъзнат рефлекс за спасение в сексуални авантюри, откъдето и третият план на книгата — интимните отношения, съсредоточени изключително във формите на задоволяване на „либидото“. В съгласие с кредото на екзистенциализма авторката пристъпва към тази област като към най-свободната и лична сфера на проявление на индивида, на неговия „екзистенц“, очистен от наслоенията на обществената зависимост, от моралните норми и повели и „предоставен“ на самия себе си. Как се изразява на практика пълната себеизява на интимното у личността? В една неограничена свобода на сексуалните връзки, която важи за кръга на екзистенциалистите и която съвсем не може да задоволи по-будните и интелектуално развити натури от типа на самата авторка, дала себе си чрез образа на Ана, съпруга на Дюбрьой. Ана преживява голямо увлечение, взело размери на гибелна любов, с един американски писател. Но и тя, независимата от всякакви морални ограничения, не намира сили да скъса със семейството си и вместо да последва фаталната стихия на своята преувеличена в съзнанието ѝ страст, остава да изпълнява дълга си към съпруг, дъщеря и накрая към внучка, преживявайки с голямо напрежение своя кризис и преодолявайки мисълта за самоубийство. Не само при Ана, но и при останалите герои романът щедро възпроизвежда еротичните им преживявания, навлиза дори в отблъскващите подробности на сексуалното, взето в нормалните му и перверзни разновидности, когато индивидът се изправя пред нас гол в прекия и преносен смисъл, роб на първичния нагон. Дори някои от образите, като Паула например, са изследвани чрез метода на фройдистката психоанализа, показани са в прогресиращата си душевна невроза в резултат на преустановена любовна връзка.

Не само в безподборното разголване на сексуалния живот се долавя похабяващото влияние на екзистенциализма. То слага загрозяващия си отпечатък и върху друга една линия на романа — за щастие, не проведена докрай: в упражняването на Сартровата нихилистична критика срещу моралните критерии изобщо. Авторката понякога отказва да дава морални оценки за простъпките на своите герои. Тя ни въвлича в мълча-

лив, но упорит спор със себе си по повод на сцената, когато Анри Перон отива в съда и лъжесвидетелствува, за да спаси един провокатор и предател на стотици невинни еврейски семейства през времето на окупацията. Перон върши това, тъй като временната му връзка с едно момиче от „висшето общество“ го кара да се намеси и да спаси предателя, който е оплетен в нечисти отношения със семейството на неговата любовница. Авторката обаче не е склонна да съди своя симпатичен герой дори и сега. Тя не напуска доброжелателната си позиция към него, не търси източника на това падение. Та нали канонът на екзистенциализма повелява: моралът е относителен, индивидът сам си законодателствува в тази област, границата между добро и зло е съмнителна! Дори Дюбрьои така оправдава срамната постъпка на своя бивш приятел: „Не можеш да водиш коректен живот в едно общество, което не е коректно“. Излишно е да доказваме, че такава „свобода“ от етични задръжки и норми противоречи на честните търсения и душевни терзания на героите в романа, които се измъчват, защото все пак искат да спасят някакви ценности в живота — мира и утрешното щастие на хората, правото да живееш честно без унизителни компромиси със съвестта си. А нима лъжесвидетелстването на Хенри в полза на един агент-провокатор и морален урод не е най-подъл компромис със съвестта? Нима усилието той да бъде морално извинен с един софизъм в стила на екзистенциалисткото мислене и специално на Сартровата „анти-етика“ не е жалко и негодно усилие? Така авторката се заплита в мрежите на едно априорно и упадъчно мислене, което противоречи на правдивото художествено отражение в нейния роман.

Раздвоението, душевната неудовлетвореност и безперспективност, с която свършват героите, създава особеното тягостно настроение в романа. Тъжна и скептична умора просмуква страниците, в които авторката изоставя формата на обективен, епически разказ и преминава към изповедната форма на дневника, споделяйки най-откровено резултатите на един безпощаден самоанализ. Това „нарушение“ на белетристичните канони съвсем не е последица на експериментаторска суета, то е вътрешно мотивирано в цялата психологическа структура на романа. Като разказва за Ана в тези глави, Симона де Бовуар превръща разказа в своя изповед и му дава подчертано интимна и субективна окраска. И не е ли тогава съвсем естествено да заговори за себе си в такъв личен тон? Един тънък наблюдател, с най-фин инструмент на психологическия анализ прониква в скритите гънки на една уморена, отчаяна и все пак любяща душа. Един чувствителен сеизмограф записва и най-неуловимите трептения на едно наранено и все пак пулсиращо за хората женско сърце. Симона де Бовуар е запазила живото си, деликатно чувство към човешката индивидуалност, към нейните страдания и падения, към нейния незаглъхнал копнеж по красота и щастие. Образа на човека тя не свежда до марионетка на една философска идея, а го разницва в психологически план, приема го като кръстопът на сложни преживявания и мъчителни лутания, вижда го като неуморен пътник към истината и търсач на загубената хармония. Нейната трепетна тревога за съдбата на съвременния човек и по-специално на интелектуалеца в буржоазния запад, макар и замърсена доста от мътилката на екзистенциализма, пробива непрекъснато тъмния пласт на една упадъчна философия и ни вълнува с човечните си нотки. И въпреки уморения, тревожен и мрачен климат на романа, той не е декадентска проповед на смъртта, на Нищото, на равнодушието и

презрението към живота. Дори накрая, след като с истинско безпокойство сме следвали авторката в нейните пориви към смъртта с едва предотвратеното решение за самоубийство, дори тогава животът тържествува. При вида на живите, на най-близките — съпруг, дъщеря и внуче — тя разбира или по-скоро през нея преминава като ток някакво инстинктивно усещане, което има силата на прозрение, че „човек е осъден несамо на смърт, но и на живот“. В края на книгата екзистенциалисткото настроение на световната гибел търпи поражение, животът надвива смъртта, човешкото, индивидуалното побеждава абстрактното и романът „Мандарини“ изведнъж се оказва по-близък до традицията на Флобер и Мопасан, до духа на „Един живот“, отколкото до сковаващите параграфи на модернистичната естетика, която парализира човешкия характер, изтръгва хуманизма и жизнелюбието му и руши формата на съвременния роман.

Затова и усилията на някои литературни кръгове да окачествят романа на Симона де Бовуар като плод на нравствен нихилизъм и опустошеност, да го причислят изцяло към „черния лагер на екзистенциализма“, са тенденциозни и несправедливи спрямо сложния характер на произведението. Един ляв френски критик вижда в „Мандарини“ само злия дух на най-черното отрицание, друг пък, десен рецензент в буржоазния вестник „Комба“, нарича книгата „урок по банкрутство“. Но колко поправ и от двамата е един съветски автор, който пише че кризата, преживяна от героите на „Мандарини“, не е криза на „човека изобщо“ в духа на екзистенциализма, а е криза на определени политически и нравствени илюзии[1]. Въпреки сянката, хвърлена от екзистенциализма, романът обективно представлява едно честно вълнуващо свидетелство за сложните процеси сред известни групи от френската и изобщо от западноевропейската интелигенция[2]. Косвено той е едно отрицание на модернистичния роман с неговото интелектуално безкръвие и безплътни човешки сенки.

Литературното движение около екзистенциализма във Франция даде не само такива спорни, противоречиви и все пак значителни фигури като Сартър, Симона де Бовуар и отчасти Камю. То се разпространи и като психоза сред по-широки кръгове на буржоазната интелигенция и упражни притегателно въздействие и върху част от младежта. За известен период екзистенциализмът стана мода, която донесе кокетиране с определени настроения и с пози на разочарованието, доведе до кръжоци и клубове на екзистенциалистите, до черни ризи и до младежки бради. Модата извика към живот и своите „прелетни птици“ в литературата, създаде своя занимателно модно четиво, нашумяла представителка на което е Франсоаз Саган.

Нека се върнем към един от образите в „Мандарини“, за да разберем по-добре причините за необикновената популярност на Саган сред град-

---

[1] Л. Зонина. Искания французской интеллигенции (о романе „Мандарины“) — сп. „Иностранная литература“, кн. 6, 1955 г.

[2] Развитието на Симона де Бовуар в посока на един действен хуманизъм е засвидетелствувано в нейните последни статии и интервюта, написани в резултат на посещението в Куба, където тя прекара цял месец заедно със Сартър. От успеха на кубинската революция Симона де Бовуар прави и по-далечни изводи, осмисля философски събитията. Примерът на Куба — пише тя — има значение не само за Латинска Америка. Той интересува „даже нашата стара Европа, той потвърждава, че възможностите на човека далеч надхвърлят онези предели, които му е поставил буржоазният песимизъм“.

ската западна младеж. Може би най-непосредният и подвижен образ в „Мандарини“ е образът на Надин — двадесетгодишната дъщеря на Роберт и Ана Дюбрьои. Надин е рожба на войната и на следвоенната безпътица. Ако възрастните са застигнати от катаклизмите на нашето време все пак донякъде оформени, стъпили на някаква почва, тя още полудете попада във водовъртежа на страшните събития, загубва през окупацията първата си голяма и чиста любов и изведнъж вижда себе си разбита и обезверена да стои пред хаоса. Преди още да е живяла — тя се изправя пред хищната маска на смъртта. Преди да е разцъфтяла — войната стъпква с ботуши цветята на нейната младост. И това чувствително, искрено и своеобразно момиче на 20 години е станало цинична жена, която шествува от едно мъжко легло в друго, безскрупулна и лишена от морални задръжки, дете на своето време. Но и в най-безсмислените си авантюри, в най-голямата пустота на чувствата Надин е все пак едно беззащитно и измъчено същество, което иска да избяга от категоричните и неумолими въпроси на живота. Момчетата и момичетата като него са захвърлени върху паважа на големия град с ограбени души. Те скучаят в одимения въздух на баровете и чрез тръпчивия вкус на уискито и дразнещите синкопи на джаза се мъчат да потиснат своята пустота и безпомощност.

От типа на Надин е и основната героиня в романите на Франсоаз Саган, това е и нейната история. Една младеж без устои, без идеали и ценности, едно ново „загубено поколение“ след Втората световна война, рано уморено и душевно състарено, което влачи съществуването си от бар на бар и си създава дразнители чрез сексуалните авантюри, чрез пиянството и джаза. За разлика от „загубеното поколение“ след 1918 година, познато ни от книгите на Ремарк, което все пак съхранява ред нравствени ценности, младежта от книгите на Саган е съвсем опустошена и цинична.

Разбира се, в главоломния успех на тази авторка се намесва и характерната за буржоазния запад жажда за сензация, за необикновени и възбудителни литературни новини. Едно осемнадесетгодишно момиче излиза с първия си роман, безспорно талантлив, написан с тънко самонаблюдение и откровена циничност. Нима това не бива да се използува, да се рекламира, да се превърне в литературен бизнес? И ето че дебютиралата през 1954 година писателка догонва милионни тиражи, репортерите я фотографират и интервюират, около нейната личност се разпалва традиционният нечист интерес на буржоазната преса, радио и телевизия.

И Саган поема асфалтирания, блестящо-гладък път на литературните звезди — позира пред фотокамерата, сменя леките си коли, шофира бясно и едва не става жертва на автомобилна злополука (по неволна асоциация си спомняме, че само преди няколко месеца катастрофира Албер Камю), обикаля Европа и Америка, завързва временни приятелства с други млади знаменитости. Но освен играта на комерческите интереси, в случая със Саган играе роля и друг факт. Ако и младата авторка да не може да ни удиви с психологическата си проницателност — като имаме предвид пищното развитие на френската психологическа проза, ако и тя да не внася особено оригинални разрешения в традиционната тема на „любовния триъгълник“ — разработвана до безкрайност във френската литература, в нейните книги все пак има симптоми на днешното време, което я прави добра примамка за западните издателства. Още първият роман на Саган „Добър ден, тъга“ бе приветствуван от именития френ-

ски писател-католик Франсоа Мориак, който неволно допринесе за най-голямата реклама на 18-годишната авторка, изказвайки удивление откъде се е взел такъв цинизъм у едно тъй младо момиче.

В „Добър ден, тъга“ дъщерята разказва една любовна история, която се разиграва между нейния баща и двете му любовници в една вила край морето. Историята приключва с гибелта на по-умната и зрялата от двете жени, а в подготовката на тази гибел важна роля играят капризите и своеволието на дъщерята. Но най-тягостното не е в това, че сериозният и умен човек е станал жертва на рафинираната игра на едно съвсем младо момиче. Най-тягостна е самата младост на това момиче, което наблюдава и участвува в случката с един убийствен скептицизъм и проследява с цинична трезвост любовните отношения между по-възрастните. Отдавна сякаш 18-годишната героиня на Саган е преминала прага, зад който се намират разочарованието, неверието и „свободата“ от идеали. Тя не очаква нищо, живее без илюзии и без надежди, опустошена и цинично-равнодушна към „тайните“ на любовната игра. За нея те не са тайни. Тук е и допирната точка на Саган с екзистенциализма, поради което и критиците я наричат негов „духовен продукт“.

След „Добър ден, тъга“ последва вторият роман на Саган „Някаква усмивка“, после третият — „В един месец, в една година“. И понеже опитът на младата писателка е ограничен в един и същ житейски квадрат, тя започва да се повтаря, да предъвква своите „открития“ и рискува да се изразходи бързо. Във втората книга една студентка — със същите психологически измерения като момичето от „Добър ден, тъга“ — споделя своето приключение с един женен мъж. В третия роман централният образ на Саган варира в девет фигури, върху които тегне същият печат на скука и опустошеност, напразно замаскирвани чрез флирт и цинизъм. Един и същ задушен въздух, едни и същи рефлекси, едни и същи откровения. Разговорите или вътрешните монолози на героите се въртят около скуката и пустотата, около отчуждението от всякакви сериозни интереси, около самотата и отчаянието. Един изтъркан рефрен звучи от книга на книга и досажда. Искреният тон на Саган, както и френски-елегантната фраза не са достатъчни, за да спасят нейните романи от печалната участ на ефимерно модно четиво. Светът на младите хора в тези романи е населен с досадни обитатели, които в съчиненията на екзистенциализма носят отвлечени имена и се наричат „абсурден човек“, „пустота“, „погнуса“ и „Нищо“. Героите на Саган са усвоили тези понятия не по книжен път, а в едно ежедневие без сериозен труд и призвание и в прахосаните нощи по баровете. И тъкмо непосредността на тяхната изповед придава плътност и достъпност на упадъчните идеи, прави ги лесносмилаеми и заразителни за младежта.

Преди 25 години Николай Островски, прикован като труп на леглото, зададе вечния въпрос, чрез който се тегли равносметката на един живот и отговори недвусмислено: „Най-скъпото на човека — това е животът. Той му се дава само веднъж и трябва да се преживее така, че да не ти е мъчително-срамно за безцелно прекараните години, да не те изгаря позорът за подличкото и дребнаво минало и умирайки, да можеш да кажеш: целият ми живот и всичките ми сили бяха отдадени на най-прекрасното в света — на борбата за освобождение на човечеството. И трябва да бързаме да живеем“. На този въпрос обаче героите на Саган могат да отвърнат само с цинично равнодушие и пустота. Защото те водят едно съществувание както личинките — „в дъжда, в умората призори,

в скуката на безинтересните лекции в университета, в пустотата на разговорите“. Техните нощи са „безкрайни, кухи, залепнали от тъга“, а в дните им зее безкрайна „пустота. Ще престане ли тя някога?“ Съзнанието им изпитва Сартровата погнуса от всичко. В тях живее винаги „като едно топло, живо животно този вкус на скуката и самотата“. Когато се запитат какво са свършили в „тази дълга измама, наречена живот“, те ще признаят отегчено и уморено: Нищо.

Тъжен е балансът на литературата, която е създавана в близко духовно родство с екзистенциализма. Както претенциите на тази философия да обнови философската мисъл на Запада, да бъде духовен пътеводител на „модерния човек“ в „пустинята“ на нашия атомен век, останаха неосъществени и вместо да облекчат, задълбочиха кризата в буржоазното съзнание, тъй и стремежите да се „оплоди“ съвременният роман със светоотношението на абсурдния човек бяха обречени на провал още в своята изходна точка.

Пред своя вход екзистенциализмът написа програмните слова на защита и спасение на личността, заплашена от световна катастрофа в една епоха на бесен колективизъм и техницизъм. Но в литературната си практика той „спасява“ индивида чрез разрушение на неговия образ и унищожение на характера му. Той балсамира индивидуалността като някаква мумия на метафизическите абстракции, изправена пред пропастта на Нищото в отчаяние и с абсурдно самосъзнание. Екзистенциалистите приличат на оня зловещ любовник, който от любов удушава в прегръдката си своята любима. И всичко това се нарича свръх-усет за съвременност, колумбовско откриване на „модерната психика“, съхранение на индивида срещу нивелацията на социализма! Има ли обаче по-безлични и досадно-еднообразни създания в литературата от безжизнените абстракции на „модерната душа“, с които се пълни не един западен роман? Но не може и да бъде другояче. Една обществена психология, чиито главни белези са страхът, равнодушието и отчаянието, не е в състояние да породи друго, освен хилавите чеда на собственото си безсилие и гибел. Нейното най-зловредно покушение върху романа е опитът да ликвидира човешкия образ, което се извършва под прикритие на. . . воплите за спасение на личността в нашия униформиращ век! Абсурдна логика на едно общество, в което понятията са объркани, а думите — болни!

И ако все пак дори и в кръга на това литературно движение се сътвориха значителни и сигнализиращи тревога произведения — както е случаят с творчеството на Сартър и на Симона де Бовуар — това се дължи на специфичната способност на таланта в изкуството да надделява опеката на идейния канон и отвлечената формула, да разчупва рамката на сковаващите философски предубеждения. Екзистенциализмът провъзгласи най-безогледен индивидуализъм и анархистична независимост на човека от обществото, свобода от хуманните задължения и моралните норми, гибел на човешкия образ в изкуството. Но честните и търсещи творци, свързани с него, успяха да създадат литературни ценности само доколкото пристъпиха с нравствена загриженост и неспокойна хуманна съвест към съдбата на нашия съвременник и не стъпкаха в калта високото призвание на художника като активен защитник на човека в едно безчовечно общество. В този смисъл те надраснаха кризисната, предзалезна идеология и обществена психология, рожба на която е екзистенциализмът.

☆

АТАНАС НАТЕВ

ЗА ПЪРВИЧНАТА, ЕСТЕТИЧНАТА И ХУДОЖЕСТВЕНАТА КРАСОТА

Надали ще се намери друг теоретически въпрос, който да е пресрещан с толкова недоверие, колкото въпроса за красотата и естетичното. Затрудненията на естетиката при неговото разработване служат като главен „аргумент“ на тези, които не искат науката да се намесва в областта на прекрасното и естетическите оценки. За красивото, изящното и художественото „не може да има наука, а само критика“ — това твърдение на Кант е повтаряно по най-различни поводи и в най-разнообразни варианти до ден днешен. Не искам да кажа, че всеки усъмнил се във възможностите на теорията за естетичното е непременно кантианец. Ала факт е, че недоверие към естетиката проявяват предимно тези, които оспорват обективността на красотата, естетичното и художественото.

И сега някои подхвърлят един пример, взет от поизвехтелите книги: млада, твърде красива девойка имала леко изкривен нос. Родителите ѝ, в желанието да я направят още по-красива, я подложили на операция. Хирурзите възстановили правилността на чертите ѝ. След съвсем сполучливата операция обаче девойката изведнъж построзняла. Нима в изкривения нос се е криела красотата ѝ? Какво изобщо прави нещата красиви? И не е ли достатъчно един предмет да не ми допадне, за да престане да бъде з а м е н красив, макар да буди възхищение у останалите? Тези „вечни“ загадки са като че ли най-сигурното доказателство, че не може да има всевалидна формула за красотата, че възможностите на теорията в това отношение са крайно ограничени. Така ли е?

Разбира се, общата теория не ще изчерпи конкретното своеобразие. Но това не е основание да се откажем от изследването му. Ако физиците се бяха поддали на старото внушение за неопределимостта на микросвета и до днес нямаше да подозираме съществуването на електроните. Сложността и „загадъчността“ не отчайват науката, а я импулсират. Десет несполучливи опита са за науката по-полезни от предупреждението за непостижимостта на желаното определение.

Наистина, ако очакваме от естетиката да ни даде определение, чрез което при всеки отделен случай да установяваме с математическа точност красотата и степента на нейното проявление, ще претърпим разочарование на авторите, които повече от две хиляди години търсят безуспешно „златното сечение“, т. е. „вечната пропорция“ на красотата. Определението трябва да обхване преди всичко относителността на красивите неща и явления — да държи сметка, че красотата „изобщо“ не се про-

---

Статията се печата като дискусионна.

вява. Тя винаги е конкретна. Това, което в един аспект и при едни условия е красиво, при други условия и в друг аспект може да се окаже грозно и отвратително. . . Колкото по-сложно и многостранно се проявява определимото, толкова по-общо трябва да е определението. Но туй не значи, че определението е невъзможно, още по-малко — излишно. Напротив — докато теорията не се добере до най-общата характеристика на красотата-отношение, тя все ще рискува вместо да обяснява — да описва конкретно и относително красивите предмети.

Не е тайна, че марксистко-ленинската естетика не възприе напълно нито едно от предишните определения. При това, между теоретиците проблемът за красотата минава и днес за крайно неразработен. Забелязва се дори привидно противоречие. При все че естетиката не е отговорила все още задоволително на въпроса: „що е красота?“, естетиците се разделят на три групи, когато трябва да отговарят на следващия въпрос: „къде се проявяват законите на красотата и естетичното — в природата, в обществото или пък само в изкуството?“ Споменатото противоречие е наистина привидно. Да се определи научно едно явление и да се установи сферата, в която то се проявява, са взаимопредполагащи се неща. Ето защо, когато някои от днешните автори намират, че качествената определеност на красотата трябва да се търси в природата, докато други смятат проблема за красотата и естетичното обществен, а трети свързват естетическите закони единствено с художественото творчество — всяка от тези три групи клони към различно определение на красотата.

Кое от трите гледища е по-приемливо? На този въпрос е посветена настоящата статия. Нейната задача е твърде ограничена: авторът желае да сподели някои свои съображения по една дискусия, на която едва ли много скоро ще видим края. Дискусия, която има твърде важно значение, но не само затова изкуши някои български автори да си разменят нежелателни нападки.

Смятам за нужно още в началото на статията да споделя с читателя мнението си за разпространяваните три гледища. Намирам, че всяко от тях има известно право. Напразно обаче читателят би ме подозирал, че искам да намеря някакво примирително положение. Обикновено щом човек се съгласи с три схващания едновременно, трябва да се приготви за упреци най-малко от три страни. Но какво да се прави, след като обстойното проучване на дискусията за красотата и естетичните закони ме доведе до извода, че споровете започват от . . .някакво недоразумение. Всяко от споменатите три гледища подхваща и едностранчиво набляга върху една от трите основни форми на красотата, без да държи сметка за сложния преход помежду им, за диалектиката на едно от най-диалектичните явления в живота. С други думи, най-сериозният недостатък на досегашната дискусия за красотата и естетичното е, според мен, пренебрегването тъкмо на най-важния въпрос — за взаимопроникването на първичната природна красота, естетичното и художественото. Поради това е все още немислимо да се стигне до съгласуване на трите гледища, макар всяко от тях да забелязва своеобразието на една от действително съществуващите форми и степени на красотата. При такова положение не бихме стигнали до общоприемлива научна характеристика, тъй като всяко от трите гледища ще клони към ограничено определение, отнасящо се до предпочетената степен и форма — било първичната красота в природата, било пък естетичната или художествено-естетичната красота в обществения живот. . .

1

Човек не би се сетил да изучава красотата, ако не я възприемаше, т. е., ако не можеше да ѝ се възхищава и наслаждава. Така ще си обясним намерението на някои теоретици да уеднаквят красотата с чувството за красота. Дори известният стар експерименталист Г.-Т. Фехнер препоръчва в двутомния си „Увод към естетиката“ да се изоставят „разсъжденията от горе“ („von oben“) и психологията да се залови с изучаването на естетическата наслада. Впоследствие други автори разшифровали какво ще рече да се изследва естетичното откъм неговото преживяване („от долу“, „von unten“): то предполагало да се приеме, че красотата имала субективно-оценъчна природа. „Трябва — заяви един от представителите на психологистичната школа — да говорим за прекрасното, възвишеното, трагичното, комичното и пр. като за видове на естетичното, без да разбираме под това нещо друго, освен непосредствено известните всекиму от нас д у ш е в н и състояния на удоволствие, на наслаждение, н е з а в и с и м о от разнообразните явления, които могат да станат повод за подобни състояния.“

Наистина ли под естетично и красота не бива да се разбира повече от „известните всекиму от нас душевни състояния на удоволствие“? Ще спечели ли нещо науката, ако пренебрегне усилията на Хораций и Дюрер, Бърк и Дидро, Хердер и Чернишевски за изучаване на красотата в живота и се задоволи с наблюдаването и описването на естетическата наслада? Разбира се, че не. Представителите на субективизма наричат „наивни“ убедените, че на нашето чувство за красота съответствуват определени обективни отношения. Но тяхната теза робува на още по-голяма наивност. Те не могат да се справят със своеволността, която би погълнала красотата, ако я определим като „душевно състояние на удоволствие, н е з а в и с и м о от разнообразните явления“, които го предизвикват. Ценителят на изкуството изпитва наслада от берлинската „Мадона“ на Ботичели, докато у еснафа тя събужда чувство на удивление заради крупната сума на застраховката ѝ. Може ли да се каже, че единият от тях не е възприел художествената красота на произведението? Имаме ли право да укорим човека, който гледа на гората само като на материал за бичене, че не схваща природната красота? Нужно е ясно и категорично да се изтъкне: за способността на човека да възприема красотата в живота и в изкуството може да се говори единствено, ако се приеме о б е к т и в н о т о съществувание на тази красота. В противен случай науката трябва да вдигне ръце от естетическата наслада, която ще се окаже произволно преживяване, лишено от сигурен критерий...

Задачата на настоящата статия не е да полемизира с гледището на субективистите. Столетия наред представителите на напредничавата естетика не са се съмнявали, че преди да се говори за личния вкус и оценката на красотата, трябва да се потърсят особените отношения и страни на действителността, които предизвикват тази оценка. Но в нашите последни дискусии се промъква едно гледище, което не може да бъде подминато. Казва се: изящните вещи, произведенията на изкуството и т. н. са плод на чувствуващия и наслаждаващия се човек. Нима трябва да се смята „добър материалистически тон“ в естетиката убеждението, че красотата е нещо, родствено на химическите и физическите свойства на нещата? Нима не би било съвсем явна грешка теорията да търси някакви обективни закони на красотата в предмети, създадени преднамерено от субективно мислещия и чувствуващия човек?

Тези въпроси заслужават сериозно внимание. С тяхна „помощ“ лесно ще се обяви за вулгарен материализъм стремежът на естетиката да издири обективно съществуващата красота, ако предварително не се разясни, че естетичното[1] в живота и в изкуството не принадлежи на предметите така, както им принадлежат физическите свойства. Тук ще ни присрещне въпросът: А как? И нима тогава ще е обективно?

За да пристъпим към този въпрос, следва да отхвърлим един от най-несъстоятелните „доводи“. Обстоятелството, че човек участвува съзнателно в направата на изящни и красиви вещи, които никое друго същество не може да сътвори, не е никакъв „аргумент“ срещу обективното съществуване на красотата. Първо — ако човек наистина може да направи красиви вещи, това е защото красотата има обективно битие. Иначе изящността и красотата на тези вещи би била фикция. Второ — преднамерeността при създаването на споменатите предмети (т. е. участието на субективната изобретателност, на личния усет и т. н.) не отменя ни най-малко обективния характер на тяхната структурна закономерност. Всеки знае, че автомобилостроенето е дейност, немислима без участието на субекта. Няма да сгрешим, ако кажем, че то е плод на човешката изобретателност. Но това не пречи автомобилостроенето да има свои особени закономерности, с които трябва да се запознават не само кандидатите за шофьорска книжка, а и неговите по-нататъшни обновители. Наистина, разликата между автомобилостроенето и изработването на изящни, особено — художествени предмети е огромна. Надали някой ще се осмели да твърди противното. Ала в случая нас ни интересуваше само факта, че съзнателното, преднамереното участие на субекта в една дейност не изключва нейните обективни закономерности.

На това може да се възрази: вярно е, че при художественото творчество се срещат структурни закономерности. Но те се отнасят до технологията, а не до красотата на творбата. Поетът може да спазва структурните изисквания на мерената реч, живописецът — законите на фигурната композиция, но това едва ли ще е гаранция за постигането на художествена красота, равна на баладата за горския цар или на картината „Завръщане на блудния син“ от Рембранд. Не следва ли, че красотата се дължи на гения, а не на някакви структурни закони?

Подобен „аргумент“ би издал само едно примитивно отношение към закономерностите на художественото творчество. Авторите, които се стремят да отделят естетическите закони от технологическите в изкуството, си затварят пътя към изясняване на едно съвсем елементарно положение — произхода на художествената технология. Защо поезията се свързва именно с мерената реч, живописта — тъкмо с колорита, архитектурата — точно с „езика“ на обемите и пространствените пропорции и т. н.? Онзи, който би прокудил от теорията проблема за обективните закони на красотата, не би съумял никога да отговори на подобни въпроси. За него появата на един или друг художествен „език“ ще е каприз на „слепия случай“. . .

Очевидно, дори обикновеното структуралистично изследване на изкуството би се оказало безпочвено, ако не се потърси връзката между законите на красотата и обективните структурни изисквания, и тъй наре-

---

[1] Както е известно, терминът „естетично“ обхваща не само красотата и прекрасното, но също тъй и комичното, трагичното, романтичното, възвишеното и др. прояви на живота, предимно на обществения живот. Но разглеждането на този въпрос е извън предмета на настоящата статия.

ченото „съпротивление на художествения материал“, с което има да справя художникът при създаване на творбата. А щеше ли да е възмо откриването на тази връзка, ако приемехме, че законите на красот „все пак“ съществуват, но са присъщи е д и н с т в е н о на изкуство

Художествената творба съдържа „нещо повече“ (нещо качествен различно) и от средствата, с които е постигната, и от обективния „моде от натурата, която е отразила. Не бихме обаче обяснили нито предпочи нията на художника към известни страни на действителността, ни превръщането на ритъма, римата, цветосъчетанието, пропорцията и т. в х у д о ж е с т в е н о средство, ако настояваме, че естетичните з кони, макар и в първичен, зачатъчен вид, са чужди на външния сет Не подлежи на спор, че хората намират красота и вън от изкуство Защо е така, щом нейните закони действували единствено в сферата съзнателното творчество?

За да избегнат затруднението, някои теоретици си служат с терми „обратна илюзия“. Неговият смисъл се изчерпва със следното: чо човек се възхищава от природните обекти под въздействието на изкус вото. Планинският пейзаж или морският залез ни вълнуват и с това, са „като че ли“ нарисувани от четката на велик майстор. Романът на Ф чея ни напомня песен. . . Макар терминът „обратна илюзия“ да се пр карва с користна цел в теорията, той обхваща една често срещана разн видност на естетическото възприятие. На нея ще се върнем пак, кога стане дума за художествената красота и въздействието ѝ върху индивид Тук обаче ни интересува дали тази особеност оправдава тезата, че закони на красотата били присъщи е д и н с т в е н о на изкуството. Трябв да отговорим отрицателно. Ако между художествената творба, уж един ствена обладателка на естетичното, и външната действителност нямал близко родство, тогава споменатите случаи щяха да се отнасят към раз дела за миражите в психологията. Ала ние и от собствен опит добре знаем че подобно възприемане на природните обекти в асоциация с изкуство предполага на всяка цена откриване на известно с х о д с т в о. Когат тъй наречената „обратна илюзия“ е своеволна, т. е. не почива на реал сходство между изкуството и живота, се получава обикновено комич ефект. (Нека си спомним как ламаншкият хидалго виждаше в простов тата селянка, наречена от него Дулцинея Тобозка, красотата и прекра ните добродетели на дамите от рицарските романи). А сродството межд „външните“ (природни или обществени) явления и художествени което ни позволява да възприемаме натурата „като че ли“ нарисува поетична и пр. е вече доказателство, че красотата има най-малкото ни каква първична проява в съчетанието на багри, плоскости, обеми, ритъма, в грацията, мелодичността и т. н., срещани в природата. Т наречената „обратна илюзия“ ни подсказва, че изкуството играе очеви немаловажна роля за откриването на тази първична красота, за естетич ското ѝ възприемане. Но и това обстоятелство може само да потвър предположението, че законите на красотата действуват и вън от изкус вото, макар в една по-примитивна форма. . .

Навярно читателят би се отекчил повече от допустимото, ако пр дължим елементарно-логическите възражения срещу тезата за завис мостта на красотата от субективното преживяване, за идентичността с чувството за красота. По-добри и по-полезни от всяко логическо човъ кане на противната теза са опитите да се отиде по-нататък в изследв на обективната красота. Особено важен и интересен е въпросът за обе

тивността на красотата, създадена преднамерено, съзнателно от чувствуващия и мислещия субект. Би било наистина вулгарно и механистично да търсим красотата по начина, по който се установяват обикновените материално-физически свойства на нещата. Ала да схванем особеността на красотата ще смогнем едва когато разграничим нейните в ъ н ш н и прояви — свързани или не с дейността на човека — от способността на субекта да ги възприеме и им се наслаждава. В това отношение не бива да забравяме предупреждението, направено още от Дени Дидро в знаменитата му статия „Прекрасното“ в „Енциклопедията“:

„Когато говоря, че вещта е прекрасна, благодарение на отношенията, които забелязвам в нея, то аз говоря не за интелектуалните или измислените отношения, които нашето въображение може да вложи в нея, а за присъщите ѝ реални отношения, които открива в нея нашият ум с помощта на чувствата ни“.

Това изключително ценно изказване на великия просветител съдържа, според мен и двете основни изисквания към изследователя на красотата: а) да търси специфичните р е а л н и отношения, които изразяват красотата и б) да не забравя, че това са особени о т н о ш е н и я, присъщи на явленията (респ. на частите им, обединени в цяло) и изменчиви, съобразно условията, мястото, времето и аспекта на проявлението им. Що се отнася до р е а л н о с т т а им, в нея Дидро с право не се съмнява, дори когато става дума за произведения, които са опредметили човешките интелектуални качества, находчивост и въображение. В същата статия авторът подчертава, че според него фасадата на Лувър не би престанала да бъде красива, ако хората не биха съществували повече и нямаше кой да я възприема. Очевидно, великият френски мислител търси р е а л н о с т т а в отношенията-красота и когато те са преднамерено и съзнателно о б е к т и в и р а н и от човека. И това е изключително сериозен принос към теорията за красотата. Важното е да не смесваме реалните отношения, които представляват красотата, с конкретното им възприятие, което може да бъде повлияно от субективни настроения, да е ограничено от предразсъдъци и норми, да е предвзето и повърхностно и в резултат на това да не е открило тъкмо отношенията, които при конкретните условия правят предмета красив. Чак след туй би трябвало да изучим и участието на човека в реализирането на тези особени отношения. Още повече, че нито една от красивите и изящни вещи, плод на човешката съзнателност, не е направена „от нищо“. Тя винаги дължи красотата си на умелото използуване на природните пропорции, цветосъчетания, звукосъчетания и т. н. Ето защо, преди да говорим за умението на човека да ги използува, за да увеличи красотата в живота, трябва да се запитаме какво в самите тях предпоставя и благоприятствува използуването им от човека.

2

Още от старо време за съществуването на природната красота се дава един пример, който заслужава да бъде припомнен. В известното си писмо до братята Пизоновци, наречено по-късно „De arta poètica“ римският поет и теоретик Хораций съветва читателите си да си представят една картина, съставена от: красиво женско лице, конска шия, лъвска грива, козина на тигър, крака на сърна, паунова опашка и т. н. Какво впечатление би се получило? Безспорно, гледката ще бъде, ако не отвратителна, поне чудновата, но в никакъв случай не и красива. Защо,

нали по отделно всяка от съставките на образа е красива? Очевидно красотата не е в отделните части, а в тяхното съчетание. Тя е свързана с някаква обективна хармония, с някакво реално съотношение. Защото на тигъра козината, на лъва лъвската грива, на жената лицето и пр. са красиви, но съчетани заедно създават впечатление за безобразно. Всички от деца знаем колко смешно и грозно би изглеждал лъв с миша опашка или пък заек, нарисуван с лъвска грива. Това е понеже се нарушава реалната хармония, присъща на съответния животински род.

Някой може да ни „хване“ в противоречие. Нали търсим обективното проявление на красотата — защо тогава изхождаме от впечатлението което предизвиква тя? Работата е там, че при познанието неизбежно из хождаме от следствието (от опознатото), за да съдим за неговата причина В нашия пример впечатлението за комично и безобразно идва наистина от нарушаването на вътрешната хармония между органите и частите, присъщи на съответния биологичен род. Това е толкова очевидно, че нали не заслужава да дирим странични доводи. И все пак примерът на Хораций не остана без възражение. В някои изкуства е твърде обичайна аглутинацията (съчетанието на части от различни видове и родове). А някои от получените образи (напр. на сирените, кентаврите, сфинксовете и др.) са смятани на времето, пък и днес се възприемат като красиви. Не опровергава ли това предположението на Хораций за съществуването на строга обективна хармония? На този въпрос се натъкна Дидро в съчинението си за живописта и му отговори доста сполучливо. Вярно е, казва той, че жената, аглутинирана с рибена опашка, е красива. Но защо може да се каже същото за обратното съчетание — между рибено тяло и женски бедра? Защо то е безобразно?

И художествената аглутинация ни изправя пред въпроса за обективната хармония (обективно присъщите на нещата особени съотношения във връзка с която бива сполучливо или не фантазното съчетание на различни части. Рибената опашка на сирената е своеобразна идеализация на женските крайници. Тя хармонира на тялото. На коня хармонират крила на мощна птица, защото се свързват с неговото бързоходство — летежът е най-бързото движение, познато на човека, а най-желаното качество на ездатния кон е бързината му. При всички случаи на аглутинация, когато се постига красив образ, ще открием хармонирането между някои обективни свойства на съчетаните части. И обратно — аглутинирането, съзнателно или неволно несъобразено с хармонията (например конска глава с черупка на костенурка, човешко тяло с животинска глава и т. н.) представя явленията като безобразни.

Всичко това ни води към извода, че в основата на красотата лежи особено отношение между частите и цялото, както и между различните неща в природата. Не случайно представителите на старата естетика обръщаха твърде голямо внимание на симетрията, първичната грация, ритмиката и пр. Тези особени съотношения, характерни за телата или техните движения, са твърде важна предпоставка на красотата. Достатъчно ли обаче изреждането на пространствената съразмерност, ритмичността и пр., за да получим представа за природната красота? Очевидно, не. Преди всичко, теорията на красотата се натъква на няколко сериозни парадокса, о които твърде често се препъваха старите естети. Така например красиво е многообразието на нещата, но също така е красиво известен смисъл и повторението, еднообразното редуване на моменти

тях (симетрия, ритмика и пр.); красива е сложността на предметите — богатството от белези и свойства, но не по-малко красива е понякога и простотата, достъпността на свойствата им; красива е правилността на линиите и цветосъчетанията, но не са лишени от красота и неправилните, тъй наречените (от Хогарт и други автори) змиеобразно криви, както и нарушенията на чистия багров тон. Тази на пръв поглед парадоксалност на признаците, които характеризират природната красота, представлява една от най-съществените трудности за теоретическото изследване. Като признава, че хармоничността и съразмерността в пространството и в движенията на нещата е твърде важна особеност на красотата, естетиката следва да се запита: от какво зависи симетричното и неповторимото, величественото и миниатюрното, сложното и простото, разнообразното и еднообразното да станат, да бъдат красиви?

Така идваме до нов опорен пункт — конкретната обективна целесъобразност на нещата (респ. частите им). Както изтъкнахме и по-преди, красота „изобщо“ няма. Тя винаги е конкретно отношение. Симетрията напр. е красива не защото и не когато е просто „съвпадение“ между съставните части на тялото, а защото и когато дава възможност на конкретното тяло да стои (да е устойчиво), да се движи, да плава, да лети пр., без да губи равновесието си. С други думи, природната симетрия е красива, благодарение на своята конкретна целесъобразност. И обратно, тя става некрасива, неуместна, когато се откъсне от конкретната целесъобразност на цялото. Орелът би станал грозен с два симетрично разположени овнешки рога и две копита, защото те не биха били целесъобразни. Дошлите от митологията образи на сатири имат кози крака и копитца, без това да нарушава естетичността им, но това е защото аглутинацията е целесъобразна — тя идва да напомни живота на сатирите в свещената планина.

Аналогичен е примерът и с останалите особености на красотата (сложността и простотата, ритмиката и аритмичността, правилността и неправилността и т. н.). Те са красиви относително, т.е. съобразно конкретните условия и конкретното им предназначение. Проблемът за обективната целесъобразност на нещата ни довежда и до едно друго понятие — родова или „вътрешна“ мяра — с което ще си обясним защо теоретиците на строгата пропорционалност, на тъй нареченото „златно сечение“ и пр. имаха известно право, но не стигнаха и не можеха по абстрактен път да стигнат до „тайните“ на природната красота. Красотата се дължи най-напред на многообразието, на безкрайната сложност, в която се проявяват обективните закони. Това проличава особено ясно, когато отправим поглед към красотата в живата природа. Макар човек да има предпочитание към един или друг род, все пак красотата е свързана най-вече с индивидуалното проявление на родовите черти. Животно-„изобщо“ няма, макар да има закони, присъщи на всички животни. Пък и ако можеше да съществува животно, което да проявява само белезите, присъщи на всички останали животни, то не би било красиво. Именно индивидуалното разнообразие в живата природа е един от най-дълбоките извори на красота. В същото време обаче красотата е немислима без връзката на индивидуалното с общото, с родовото. Ако си представим появата на някакъв природен индивид, който да няма нищо или почти нищо общо с нито един биологически род на земята, тогава подобно апокалиптично същество би предизвикало удивление, страх, ужас, но не и чувство за красота. Такъв е случаят с раз-

ните природонаучни реконструкции на животни от прастарите геологически ери. За зрителя те се свързват именно с чувствата на удивление, на ужас, на грозота, но не могат да се възприемат като красиви, ако не се асоциират с определени родови белези на днешната природа. Вярно е, че неговото възприятие е ограничено от обстоятелствата, при които живее. Но и това ограничение потвърждава, че не просто индивидуалното, а индивидът в аспекта на неговия род може и се възприема като красив. По начало красотата е конкретно отношение, което се изразява в индивидуалното проявление на родовата мяра

Всеки род има своя вътрешна закономерност, своя качествена мяра. Иначе казано, той притежава известна присъща единствена нему структура, вътрешна съразмерност на частите, известна хармония, която най-вече съответствува на неговата жизненост (за живата природа) или напълно обединява свойствата му (за мъртвата). Но тази „вътрешна мяра" никога не се среща в „чист вид". Различните предмети и индивиди я проявяват в различна степен. И тук е заложен коренът на красотата в неорганичната и органичната природа. Старите теоретици търсеха строги пропорции в телата, в това число и в човешкото тяло. Те бяха прави, защото на човешкия род е присъща известна хармония, анатомическа съразмерност. В „чист вид" пропорциите на тялото не биха са открили никъде. Ако можеха да се открият — не биха били красиви. Разнообразното индивидуално проявление на тази вътрешна хармония е обективната страна на красотата. Природно красив е онзи индивид, който при конкретните обективни условия (в определен аспект или напълно) изразява най-ярко жизнената мяра на своя род, без да загуби неповторимостта си. Така природната красота е отношение — отношение на индивидуалното към родовата мяра и към конкретните условия на собственото му проявление. Ако имаме предвид това, лесно ще си обясним примера на Хораций — защо лъвската грива, кожата на тигъра, женското лице и пр. „иначе", т. е. в родовото си проявление, са красиви, а съчетани безразборно — грозни.

Следователно природната грация, ритмика, симетрия, хармония и прочее са красиви, проявени целесъобразно или свързани с най-яркото конкретно индивидуално проявление на жизнената мяра на рода. В този смисъл трябва да говорим за първичната природна красота.

Но ето че нашето заключение съдържа едно неизвестно. Казахме, че красотата се проявява в конкретен аспект и при определени условия. Какво значи това? И защо индивидуалното проявление на жизнената мяра у влечугите не е красиво за човека, поне за европееца, доколкото в другите континенти има народи, които боготворят някои влечуги? Защо и природната стихия се възприема в отделни случаи като красива, с каква обективна „целесъобразност" може да е свързана нейната разрушителна сила?

На тези въпроси не могат да отговорят теоретиците, които се занимават (по внушение още на древните питагорейци) с математически точно изчисляване на пропорциите, ритъма и т.н. До отговора не би стигнал и теоретикът, който не разбере, че относителността на красотата ни задължава, когато говорим и за нейното първично природно съществуване, да държим сметка, че с възникването и развитието на обществото природата става все повече природна среда на човека, очовечена природа.

Според мен най-великата догадка на домарксовата теория за красотата е идеята на Дидро за отношенията. След като материалистическата диалектика намери такова широко приложение в обществените науки, естетиката би могла да въведе ориентировъчните понятия: първична природна красота, естетична красота и художествена красота, като с тяхна помощ анализира сложните отношения, които предизвикват въодушевление и наслада, възхищение и най-възвишени пориви у човека. Тъкмо идеята за красотата като отношение ще позволи на научната естетика да изследва в бъдеще оня безкрайно сложен процес, който води от първичната грация и ритмичност към изящните плодове на човешкия труд, към субективния усет за формите на действителността, за да се стигне до най-висшата степен на красотата — художествената творба. Подценим ли изключително дълбокия смисъл и актуалното теоретическо значение на тази идея, дълго и напусто ще кръжим около въпроса: „субективна или обективна е красотата?“ наместо да се заловим с трудната, но интересна задача за изучаване обективната същина и субективната намеса на човека при изяществото, великолепието и красотата.

В предишния раздел бе направена кратка и обща характеристика на първичната природна красота. Навярно ще е по-точно да се каже: на предпоставките за първичната природна красота. Естествено, снабдена и с десетки уговорки, най-общата характеристика не ще задоволи нашето съзнание, привикнало към безкрайното разнообразие на красивото. Тя би могла да се приеме само като подсещане за относителността на красотата и за връзката ѝ с индивидуалното (конкретно-неповторимото) проявление на целесъобразността, на жизнената родова мяра. Но, както видяхме, и това е незадоволително, тъй като и най-яркото индивидуално проявление на родовата мяра на студенокръвните не събужда естетическа наслада, а по-скоро отвращение. Само субективна ли е причината? А защо подобна реакция е всеобща? Случайно? Или са се появили странични фактори за естетическото възприятие?

Мнозина представители на марксическата естетика отнасят естетическото към обществения живот. Според мен трябва да възразим решително на онези от тях, които отричат наличието на първична красота в природата. Така те сами се затрудняват и не ще съумеят никога да дадат смислен отговор на въпроса: защо създадените от човека изящни и красиви вещи не биват и отрицание, а са всякога овладяване и пресъздаване тъкмо на природните звуко и цветосъчетания, симетричност, грация, ритмичност и т. н.? Увлечени в желанието си да подчертаят ролята на естетичното в обществения живот, тези автори (Ванслов, Борев, Столович и др.) забравиха някои най-елементарни и очевидни истини, известни още от времето на старите елини и римляни. Не бихме успели да обясним произхода на обществената красота, ако забравим за първичната степен на красотата, заложена в дообществената природа. Вярно е, че вън и независимо от обществото не би имало кой да се наслаждава на тази красота. Но нима и в самото общество не се срещат стотици хора слепи и глухи за най-изящните и красиви явления? Следва ли да поставим красотата в зависимост от способността за нейното възприемане? Решително не. Тогава ще трябва да се откажем тъкмо от нейната обективност (било в природата или в обществото) и щем не щем — да попаднем в мрежата на субективизма.

От друга страна обаче би било явно заблуждение, ако не подчертаем разликата между първичната природна красота и социалната. Обществото създава нов, качествено различен тип красота, който съдържа първичната, но е несравнимо по-висш и по-сложен от нея. Нека се съгласим със споменатите автори и наречем този качествено различен вид красота естетична[1]. Но, струва ми се, под един и същ термин ние с тях няма да разбираме съвсем едно и също, докато те отричат предхождащата естетичното степен — първичната природна красота.

Разбира се, както за първичната красота, още повече за красотата естетично важи предупреждението, че е немислимо постигането на някаква формула, с чиято помощ да категоризираме различните явления: тези са красиви, а тези — не. Видяхме, че красотата е преди всичко конкретно съотношение в и на единичните неща (респ. индивидите), почиващо върху целесъобразността или родовата мяра. Колкото са по-усложнени явленията, толкова повече красотата увеличава своята относителност. Като се стреми да изследва какъв тип отношения са свързани с естетичната красота, теорията е длъжна да повтаря и потретя, че въпросът дали и с какви свои страни дадено явление е красиво трябва да се решава не изобщо, а съобразно конкретните условия и отношения, в които то се намира. Изисканото държание, хубавите обноски, находчивите разговори в салоните от времето на „рококо“ имат своя прелест, но стават смешни и противни, когато се „пренесат“ извън оградата на Сан Суси и се съпоставят с безпросветния живот на тогавашните пруски селяни и войници.

Голямата разнообразност и относителност на естетичната красота се дължи особено на обстоятелството, че човек започва да я т ъ р с и и с ъ з д а в а. Той сам постига пропорциите, симетрията, ритмиката, цвето- и звукосъчетанията и т. н. Създадените от човешкия труд вещи добиват н о в а, своя целесъобразност. А, както много основателно отбелязва на времето видният английски мислител Бърк, „съобразно целта се променят пропорциите. Кулата има други пропорции в сравнение с къщата, галерията — други, в сравнение със стаята. И за да преценяваме пропорциите на нещата, трябва да сме се уверили в тяхното предназначение“. Всичко туй на свой ред означава, че човек в трудово-създателната си дейност не просто повтаря природните пропорции, но създава и нови. Достатъчно е да си припомним която и да е човешка дейност (за сега — извън изкуството), за да видим, че се е породила нова ритмика, нова пропорционалност и съразмерност, отговаряща на предназначението на нещата, създадени от човека. И те, от естетическа гледна точка са качествено нови, макар да съдържат в себе си, да „снемат диалектически“ природните пропорции, първичната грация, ритмика и пр. и пр. Така, първичната природна красота е развита чрез трудовата човешка дейност в естетична, в обществена красота. По този повод Маркс пише:

„Животното твори съобразно мярата и потребностите на вида, към който принадлежи, докато човек умее да произвежда в съответствие

---

[1] Отначало думата „естетично“ обозначавала най-вече субективните преживявания, наслаждата. Впоследствие авторите, които признават обективното съществуване на красотата, трагичното, романтическото и пр., разпростират значението на думата „естетично“ и върху „външните“ явления. Но и сега този термин обхваща най-вече онези прояви на красотата, прекрасното и пр., които са непосредствено свързани с човека. В този смисъл първичната природна красота не е „сама по себе си“ естетична. Тя може да прерасне в естетична, доколкото ч р е з обществото се свърже (асоциира) с човешкия живот.

с мярата на всеки вид и всякога умее да пристъпва към предметите с подходяща мяра; поради това човек твори по законите на красотата. Поради това тъкмо в обработката на предметния свят човек се проявява именно като родово същество“[1].

Фактът, че човек създава предметен свят, като „всякога умее да постъпва към предмета с подходяща мяра“ и „в обработката на предметния свят. . . се проявява като родово същество“, е най-важната особеност на естетическата красота. Новосъздадените вещи започват да „говорят“ за човека, за неговите възможности, интереси. Те изразяват „родовата човешка същност“. С други думи, те съдържат вътрешна човешка, обществена мяра, която не се съдържа в първичната природна красота. И сега красотата е свързана с предназначението на предметите, т. е. със целесъобразността на техните части и свойства. Затова няма абсолютна граница между полезното и красивото. Но общественото предназначение на предметите (тяхната нова целесъобразност) добива естетически смисъл не толкова със своята полезност, колкото със способността да изразява ярко и привлекателно някоя страна от човешката и човечната родова същност. Ето защо естетично красивото и полезното не съвпадат, а често си и противоречат, макар да липсва абсолютна граница помежду им.

На Чернишевски принадлежи мисълта, че красотата е в жизнеспособността на явленията. И това е вярно, тъй като жизнеспособността е свързана с човешката родова мяра. Винаги смъртта, разложението, разрушението, което не води към обновяване, и пр. и пр. са грозни. Когато говорим за прекрасна, героична смърт или за красота на бурята или природната стихия, ние ги асоциираме пак с живота, с неговите етични и общосоциални тенденции. Прекрасна е смъртта на героя не защото е биологическа смърт, а защото е етично безсмъртие — защото се прави в името на живота. Бурята е прекрасна, доколкото напомня не самото разрушение, а обновителното прочистване на живота, революционното помитане на старото; доколкото заплашва прогнилото, което все още грози живота.

Жизнеспособността и родовата същност на човека се проявяват обаче по най-различни пътища. Оттук и разнообразието на обществената красота. Като започнем от пропорциите на човешкото тяло, от отпуснатата или изопнатата ръка, която говори за човешко душевно състояние и стигнем до най-сложните преживявания и постъпки на човека — ще получим една почти необхватна сфера, в която се проявява красивото и прекрасното. Противоречието между външната грозота и прекрасната душевност (Квазимодо, графичния майчин портрет от Дюрер) е само един от най-ярките, но не и най-сложните примери в това отношение. Могат да се изброят редица случаи, когато противоположни душевни качества в зависимост от конкретните условия са прекрасни. Хладнокръвието на човека е понякога прекрасно — напр. когато се изисква отмерено и неприбързано действие. Но в други случаи, когато се изисква съчувствие, съпреживяване и пр., тъкмо афектното преживяване е по-естествено, а хладнокръвието — отблъскващо. Много често милосърдието е прекрасна етична проява. Но и то може да бъде грозно, когато води до

---

[1] Маркс и Енгелс за изкуството, изд. БКП, 1951 г., стр. 47.

На акад. Тодор Павлов принадлежи заслугата, че бе един между първите представители на марксическата естетика, заели се с разработването и приложението на забележителното изказване на Маркс. Благодарение на това, цитираното определение на „творчеството по законите на красотата“ доби широка известност у нас.

унизяване на човека, който иска, но не бива да чака милост. В една от драмите на Брехт се предава разговор между папата и кардинала-инквизитор, който предлага Галилео да бъде инквизиран. Папата проявява „милосърдие“. Той отсича: „Не позволявам! Нека на Галилей бъдат само показани инструментите. Г-н Галилей разбира от инструменти...“ Това „милосърдие“ е много по-грозно и от наказанието, защото хитрият ватикански тиранин разчита на малодушието на Галилей, на низкото и недостойното в душата му. Той „запазва“ учения от физическо мъчение, но го убива духовно. . .

Красиви или прекрасни ще наречем онези индивидуални прояви в човешкия живот, които в определено отношение и при определени условия изразяват най-ярко физическата или духовната жизнеспособност на човека, неговата родова същност. Именно аспектът на жизнеспособността ни обяснява защо, да речем, старостта в органичната природа (където жизнеспособността има единствено биофизиологически аспект) е обикновено грозна, докато при човека може да бъде и прекрасна по отношение на мъдростта, жизнения опит, спомена за миналото и др. п.

„Обработеният от човека предметен свят“ е красив, защото новосъздадените пропорции в и между нещата „снемат“ природните съотношения и едновременно с това ги подчиняват на човешката родова същност. Красотата в него се проявява следователно като израз на човешкото умение в целесъобразно съчетаните плоскостни, багрови, звукови, обемни и пр. качества. Красива е онази вещ на човешкото производство, в която най-вече личи творческото умение на нейния създател и в която най-целесъобразно са използувани пропорциите, цветосъчетанията, звукосъчетанията, ритъма, хармоничността и т. н. А дали конкретната вещ изразява най-вече човешката вещина и усет за целесъобразна форма — това може да се установи само в съпоставка с останалите конкретни явления, които съпровождат създаването или потребяването на тази вещ. Стане ли обаче дума за оценката и съпоставката на нещата, веднага изпъква и въпросът за личния вкус. Ала до тук нашата задача беше да посочим само обективната страна на прекрасното и красивото. Но нали най-очебийната разлика между първичната природна красота и естетичната е връзката ѝ с родовата същност на съзнателния човек? Да, но това не изменя обективната природа на естетичното. То предполага винаги обективирана (чрез вещ, постъпка или израз) проява на човешката същност. Дали тази обективизация ще се извърши планомерно и преднамерено или пък ще дойде неочаквано за собствения ѝ създател — това е интересно за естетиката, но не е решаващо за обективната природа на естетичното. От казаното по-горе става ясно, че естетичното зависи от обективните обстоятелства и отношения, при които се проявява. За него не е решаващо намерението на индивида. И най-искреният субективен възторг не е в състояние да превърне еснафското самодоволство в прекрасно явление.

Виждаме, че не бива да се смесва въпросът за участието на субекта в направата на красиви вещи и предмети с въпроса за субективната оценка на тези предмети, за личния вкус. На този въпрос ще се върнем след малко.

Каза се, че красотата на вещите, предназначени за практическа употреба, не противостои винаги на тяхната практическа целесъобразност. Не би могла да се наложи форма на автомобил, която е напълно непригодена към неговото движение. Но същевременно красивите

цветосъчетания, пропорции, ритъм и пр. не винаги и не във всичко съвпадат с практическата целесъобразност на предмета. Ако разгледаме лицевата страна на гардероба, ще установим, че мебелистът се е постарал да подбере фурнира и да го подреди по съответен начин, без това да се налага на всяка цена от практическото предназначение на предмета. Аналогичен е случаят с инкрустациите, с оцветяването на предметите, с десените на платовете и т. н., и т. н. Как, в какъв смисъл да разбираме тогава естетическата целесъобразност на пропорциите, ритъма, симетрията и пр.?

За да си отговорим на този въпрос, трябва да разгледаме отношението между естетичната и първичната природна красота.

Маркс установи, че в процеса на труда индивидът доби „човешки вкус към природата, човешко чувство за природата, а значи и естествено чувство за човека“. Иначе казано, животът на човека предполага вечна борба с природата и поради туй е съвсем логично човешкият усет за природата да е тясно свързан с естественото чувство за собствения му живот.

Общественият индивид започва да се наслаждава на природните качества и да се „оглежда“ в природата. Той не само овладява пропорциите, симетрията, цветовете, звуковете, ритъма и пр. В процеса на тяхното овладяване той започва да им се наслаждава. Цветосъчетанията започват да въздействуват по определен начин върху зрението, звукосъчетанията привличат човешкия слух, пропорциите приковават човешкото внимание — припомнят му богатството на света и умението на човека да овладява това богатство. Така редом с практическата целесъобразност, произвеждащият индивид започва да открива и нещо повече — „да твори според мярата на всеки вид“. Той започва да използува и преработва първичната природна красота, да я превръща в естетична форма на предметите. Но въпросът има и друга страна.

За очовечаване на природата трябва да говорим не само когато човек е използувал природен материал за създаване на нови вещи. Дори и „необлагородената“ пряко от човешката ръка природа добива по-другo обективно значение. Тя става природна среда на човешкото общество. Влиза в определени отношения с него. За човека и „дивата природа“ започва да съществува чрез обществото, в отношение към него. Така красотата на природните явления, която се проявява вече в отношение и към скръжаващите я условия, придобива и определен обществен смисъл. Тя престава да бъде само първична, груба красота, съществуваща вън и независимо от обществото, а — свързана пряко или косвено с него — получава естетическо значение.

Съобразно законите на природата хищникът живее, като унищожава останалия дивеч. И в това е неговата вътрешна мяра, силата и първичната му красота. Но ето че в двубоя със сърната-майка, която се жертвува, за да спаси рожбата си, хищникът става грозен и отвратителен, а саможертвата на майката красива, дори прекрасна. Защо? Та нима хората не унищожават всекидневно милиони животни, за да съществуват? Очевидно, неравният двубой между сърната и хищника придобива естетически смисъл в съпоставка не с биологическите нужди, а с обществените нравствено-психически принципи. В двубоя се „оглеждат“ човешките отно-

шения; той се асоциира с тях. И това обстоятелство трябва да имаме предвид, когато говорим за възприеманата от нас природна красота.

Макар първичната красота да е свързана със „собствената целесъобразност“ на природните родове и видове, с тяхната „собствена“ мяра – станала среда на човешкото общество, тя придобива вече и по-друго значение, защото трябва да се оценява в о т н о ш е н и е към обществения живот. Поставим ли така въпроса, ще стане ясно защо влечугите, някои хищни животни, лешоядите и пр. стават (съобразно съответните конкретни условия на човешката цивилизация) грозни, отвратителни. Това тяхно качество не се „привнася“ от субективния вкус на отделната личност, а е свързано с определено о б е к т и в н о отношение — хищническите закони в природата стават естетически отвратителни, защото те са по начало обществено ретроградни.

Накратко казано, отношението между естетичната и първичната природна красота се изразява в следните няколко моменти: а) създадените чрез човешкия труд изящни и красиви вещи биха били немислими, ако човек не бе овладял първичната природна красота; с други думи, естетичната красота „съдържа“ и доразвива първичната, подобно на това както органичната природа „снема диалектически“ законите на неорганичната; б) главно обстоятелството, че в своята естетически съзидателна дейност човек се съобразява и с първичната красота, т. е. „твори според мярата на всеки вид“, ни помага да разберем от къде той е почерпил материал и мотив, за да придаде на някои предмети естетична форма, необяснима само с тяхното практическо приложение и предназначение. Разбира се, тази естетична форма не е просто подражание на природната грация, ритмика, мелодика и пр. Тя се е появила, за да изрази богатството на ч о в е ш к а т а родова същност — творческо умение, усет за света и т. н. Но тя не би се появила, ако създателят ѝ не бе използувал и преработил първичната природна красота. Тогава предметите биха имали само формата, наложена от грубата практическа нужда; в) тъй като качествено новата степен на красотата — естетичната — която предполага индивидуално-неповторимото проявление на човешката родова същност, „съдържа в диалектически снет вид“ първичната природна красота, по силата на една особена „индукция“ човек започва да открива естетична красота и в „дивата природа“. Това обаче не е субективна илюзия. Както се спомена, природата е станала естествена среда на човека — огледало на неговите възможности. Поради това и първичната природна красота, дори когато не е подложена на обработка, съществува за човека чрез обществото, в отношение към него. . .

Всяко обобщение е всъщност кратко повторение на това, което се съдържа в казаното по-преди. Ала то има предимството, че насочва вниманието към онова, което е в най-пряка връзка със следващия въпрос. Предстои ни да разгледаме художествената красота и нейната връзка с естетичната. Струва ми се, че изтъкнатото в предишния обобщителен пасаж ще ни помогне да се приближим към този въпрос. Но известно е, че в творбата си художникът твърде категорично отстоява правата на своя личен естетически вкус. Ето защо, логично е да отделим няколко страници на въпроса за вкуса, преди да говорим за красотата в изкуството.

До тук ставаше дума за обективната страна на красивото и прекрасното. Те обаче са относителни не само обективно, а и субективно. Тъй като красотата и прекрасното са най-яркото индивидуално проявление на човешката същност и жизнеспособност в известно отношение, в определен аспект, то твърде много зависи от гледната точка на възприемащия субект дали ще долови или не естетичното в съзерцавания предмет.

Различието във вкуса на хората е свързано най-напред с умението или неумението им да долавят определеното отношение (определения аспект) на предмета. Както се казва, еснафът не може да се възхити от изяществото и красотата на скъпия предмет, защото вниманието му е приковано от цената. Това ще рече: той не умее да се откъсне от имуществения аспект на нещата. Често се случва някои хора да останат равнодушни пред прекрасната постъпка. „Невживяването“, липсата на вярно естетическо чувство се дължи най-напред на неподготвеността да се прозре дълбокия смисъл на възприеманата постъпка, събитие или състояние. С други думи, твърде често различието във вкуса се дължи не толкова на някакво строго лично предпочитание, колкото на неумение да се долови онзи аспект на обекта, който при конкретните условия го прави красив или прекрасен. Разбира се, това умение или неумение е въпрос не само на естетическа култура, но и на конкретно настроение, личен интерес, заложби и пр.

Личният вкус е една изключително сложна проява на индивида. Би било съвсем погрешно да отъждествяваме естетическия вкус с онези конкретни предпочитания към цветове, цветосъчетания, звукосъчетания и т. п., които всеки човек проявява. Това е твърде елементарна страна на личния вкус, макар че и тя е свързана със светоотношението на индивида. Под личен вкус в естетиката следва да разбираме нещо повече — склонността на човека да се вживява непосредствено и непринудено в наблюдаваните явления, да ги оценява като хубави или грозни, трагични или комични, възвишени или низки.

Личният вкус не е само емоционално отношение към света, макар непосредствеността и непринудеността на вживяването да са едни от най-характерните му признаци. Вярно е, че възприемащият индивид изневерява на вкуса си, когато започне по чисто интелектуални подбуди и внушения да оценява съзерцаваните обекти. Тогава можем да имаме всякакво друго, но не и естетическо преживяване. Ала това е едната страна. Другата предполага да се вникне спонтанно в явленията, да се разпознае и възприеме тъкмо оня аспект, който в конкретните обкръжения ги прави красиви или прекрасни. А субектът не би могъл да вникне в същината на явлението, да разпознае онази негова страна, която най-ярко изразява жизнеспособността му, ако не се опира на познавателния си опит. Навремето Монтескьо казваше: „Вкусът е сгъстен разум“. Следва да признаем, че в афоризма на Монтескьо се сочи една твърде съществена особеност на личния вкус. Той е способност на индивида да оценява и се вживява в обектие, като „впряга“ едновременно и мислите, и чувствата си.

Личният вкус е свързан с конкретното душевно състояние на индивида. Той твърде много се влияе от индивидуалните интереси, настроения и влечения. Факторите за неговото оформяне са най-различни — като започнем от обществената среда, в която човек живее, и свършим с

наследствените му предразположения към една или друга дейност. Сходните естетически оценки се дължат най-напред на обстоятелството, че естетичното е обособено о б е к т и в н о, а след това и на естетическия идеал, който възниква и се разпространява в определени обществени среди и дава отпечатък върху личния вкус на хората.

Личният вкус е субективна способност, без която индивидът не би могъл да се наслаждава на естетичното, а още по-малко да го развива и разпространява. Но това не засенчва обективността на отношенията, които характеризират красивото и прекрасното. Без личното предразположение на индивида няма естетическа наслада, но на свой ред предразположението (личният вкус) не би се появило, ако в самата действителност не се пораждаха особени отношения, при които изпъква жизнеспособността и вътрешната мяра в неповторимите явления. Това личи и от факторите за оформяне на естетическия идеал.

Различните обществени класи и слоеве си изработват определено отношение към едни или други страни на живота, което започва да играе ролята на естетическа „норма“. Така, според известният пример на Чернишевски, аристократът и мужикът схващат женската красота в противоположен смисъл. Докато салонният кавалер вижда красота в бледите страни на дамата си, в нейните плавни и нежни движения, в безхитростната ѝ наивност и т. н., за мужика красивата жена е здрава, червендалеста, силна, пъргава, съобразителна и пр. Съвсем естествено е причините за различния естетически идеал да се търсят в начина на живот, в обществено-битовите условия.

Начинът на живот може да предпостави дори коренно противоположна естетическа оценка на едни и същи явления. За съвременника ни, пък и през миналите времена, големият корем се е възприемал и се възприема като признак на физическа грозота. Ала ето че преди столетия на някои народностно-религиозни групи в Азия големият корем е бил естетически идеал. Колкото по-голямо и висше било божеството, с толкова по-голям корем то било извайвано или рисувано. Защо? Как се е получило така, че едно обективно грозно явление, нарушаващо пропорциите на човешкото тяло, е станало естетически идеал? На помощ ще ни дойдат пак конкретните условия, особените о б щ е с т в е н и отношения. По това време разните мандарини и други източни феодали са водели изключително заседнал живот. Тъкмо имуществената сила им е давала право на такова паразитно съществуване. До ден днешен са запазени някои турцизми в нашия език, които напомнят този начин на живот у източните феодали („пашаллък“, „дембелхане“, „дембеллик“ и др.). Така заседналият живот е бил признак на социална сила, на господарство. Оттук именно големият корем влиза в естетическия идеал на някои феодално-религиозни кръгове. Европейските феодали не са стигнали до подобен идеал, тъй като обществените им условия са били по-други. Рицарските турнири и стълкновения, защитата на собствеността чрез морала на „плаща и шпагата“ са водели към един по-интензивен живот, доста различен в това отношение от живота на източните феодали.

Виждаме, че както личният вкус, тъй и естетическият идеал на различните обществени групи и слоеве е тясно свързан с отношението към живота. Това е твърде важно. Трябва дебело да се подчертае преди да пристъпим към общата характеристика на художествено-естетическата красота. Индивидуално-неповторим израз на известна страна от родовата човешка същност, естетичната красота подбужда субекта към вживяване

и наслада, които са свързани и с неговото лично, съкровено отношение към света, с наклонностите, интересите, настроенията и схващанията му за живота.

Въпросът за отношението между обективно и субективно при възприемане на красотата заслужава специално и подробно изучаване. Тук би могло да се наблегне само върху един съществен момент: между най-отличителните признаци на обективната красота в сравнение с другите страни и отношения в обективния свят (физически, химически, биологически, икономически и т. н.) е нейната непринуденост. Красотата е не само обективно относителна, но тя е свързана с оня аспект на нещата, който не изисква задължителното и принудителното съобразяване на субекта. Докато действието на икономическите закони в края на краищата принуждава и задължава човека да действува съобразно тях, независимо от собствените му желания, проявите на красотата предразполагат индивида към непринудено преживяване и действие. Разбира се, красотата не е нещо изолирано. Тя се преплита със същите тези прояви и отношения (биологически, икономически и пр.), които не въздействуват непринудено. Но тя е особено съотношение на и в нещата, своеобразен аспект на тяхното въздействие, който те притежават редом с останалите си качества. На този аспект на непринудено въздействие, характеризиращ красотата, се дължи оценъчният момент при нейното възприемане.

6

Художественото творчество проявява особени предпочитания към красотата и прекрасното в живота. В неговите творби намират най-ярко отражение естетическите идеали на различните епохи. И това е съвсем естествено, след като знаем, че въздействието на красотата и прекрасното върху индивидуалния вкус е свързано с човешкото отношение и същевременно предполага непосредственото и непринуденото възприятие.

Обективната красота е първообразът на художествената творба. Ето защо не е случайно, че отношението ни към художествените произведения напомня твърде много нашия интерес към красивото и прекрасното в живота. Констатирането на този факт обаче е съвсем недостатъчно за теорията. Някои автори бързат да „разяснят“: спецификата на изкуството, неговата качествено своеобразна същност се определя от външната естетическа красота, която творбите отразяват. Така ли е? Наистина ли е толкова лесно да се определи своеобразната художествена красота, която столетия наред не губи своето обаяние?

Лесninата е угодна за теоретиците, но не и за теорията. Взаимоотношението между естетичната красота и художествената е изключително тежка изследователска задача, за разрешаването на която предстои изразходването на не малко усилия, преодоляването на не едно и две увлечения. Има обаче няколко основни теоретически положения, на които бихме могли и сега да се спрем.

Двама от бележитите автори, занимавали се с взаимоотношението между „външната“ житейска красота и художествената, са оставили два оспорвани и до днес отговора. Според Хегел, художествената красота е по-висша от природната. Според Чернишевски природната красота е и първообразът, и целта на художественото отражение. Тя следователно е по-висша. С кого от двамата мислители да се съгласим?

Работата е там, че Чернишевски и Хегел имат предвид две различни страни на художественото творчество. Самото изкуство е част от живота, част от дейността на хората. Ето защо, то в никакъв случай не би могло да съперничи на живота, чиято частица е и самото то. Поставянето на въпроса дали изкуството „превъзхожда“ живота е по начало безпредметно, провокирано от идеализма. В съгласие с Чернишевски, нека все пак се запитаме дали о т р а з я в а н а т а от изкуството житейска красота превъзхожда отразеното в творбата, дали — примерно — красотата на морето превъзхожда нарисуваните вълни, природният кът — живописния пейзаж и т. н. Нашият отговор трябва да е категоричен: художествената творба не може никога да обхване необятната житейска красота, пред която са немеели и благоговеели и най-великите творци. Факт е, че ако изнесем един живописен пейзаж от изложбената зала и го заковем на дърво в гората, той ще загуби девет десети от въздействието си. Но в образите на изкуството красотата се отразява „сгъстено“, кондензирано. Затова ни се струва, че момичето с чаша разтопен шоколад на Лиотард е н е з е м н о красиво, че хубостта на Рафаеловите мадони не бихме срещнали в живота; затова народният певец възпява хубостта на „неродена мома“. Ала всъщност красотата на отразените в изкуството човешки образи или природни обекти би била немислима, ако тя не се срещаше (макар и не тъй „кондензирано“) в живота, ако не изразяваше по отделно реални пропорции, съчетания и качества. Прав е Албрехт Дюрер:

„Седем мъдреци на Гърция учеха, че съразмерността е най-хубавото във всички неща (и физически, и духовни). Но красотата зависи от много обстоятелства. Важното е, че художникът не трябва да отстъпва от природата, затова защото изкуството се опира твърдо на данните на природата. Ние намираме в природата красота, далече превъзмогваща нашите схващания и никой от нас не може да я вмести в своите произведения“.

Под „природа“ и Дюрер, и Чернишевски разбираха действителността „пред очите на художника“ — т. е. включваха в това понятие не само извънобществената природа, но и човешкия живот. Следва да признаем, че тяхната увереност в безбрежността на обективната житейска красота, която никога изкуството не ще съумее да изчерпи, е много основателна, е в съгласие със съвременната научна естетика.

Ала ето че въпросът има и друга страна, забелязана от Хегел. Художествените произведения не само се „опират твърдо на данните на природата“, но са и „с а м и п о с е б е с и“ к р а с и в и. Иначе казано, ние се възхищаваме на творбите не само защото те отразяват едно или друго красиво (респ. прекрасно) явление, но и защото самите те к а т о и з к у с т в о внасят особена прелест в действителността. От художествените произведения изискваме да бъдат изящни, красиви, дори когато отразяват грозното и безобразното в живота. Очевидно, има известна разлика между отразената „от вън“ красота и художествената красота. В подкрепа на тази констатация могат да се посочат много примери.

В поезията не е достатъчно да се опише красив кът от природата или прекрасно човешко настроение, за да бъде самото стихотворение художествено красиво. Освен красотата на обекта е нужно да се използват и онези качества на езика, които метриката е направила особено изящни и въздействуващи (ритъм, рима, алитерация и пр.). Още по-ясен е примерът с музикалното произведение. Красотата на музиката е свързана с особената мелодичност, тембъра на инструмента и т. н., които „точно

тъй“ не се срещат другаде, освен в музиката. Има произведения, в които един и същ музикален мотив се повтаря от няколко различни инструмента и с това се постига особена художествена красота. И в архитектурата пропорциите, обемните решения и т. н. не са прекопирани от живота, а са създадени въз основа на житейски мотиви. И тъкмо в това пресъздаване се заключава тяхната художествена красота. Съзнателно се сочат примери от различни изкуства. Що се отнася до скулптурата и живописта, и при тях красотата идва не само от отразяваните обекти, а и от своеобразието на собственото им създаване. Изящният скулптурен портрет на младо момиче е изваян от мрамор. От мрамор е изваяна и прическата на модела. Така портретът изразява моминската хубост. Но само затова ли е той красив? По-точно: само с това ли? Не, разбира се. Достатъчно е да заменим изваяната от мрамор „прическа“ на скулптурата с ... перука от истинска човешка коса, за да обезобразим творбата. Но защо? Нали така се приближаваме повече към реалната човешка красота? Очевидно, художественото творчество има свои закономерности (примерно — условното отразяване на действителността), без които не би могло да бъде красиво, изящно. Живописецът не прекопирва багрите и пространствените състояния от натурата, а ги пресъздава. Ако само ги прекопирваше — нямаше да съществува проблемът за живописния колорит, за въздушната перспектива, за законите на композицията и т. н. А би ли била красива една „живописна“ творба, лишена от особения си колорит, от въздушната перспектива, от композиционното си решение и т. н.? Може би щеше да е красива фотография, но не би била художествена творба, живопис.

С тези примери идваме до въпроса за характера на естетичното в живота и в изкуството. Като отражение и най-„сгъстеният“ образ на прекрасното не е по-богат от своите прототипове в живота. Действителността е безкрайно разнообразна и онова, до отражението на което се добира художникът, е някаква нищожна частица от нейното богатство. В това отношение Дюрер и Чернишевски са напълно прави. Но ето че на свой ред изкуството е също проява на обществената действителност. То не само отразява естетичната красота, а и създава нова сфера на красотата — художествено-изящното. Самото изкуство става носител на красота, при това на най-синтетичната, най-сложната, най-висшата (в качествен смисъл) красота. Би било връх на идеализма и мистицизма да се каже, че човек е по-висш от вселената, която е безкрайна и необятна. Но елементарна истина е, че човек е най-сложната, най-висшата (в качествено отношение) организована материя — поне при земните условия. Аналогичен е случаят с изкуството. То не може да съперничи на безкрайната красота, която съществува вън и независимо от човешкото съзнание, но същевременно е най-висшата и най-сложната проява на тази красота.

Налага се да използуваме различни термини: естетична красота, отнасяща се до проявите на красотата в живота, вън от изкуството и художествена (или художествено-естетична) красота, обхващаща произведенията на изкуството, които пресъздават проявите на естетичната красота в живота и същевременно самите те са нова по-висша степен на красотата. Всеки термин е условен. Но използуването на повече термини е наложително, ако искаме да изследваме качествено различните форми, степени и прояви на действителността. Що се отнася до понятията „естетична красота“ и „художествено-есте-

тична“ красота“ (за по-кратко: „художествена красота“), те са крайно нужни на теорията. Без тях не бихме си изяснили защо творбите на изкуството трябва да бъдат красиви и когато изобразяват грозни явления, защо в някои случаи приближаването към модела (натуралистическо копиране, подменяне на скулптурната „прическа“ с перука от истинска коса, восъчните маски и т. н.) води към грозното, защо са възможни такива моменти на красивото (клавирната композиция, тектониката, метриката, изобразителната триизмерност върху плоскост, живописния колорит и пр.), които са свързани изключително с изкуството и т. н. и т. н.

7

Според мен авторите (а напоследък те не са малко), които смятат, че с п е ц и ф и к а т а на изкуството се о п р е д е л я от отразяваната външна (в смисъл: извънхудожествена) красота, изпадат в една грубомеханистическа, вулгаризаторска грешка, като пренебрегват тъкмо въпроса за художествената с п е ц и ф и к а.

Спомням си един сонет на Петьофи, в който е възпята красотата на любимата му. Защо съм възприел сонета като художествено красив? От какво е предизвикана наслаждата, която съм изпитал при неговия прочит? От това ли, че поетът е описал едно действително красиво момиче? Или от това, че чувствата на поета са прекрасни, човечни, вълнуващи? Разбира се, че и едното, и другото имат дял в моето възприятие. Ако не съществуваше действително моминска хубост и ако поетът не беше споделил сърдечни, прекрасни човешки чувства — надали сонетът щеше да ни вълнува. Но ако всичко се свършваше само с това, тогава нямаше да имаме любители на поезията (респ. на архитектурата, музиката, живописта, художествения танц и т. н.). Сонетът ни вълнува к а т о п о е з и я — т. е. като особена „художествена реалност“, която отразява житейската красота и същевременно самата е носител на нова красота, самата тя е ярка и привлекателна, индивидуално-неповторима проява на човешката родова същност.

Трябва ли в такъв случай сериозно да се вярва на авторите, които смятат, че с п е ц и ф и к а т а на изкуството идвала от отразяването на външната (извънхудожествената) красота? Според мен решително не. С п е ц и ф и к а т а на изкуството е тъкмо в това, че то не просто копира външната красота, а и самото създава красиви творби, вплъщаващи на свой ред и по свойствен с а м о н а т я х начин родовата човешка същност (вещина, усет за целесъобразна форма, познавателен опит, светоглед и пр.). Много лесно е да кажеш: портретът на мадам Рекамие е красив, тъй като и моделът е бил красив, духовно богат. Въпросът: каква е и на какво се дължи красотата на портрета к а т о и з к у с т в о, дори ако портретуваният би бил втори Квазимодо? — е по-труден и по-важен за естетиката. А ето че тъкмо от този въпрос се отказват споменатите автори.[1] За тях всичко изглежда просто и ясно: В действителността има

[1] В съвременната философска книжнина най-задълбочена критика на механицизма (свеждане на сложното до по-простото и елементарното) е направена от акад. Тодор Павлов. За съжаление, без да се съобразяват с това, някои наши естети започнаха да приписват тъкмо на акад. Павлов механистичното схващане, че с п е ц и ф и к а т а на изкуството и художествената красота се о п р е д е л я л а от съществуващите извън изкуството по-елементарни форми и степени на красотата. Предполагам, че др. Павлов ще протестира срещу подобни „тълкувания“ на някои негови изказвания. Акад. Тодор Павлов неотклонно е подчертавал обективното съществуване

цветове— има съответно бои и четки за тяхното пресъздаване; има красиви хора — намират се и надарени художници, които могат да „запечатат“ красотата им на портрет. Какво повече? Външната красота определя... с п е ц и ф и к а т а на изкуството. И ако някой възрази, като припомни цветната фотография, която и без дарба, бои и четки може да „овековечи“ външната красота — споменатите автори ще се „отграничат“: „да, но изкуството е субективно отражение на обективната красота“. А нима само субективният момент в художествената творба я отличава от обикновеното преповторение на извънхудожествената красота? Ако е така, не би ли следвало, че изкуството няма обективна специфичност?

...Всяка придирчива полемика рискува да се превърне в схоластика. С две думи, според мен, грешката, с чиста съвест бих казал — бедата на тези автори е, че в усилията си да намерят причината за спецификата на изкуството са забравили... самата специфика. Защото целият въпрос е: по какво и поради какво се отличава х у д о ж е с т в е н а т а красота от извънхудожествената?

Изкуството е особена човешка дейност, която предполага създаването, общественото „обкръжение“ и индивидуалното възприемане на нарочни творби с цел да се влияе непосредствено и непринудено върху съкровеното светоотношение на възприемащия субект. Естествено, за появата и развоя на изкуството са си казали думата редица обществени фактори. Един от първите между тях е „опредметяването на човешката родова същност“ в процеса на труда. Именно обстоятелството, че в труда човек започва да се „удвоява“, да опредметява сръчността си, усета си за света, познавателната си способност и пр., създава р е а л н а в ъ з м о ж н о с т за появата на нарочни творби, които могат да влияят непосредствено и непринудено върху индивидуалното светоотношение. В изпълнението на своята специфична обществена функция изкуството започва да създава свои средства, похвати, свой особен „език“. Появяват се музикалната мелодия и инструменталният тембър, живописният колорит и строителната тектоника, мерената реч и театралният мизансцен. Разбира се, сами по себе си, като „чиста“ техника, нито едно от тези средства не е красиво. Тяхната специфична естетическа сила се проявява, така да се каже, ф у н к ц и о н а л н о — чрез действието и въздействието на неповторимия художествен образ. Но този въздействуващ образ става специфичен и неповторим именно чрез тембъра и колорита, тектониката и мизансцена, чрез създадения през столетията „език“ на изкуството. Макар и в кавички, думата „език“ подхожда много в случая. Защото функционалната същност на тези средства и похвати напомня твърде много съдържателността и значението на обикновения език. „Сами за себе си“ няколко никому неизвестни произволни звукосъче-

---

на красотата. Той изрично е отбелязвал, че без наличието на красота „вън“ от изкуството, би била немислима „красотата-правда и правдата-красота“ в художествената творба. И ние сме напълно съгласни с това. Но напразно някои автори (Б. Ценков и др.) се мъчат да ни внушат, че според акад. Т. Павлов художествено-естетичната красота се определяла и з ц я л о от красотата извън изкуството, т. е. че била с а м о „субективно отражение на съществуващата вън от изкуството красота“. Това може да се каже спокойно за абсолютно в с я к о естетическо възприятие. Подобно твърдение пренебрегва тъкмо с п е ц и ф и к а т а на художественото творчество, което създава произведения, отразяващи субективно „външната“ красота, снемащи диалектично нейните закони, но представляващи същевременно качествено по-висша обществена проява на човешката родова същност, т. е. качествено по-висша степен на красотата.

тания или буквени „групи“ не представляват нищо. Те са безсъдържателни. Но обединени в особена смислова система, влезли в обществено „обръщение“, те изведнъж стават незаменимо средство за общуване между хората. . .

Художественият „език“, чрез който е изграден неповторимият образ, има структурни закономерности, свойствени единствено нему. Но той не е нито нещо „затворено в себе си“, нито пък е възникнал чрез случаен подбор на звукосъчетанията, цветосъчетанията, пропорциите и така нататък. Той е само средство, градиво на образа. Подчинен е на неговото специфично предназначение. А на какво се дължи способността на човека да създава нарочни творби, които по непосредствен и непринуден (чрез наслада) начин въздействуват върху индивидуалното светоотношение?

Така идваме пак до умението на човека „да пристъпва към всеки предмет с подходяща мяра“, „да твори по законите на красотата“. Изкуството не е обикновено средство за отразяване на красивото. То е естествено продължение на естетичната красота, нейна по-висша степен. Обществената потребност от изкуство — от създаване на нарочни творби, които целенасочено, но непосредствено и непринудено да въздействуват върху съкровеното индивидуално светоотношение — е същевременно потребност от прерастване на естетичната красота в художествена (респ. художествено-естетична, ако някои намерят този термин по-точен). С „езика“ на изкуството могат да си служат успешно само хора, които обладават в голяма степен дарба, усет за целесъобразна форма, разбиране за света и личен вкус, съответствуващи на творческата същност на човешкия род. Само това да беше, би било достатъчно доказателство, че създаването на творбата, изграждането на художествения образ е акт на красотата.

*

В заключението на статията е невъзможно дори само да се споменат всички въпроси, свързани със своеобразието на художествено-естетичната красота, присъща на изкуството. Бих искал да наблегна върху няколко отделни съображения:

а. При бъдещото определение на красотата теорията не бива да се ограничава с една от формите — първична, естетична или художественоестетична красота. Нужно е да се вземат под внимание и трите степени, като насочим усилията си към изследване на взаимопроникването им.

б. Първичната, естетичната и художествено-естетичната красота съществуват, като всяка по-висша от тях „съдържа в диалектически снет вид“ предишната. Така например художествената красота не би възникнала, ако в живота не съществуваше естетичната красота. Художествената красота е нейно продължение. Във всяка своя дейност човек „умее да подхожда към всеки предмет с подходяща мяра“. Той „удвоява природата“ и същевременно „опредметява своята собствена родова човешка същност“. Така човек създава сферата на естетичната красота. Същевременно обаче трудът създава реалната възможност, а обществените потребности развиват една особена творческа дейност, която нарочно, най-ярко и привлекателно, най-цялостно и задълбочено „опредметява човешката родова същност“ с цел да усъвършенствува непосредствено и непринудено съкровеното светоотношение на човека. Благодарение на тази особена обществена дейност — изкуството — се

появяват творби, носители на още по-висша и сложна красота: художествената. „Продължение“ на останалата красота в живота (на естетичната красота), изкуството „снема диалектически“ и първичната природна красота: природната грация, пропорционалност, симетричност, цветосъчетания, ритмика и пр. С др ги думи, изкуството като особена обществена дейност на човека „съдържа“ предхождащите го две степени на красота и е „нещо повече“ от тях — незаменима и неповторима форма на красотата.

в. Едно от главните предимства на изкуството е, че то — като носител на висша красота — има способността да отразява (по-точно: да изразява и изобразява) в „кондензиран“, сгъстен и синтетичен вид красивите явления и предмети от действителността. Както човешкият живот „съдържа в диалектически снет вид“ законите на неорганичната и на органичната природа, но не се свежда до тях, а е носител на по-висша същност, благодарение на която човек започва да опознава и разгадава и неорганичната, и органичната природа, и собствената си същност — подобно на това и изкуството „снема“ предхождащите го степени на красотата, явява се нейна нова, най-висша степен, като същевременно има способността да отразява, изобразява и разгадава всички прояви на красивото и прекрасното[1].

г. Фактът, че изкуството първо, е висша проява на красотата и второ, отразява и изобразява проявите на житейската красота, ще ни обясни тъй наречената „обратна илюзия“, т. е. случаите, когато човек з почва да възприема красотата в обществото и природата чрез помощта на изкуството — някои явления започват да му изглеждат „като че ли“ изкуство. Независимо от „обратната илюзия“, изкуството е най-сигурният и най-разпространеният фактор за възпитанието на естетическия вкус и внедряването на естетическия идеал, без да ограничава до това своята социална функция.

д. Като вземем предвид казаното дотук, трябва да отхвърлим като механистично гледището, че спецификата на изкуството се определяла от отразяваната външна (природна или обществена) красота. Този възглед е враждебен тъкмо на художествената специфика. Изкуството може да отразява „външната“ красота, тъй като самото то е най-висша степен на красотата.

Но каква ще е в такъв случай о б е к т и в н а т а основа на художественото своеобразие?

В някои от предишните си статии се помъчих да намеря отговор в особеното обществено предназначение на изкуството, в социално-историческата потребност от изкуство. Но това е вече друг въпрос, не по-малко дискусионен от въпросите, засегнати в тази статия. . .

---

[1] Разбира се, художественото отражение далеч не се ограничава с красотата в обективната действителност. Но това е друг въпрос, извън обсега на настоящата статия.

☆

КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ

НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Преди повече от петдесет години в „Демократически преглед“, „Съвременник“, „Оса“, „Българан“ и други вестници и списания се появяват изящните стихове на Н. Михайлов, който започва да се подписва Николай Лилиев. В тях наистина има нещо лилийно грациозно — те са сякаш бели, с цвета на девствеността, недокоснати от знойните пръсти на живота. Това са песни за слънцето, за утрото, за равното Загоре, химни на пролетта. Колко упоение, колко възторг има в това „Слънце, Слънце“. Кой днес не знае „Светло утро“, „Съмна в сънните градини“, „Тихият пролетен дъжд“? От тях ни лъха ведрата безоблачност на лятното утро и синята безбрежност на лазурите над Тракия.

Пак по това време в хумористичното списание „Българан“ се печатат стихотворенията на срамежливия хуморист Одуванчик. Но бълграновият хумор е чужд на крехкото полско растение, чиито ефирни листица се разпиляват, щом се докоснеш до тях. Нежният поет сякаш свенливо поруменява от невинните си шеги: той говори за „мили дяволски очи“ на „англичанки и рускини“, но едва ли би имал смелостта да погледне в тях. Смехът е проява на силен дух, за сатирата се иска мъжественост и смелост и Лилиев напразно се мъчи да направи сатира от стихотворението си „Сонет“. Стрелата на Одуванчик срещу „царщината“ е крехка, не може да прободе, той не умее и няма смелостта да я насочи в сърцето.

Стихотворението „Аз чувам сърцето на мъртвия ден“, излязло в Бакаловия „Съвременник“, е също нещо необичайно за неговото творчество.

Аз чувам шума
на бъдащий град,
аз чувам дима
на фабрики тъмни
сред шепот злорад.
Защото аз чувам, че скоро ще гръмне
стоманният чук
и тежкият влак. . .
Аз чувам болезнений звук
на глухия мрак. . .
Защото аз чувам, че скоро ще съмне. . .

Това смътно предчувствие за бъдещето, което въпреки своята мъглявост и неопределеност може да допадне на тогавашната прогресивна мисъл, говори за влиянието на обществените настроения върху младия творец. По-късно в социалистическото списание „Борба“ той печата антимилитаристичното стихотворение „Моята родина“, което носи по-определен и по-конкретен характер от известните му пацифистични стихове. Критичният дух на поезията, преди да попадне под влияние на модернизма, остави следи върху ранните му творби. Демократичните и мъгляво-народнически идеи, които минават под марката на социализма, сега, в края на деветстотинте години, са вече само с по-късна дата. Това може би докосва и младия Лилиев. Разбира се, едва забележимо, това са нетрайни настроения.

Но първите лъчи на неговата поезия ни карат да си мислим какъв поет би бил той без символизма, който стерилизира, дори до голяма степен осакати неговото перо. Може би тук нямаше да гърмят ерихонските тръби на социалния бунт, може би той нямаше да бъде изразител на борбите и страданията на народа; може би никога нямаше да бъде вожд на „тъмни и безпътни“, както по-късно несмело ще загатва. Но той щеше да бъде светъл, хармоничен лирик, завинаги запленен от ведрите равнини на неговата родна Тракия, от прозрачния сребърен ручей на неговото детство; неговите песни нямаше да бъдат писъци в нощта, безпричинно тъжни и отчуждени от живота, в тях нямаше да бучат вълните на песимизма; може би те винаги щяха да бъдат златни стрели на една ведра хармонична душа. Може би. . .

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

Това беше свежата, безоблачна утрин на Лилиев, светлото утро на неговата поезия, чието пладне ще прорежат светкавици и чиято рано настъпила вечер ще се сведе като саван над белите надежди.

Но символизмът навлизаше в литературата с трагически успех. „Безсъници“, „Подир сенките на облаците“, „Regina mortua“ са вече излязли. Издигаха се лозунги — „Бодлер или Тургенев“, които биха били само маниашки приумици, ако нямаха такива драматични последствия за литературата; говори се с презрение за реализма. Напразно старият патриарх на нашата литература в предговора си към „Легенди край Царевец“ обвиняваше младите, че пишат студени, несгряти от топло чувство стихове, че създават поезия, чужда на българския дух. Пенчо Славейков осмиваше „рошавите глави“, които си въобразяваха, че всяка разчорлена коса е фризура. Тоя духовен диктатор, който с блестящи като секири фрази нанасяше удари на „фасулковщината“, на некултурността и ориенталщината на нашата буржоазия, без да съзнава, доста беше разчистил пътя на модернизма. Той не разбираше това и се дразнеше, той не можеше да си обясни защо сега никнеха бълхи там, където беше сял драконови зъби.

Декадансът, това отровно цвете на една залязваща цивилизация, намери благодатна почва в душите на младите. Той се появява там, където жизнените сокове са пресекнали и духовете са уморени и преситени. В една млада и жизнена нация, в една млада култура, която е в подем, това явление изглежда необяснимо. Най-лесното обяснение е подражанието, модата, преклонението пред силните образци, които идват от две посоки — Франция и Русия.

В тоя исторически момент, когато българската буржоазия установяваше пълно господство, когато буржоазните страсти се развихряха и потапяха всичко в смрадното си блато, когато в живота навсякъде се ширеха кариеризмът, общественото лицемерие, печалбарството и низките импулси, между господствуващата класа и честната интелигенция не можеше да не възникне конфликт. Големият конфликт между буржоазията, който по-късно щеше да увлече всички, още назряваше, изживяваше външно по-спокойни и (само за просветените) пълни със заплаха форми. В тия условия, когато от живота изчезва всичко светло и възвишено, когато действителността е толкова чужда на изкуството, първият естествен рефлекс е бягството от тая действителност. А символизмът обещава на поетите „свобода“ на индивида, „свобода“ в изкуството, „пренебрежение към социалния анекдот“, както се изразява Реми де Гурмон, един от адептите на модернизма, отричане на действителния свят за сметка на „единствено реалния“ вътрешен мир. Нашите символисти по-късно ще разберат колко скъпо им струва тая „свобода“. Но от декаданса най-много им допадна неговия реакционен романтизъм, неговия призив към скриване от живота и неговите проблеми. Защото те не познаваха тая болестна умора на духа, тая болезнена изтънченост на интелекта, тая преситеност от логиката на живота, от рационалното в света, тоя стремеж към ирационалното, парадоксалното, ало-

гичното, характерен за наследствените принцове на една разлагаща се културна дина-
тия.

Николай Лилиев беше от тия, които най-безрезервно приеха това течение, неговата естетика и си спечели името на един от най-последователните символисти у нас.

Лилиев съзерцава света под такъв ъгъл, в такава перспектива, че багрите и боите, шума и тоновете, ярките чувства и страсти се губят, остават само означенията, душевните проекции. Подчинен на догмите на символизма, той търси само най-общото, общо валидното в поезията. За символизма е важен не фактът, не веществото, а „смисълът" това, което стои зад видимото, „идеята". Тук под „идея", „същност" трябва да разбира раме личната субективна оценка на поета. Защото за символизма светът е нереален, с значение са само чисто субективните преживявания. А тази вътрешна същност на нещата се изгражда чрез музиката, линиите, ритъма, но не и чрез конкретните думи, конкрет-ните означения. Символизмът не вижда друг път, за да се прескочи през тъмничните стени на временното, преходното, предметното. У Лилиев думите и образите се подлагат на дълга обработка и дестилация, докато се дематериализират, докато се издигнат в една ефирна сфера, където вече тяхната конкретност и осезаемост изчезват, където те се превръщат в розов дим. В тоя дим сякаш са обвити всичките му стихове. В тях няма тътени на страстта, светкавици на мисълта, те не са оросени с капки кръв от могъщо сърце. През тоя розов дим нашият поглед едва съзира нежното пламъче на чувството, плахите импулси на едно несмело сърце. Струва ти се, че тоя човек не вече поглъща светлината, отколкото я излъчва. Думите сякаш дълго, много дълго стоят в глъбините на душата като бисерът в бисерната мида. Много години трябва да минат, докато се шлифова докрай, и когато излезе на бял свят, има матовия блясък на мъртво око, което разсейва светлината.

На пръв поглед сякаш жизнените явления едва го засягат, той през седем стени, със седем ключалки се заключва от света, но крясъците на живота бият в ушите му, събуждат страдания, нараняват. Да вземем поемата „Градът":

Из тоя друм съмненията бродят,
изгубен син, не тръгвай в тоя друм!
Там горестни затмения те водят,
из тоя друм съмненията бродят,
съмненията давят твоят ум!

Молбите на майката, която се бои за своя син, са само най-обща форма, екс-тракт на една жива майчина реч, формула.

Аз не послушах сърдечни моления,
тръгнах към чужди земи...

Той, детето на един патриархален свят, синът на ведрата Тракия, попада в адския вихър на един Вавилон:

Счуват се смътни въздишки сподавени
тътне бездомната нощ,
молят безпътни жени, изоставени
в пропасти мрачни без вожд.

Буря се носи над град и селения,
буря прегради ломи.

Той вижда повехналите чеда на града, който ги обхваща с каменни ръце. Всеки неизвестният в тълпата за него е брат, той иска да бъде „страж на тъмни и безпътни", на тия жертви на демони зли, които сякаш отиват на страшния съд.

На страшен съд
вървят
тълпи,
не спи,
кипи
градът.

Тия стихове бият като тимпани при екзекуция.

Това е една своеобразна, почти фантастична картина на капиталистическия град. За разлика от други символисти Лилиев е далеч от философията на „гордата, силна“ личност. Неговият кротък хуманизъм се изразява в съчувствието му към чедата на града, той не се срамува от родството си с градските тълпи — „О призраци в нощта, бездомни мои братя!“

Разбира се, Лилиев не може да даде в истинска светлина „тълпите“ на града; неговото виждане е субективно, лилиевско; тълпите не са само „смирени и добри“ (по-късно той сам ще види и техния революционен размах, техния поход към „слънцето... и пролетта безбрежна).“

И макар че в тая поема намираме жизнено верни черти, тук няма бои, няма характерни подробности, няма краски — преживяването, събитието, страстите стават в една далечна проекция на истинския град, в някакви почти абстрактни сфери.

Или тая страшна поема на безсмъртното човешко страдание — „Ахасфер“. Тоя общочовешки тип, Ахасфер, тук няма човешки черти. Той не е евреин, не е и българин. Той не е и човек. Той е абстракция, понятие, отвлечен символ на изкуплението. И затова неговото страдание, което намира такива силни формули —

Да чакам ли? Годините не спят
от писъците земни ужасени,
веявици опасват моя път
о Господи, смили се ти над мене!

— не може да ни накара да почувствуваме истинско човешко състрадание.

Когато Лилиев говори за природата, ние нямаме конкретно усещане за нея. Тя не е нашата българска природа. Тя изобщо не е природата, защото няма форми, няма материалност, не е пейзаж, не е краски. Тя е само духовна проекция, лъчи и вълни, сред които поетът се разтваря. Вижте „Лунни петна“, където има един цикъл „Песни за Тракия“. Никой няма да познае нашата Тракия. Поетът е очистил всички материални, жизнени, знойни, конкретни белези:

Знам сърдечен свиден кът.
Сред замрели в сън ели,
звучен ручей ромоли,
и лъчи-стрели трептят.

Там в забрава рой пчели
своя сватбен танц въртят.
Боже, в тоя цветен шът
мойта вяра окрили.

Кой ще каже, че това е картина, че това е пейзаж? Това е чудно поетическо желание, блян, разсеяни душевни лъчи, които се сплитат в това видение. Това е един кът от неговия рай — тих, целомъдрено успокоен, където душата се унася сред „сватбения“ танц на пчелите. В тия песни за Тракия Лилиевият дух — една непрекъсната дисхармония, едно вечно противоречие между желание и действителност — сякаш стига до примирение със света. Той, който изтръпва от най-слабото докосване на живота, на чиито устни е сякаш застинала молбата към света — noli me tangere, не ме докосвай — тук е в светла хармония с природата. В тия песни тоя поет на нежната меланхолия изгражда великолепно постигнати настроения, където грацията на чувството, изяществото на поетическата фраза, музиката на стиха просто опиват.

Лилиев не е поет на ясните класически форми. У него тъгата и щастието, радостта и страданието нямат определени очертания, не се изрязват с длетото на скулптора, за да се запечатат в стиха с железните си очертания. Те сякаш се преплитат в играта на лъчите, на сенките и светлината, звучат в полутоновете и заглъхват в нежно трептене. Скръбта у него наистина „ръми като дъжд“, дифузно се разсейва, в нея се потапяш, тя става атмосфера около теб и не можеш да я уловиш, не можеш

да открие нейния корен; тя е сякаш реминисценция, далечен отглас и е вече въз да разбереш причината, жизнения повод.

Тихият пролетен дъжд
звънна над моята стряха,
с тихия пролетен дъжд
колко надежди изгряха!

Тихия пролетен дъжд
слуша земята и тръпне,
тихият пролетен дъжд
пролетни приказки шъпне.

В тихия пролетен дъжд
сълзи, възторг и уплаха,
с тихия пролетен дъжд
колко искрици изтляха!

Неговият глас никога не се издига, а само нежно гали като монотонната песе на пчелите около разцъфналите клони. Може би си спомняте неговото стихотворе „В глухото поле“, което е обгърнато от безплътните воали на бялата луна, където „сг ният звън“ на града заглъхва тихо и глухо. В тая бяла, призрачно нежна нощ като че ли бурната радост и ликуването биха внесли дисхармония, биха били неуместни – поетът живее светлата скръб на спомена. Пролетта не събужда у него буен кипеж на сили, а само „тиха сладостна песен“.

Тоя поет е лишен от енергия и бодрост, от съпротивителни сили и готовност за защита от убожданията на живота. Тая женствена, крехка, слаба душа най-добре познава тихата нежна скръб, печалната грация на меланхолията и само нарядко тъжната радост на успокоението и примирението. Това, което само докосва душата и звучи едва чуто, недоловимите сърдечни трепети, призрачната тъкан на здрачните блянове, смътните изблици и възторзи, на които човешката реч не е намерила още име, – всичко това в стиховете на Лилиев се превръща в музика, в мелодии, които чувствителното ухо долавя, разбира.

Цялата му поезия е една въздишка на тая нежна душа, вечно устремена към непорочните, снежночистите, девствените радости:

Над твоя дом спокойствие. Плете
приветна песен волна чучулига;
и ти си пак безгрижното дете,
което срича свойта първа книга. . .

Колко често „прозрачният сребърен ручей“ на неговото детство го зове към света на първите безгрешни радости, колко пъти той ще иска да се приласкае във вълните на това „море на съзвучие“, да послуша шума на лозите над „тихата бащина стряха“! Чистият кристал на детските спомени завинаги ще звъни в сърцето му и ще облагородява с една светла любов неговите стихове. Тия спомени стоят като лунни петна по бялата му дреха и той никога не ще може да ги изтрие от там.

Може ли да се говори за любовна лирика у Лилиев? За нея в едно стихотворение той казва:

Тя в морската пяна се ражда,
под белия лунен покров,
и пали в душата ни жажда,
безумната жажда: любов.

Но у него любовта твърде малко прилича на чувствената езическа богиня, която се е родила от морската пяна. У него тя е нещо полувъздушно, фея, която с бледи пръсти докосва сърцето, която може да ти обещае безплътната „Ничия Никога“, но не и божествената дъщеря на Тиндар. У Лилиев няма нега и желание, в неговата любов има нещо херувимско, неземно, безгрешно. И тая дума, „безгрешен“, колко

пъти се повтаря в неговата поезия! У нас, обикновените хора, тя винаги е земна, греховна, изплетена от знойни страдания и плът. Но неговата душа не е облъхната от „сватбен звън“. Той като че ли е запазил само спомена за „първата прелет“, „първата любов“ и сега, когато край него минават „случайно срещнати жени“, които обещават „да създадат от мига вечност“, той остава в сребърните люлки на първия си блян. Както бедният рицар на Пушкин той е имал едно видение и това първо впечатление му остава за цял живот. И Лилиев малко знае за любовта, често той говори за нея от името на жената — „Песен“, „Съдбата те изпраща бледен“, „Прощавай! Не зови! Не спомняй!“, „Тежат ми венчалните думи“. Тя е, която зове в незнайний кът на любовта, която чака него, „вечния жених“, която говори със зла ирония за „вековните лъжи“ на брака и която, горда и непокорна, е готова да хвърли венчалния пръстен, когато наближи „измамния час“.

Когато четем тия песни за любовта, сякаш присъствуваме при развръзката на една тъжна история, една любов, която никога няма да се осъществи, на която е съдено да угасне „в здрачните вълни на всепрощаваща забрава“. Защо, по какви причини? Лилиев само признава силата на любовта, знае за нейното съществуване, понякога търси нейната опора, но като че ли никога няма да се отпусне напълно на нейните вълни. И затова тая чудна мелодия за любовта „Пламват нежни, пламват бели. . .“, пълна с лебедова грация и чистота, звучи като нещо приказно, неземно, но не и като жизнено томление и желание. Това е нежна покана за празника на любовта, някакъв вълшебен сън, в който звънят сребърните звънчета от колесниците на феите на любовта. И като всичко друго у Лилиев — близо до сферите на поетическата абстракция.

Пацифистичните стихове на Лилиев могат да бъдат негова гражданска чест и гордост. Разбира се, това не е нито осъзнатия, нито мъжествения зов на бореца. Те, както всичко лилиевско, са молба („Във той век на хищно изтребление“), женствен протест, стон.

И воини морни запират край друма,
люляни от полска света тишина,
и мълком повтарят тревожната дума:
война.

В съня си те виждам, о сладка измама!
че стигат честити честита страна,
где всички живеят безбурно, где няма
война.

Той представя родината като стара гора, която плаче над „мъртви и незнайни синове“. Той запечата в стихотворенията си „чудовищния образ на войната“. И сякаш се уплаши — верен ли е на своя народ? Всички около него пееха химни на войната, говореха за „национална слава“, оправдаваха завоевателните стремежи на нашата буржоазия. И той, смирен и гузен, „последен“ сложи своя дар пред „олтара“ на родината, където наред с кротката всеотдайна любов ще доловим фалшивите ноти на казионния патриотизъм:

И тая песен вдъхновена
разнасят волни ветрове
низ твоята земя свещена,
която всички нас зове —
да мрем със светлата надежда
на нашите свети деди,
че твоят бог ще се оглежда
на Вардар в бързите води.

Но за разлика от някои символисти, които поставиха лирите си в услуга на шовинизма на българската буржоазия, Лилиев остана верен на себе си, на своя хуманизъм, на своя чист патриотизъм.

*

Войните и настъпилите след тях събития събаряха кулата от слонова кост, където се затваряха поетите. Една желязна метла безмилостно измиташе всички теории на модернизма. Революцията гърмеше по площадите, властно навлизаше в поезията; нейните удари трошаха стените на символистичните дворци и един ден символистите се оказаха на улицата, сред тълпите, сред живота, от който те се криеха.

За тая истина узряваше и Лилиев. Песимизмът, тежкото неверие все повече се промъкват в неговите песни. Той започва да чувствува безплодността на собствените си естетически идеали, на собствената си поезия; един подир друг се сгромолясват неговите кумири. Той не вярва вече в любовта — „Кому се усмихваш, любов?", не вярва в творчеството — „Кому са нужни модрите венци от земните си скърби ще плетеме?" От него се изтръгват такива стонове на отчаяние:

Върнете ми безбурната любов,
върнете ми желанията прежни,
и Тракия с лазурния покров,
и Тракия с лазурите безбрежни!

Стиховете му излъчват такива отровни стрели на скептицизма:

Сменете ненужни доспехи:
не виждам ни брат, ни врази!

В тия стихове той най-често говори не от свое име, а от името на колектива, от името на поетите като него (това огромно отчаяние не може да бъде само лично): „И времето, най-верния ни враг", „Пред очите ни гаснат сияния", — „Мечтите зъбнат в наший път", „Словата ни гаснат без зов". С инстинкта на истински поет той чувствува, че това не е само негова, лична съдба. Тия хора някога тръгнаха с надеждата да достигнат абсолютната, вечната красота, да достигнат недосегаемите върхове на изкуството. Но ето, зад тях е дълъг път, те се обръщат назад и виждат само скръбни безводни пустини, из които напразно са търсили чудния извор на красотата. „Къде са нашите надежди, къде са нашите венци?", отчаяно се питаха те. „Дали към белия Витлеем извеждат пътища неясни?"

С поезията си Лилиев стана, както казва Георги Цанев, изразител на залеза на един идеен свят. Той почувствува безплодността, духовния крах на символизма — на неговата естетическа същност и философия. Край неговата безродна стряха отминаваха с песни тия тълпи, които той смяташе обладани от единствената жажда: „да бъдат смирени, да бъдат добри". В техните песни той усещаше бодрост и увереност в утрешния ден — „тях слънцето ги чака и пролетта безбрежна и смелата надежда, че вечността е с тях". А в душата му цареше огромна пустота, той не можеше да намери вече „прелез към живота". Тоя процес, тая борба на два идейни свята най-ярко се въплъти в неговите стихотворения.

Никога вече в неговата поезия няма да се върнат ведрите настроения като „Над твоя дом спокойствие". Над неговия дом надвисваха облаци, които никога не щяха се разсеят. Никога вече морето на съзвучие няма да го приласкае с вълните си. Отшумяха тъмните лози над тихата бащина стряха. Няма да се върне мечтата да прекоси рътлини и моря, за да достигне чудната Жар-птица, която заспива своя златен сън...

Кой е вдигнал десница срещу огледалото? Чии са тия сълзи, които протичат по загрижените ланити? Кой рони безсърдечни речи в дрезгавината на настъпващата вечер? Това ли е поетът на белите лилии, който изпя най-нежните песни в нашата поезия? Ние знаем неговите свежи утрини, „златокласите" нивя на Тракия, неговия „сърдечен свиден кът", където трептят „лъчи-стрели". Неговата ръка никога не е вдигана за удар; неговите „нецелунати" ръце са били винаги протегнати с молба; той сам е кротка светлина, един изваян тъжен жест. Защо сега е замахнал срещу образа в огледалото — сякаш срещу своята поезия, срещу своята вяра?

Почакайте, преди да изкажете присъда! Декадансът, Алберт Самен и Маларме тук няма да обяснят нищо. Пред нас е една трагедия, която малко творци са преживяли. Това е една катастрофа, която опустоши завинаги един поет, която угаси завинаги живия пламък в неговите съдини.

Чуйте, той ще ни разкаже за своята съдба, за жребия на неговите братя, поети, изгубили своята надежда, своята вяра:

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежда окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени,
пронизани от знойни тропически слънца.
Ръцете ни са празни, и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода,
пред морните ни стъпки залязва навсегда
звездата на живота. И наший дух ще мине
като изгубен друмник по своя стръмен път.
На запад подранила вечерница ще блесне,
и плахите ни мисли, и плахите ни песни
сред вечната забрава без ек ще отзвънят.

Така силно Лилиев никога не е говорил. Никога не е бил така жестоко откровен. Никой не е произнасял по-силна и по-искрена присъда над тоя свят.

Това е като че ли прощалният акорд на неговата поезия, една печална равносметка. По-нататък той не намери морални основания в себе си да твори. Той не можа да скъса с миналото и да тръгне с тия, които отминаваха с песни безродната му стряха. Като поет той умря заедно със символизма. Но и поетическата му смърт беше толкова изящно благородна, толкова грациозна, колкото поетическия му живот.

*

Днес, когато пред нашата поезия стоят други задачи, Лилиев не може да бъде знаме, не може да бъде учител и пророк. Той беше в плен на една упадъчна естетика и философия. Винаги трябва да си даваме сметка за тоя символистичен баласт, с който са отрупани неговите стихове, за тия баражи на декадентската естетика, които трябва да преодоляваме, за да достигнем до хубавите настроения в неговата поезия. Ние не можем да затваряме очи пред неговите нездрави настроения, пред тия негови стихотворения, където личи страх и бягство от живота, отчужденост от хората. Не можем да не осъдим неговите химни на нощта и самотата, неговия безплоден песимизъм. И все пак не можем да го забравим. Неговото отсъствие в българската поезия веднага би се почувствувало, той си има в нея своето място както флейтата в големия симфоничен оркестър наред с тимпаните и тръбите. С него българският стих стана по-гъвкав, по-изящен, по-сигурен инструмент, с който можеш да изразиш и най-леките трепети на сърцето. Той направи по-доловими, по-ясни едва уловимите, едва отгатваните, неизвестните движения на душата, с изящни пръсти докосна най-нежните й струни. Тоя поет на скръбта и умората, на кротката печал и бледите лилии е останал за нас синоним на всичко нежно, женствено безпомощно, девствено чисто. Самото негово име сякаш ни облъхва с меланхолния аромат на самотата, с тъжната грация на увяхнал цвят, с тихата тъга на спомена, — неща, понякога тъй скъпи на сърцето. И може би уморен от тежката философска мисъл на Пенчо Славейков, от могъщите стонове на това огромно кървящо сърце, наречено Яворов, след умората от житейската врява и дневен труд вие ще искате да си починете в тихата алея на Лилиев, където нежната мелодия на увяхващи листа ви унася в някакъв скъп спомен. Защото за нас той си остава една нежна мелодия, той. . . — нека го кажем с неговите думи:

. . . Той беше светъл,
той беше сам една мечта.

☆

ИВАНКА БОЯДЖИЕВА

НЯКОИ МОМЕНТИ ОТ ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА ДРАМАТУРГ

Разговорите с Камен Зидаров за творческия процес обхванаха пет срещи, пър-вата на 20 март 1960 г. и последната на 9 април с. г. в дома му на ул. „Васил Коларов" № 35. Една будна творческа личност, много жизнерадостна, заразяваща с искрено остроумие, разкриваше пред мен вътрешното си богатство.

Камен Зидаров разказва за всичко с удивителна лекота. Потокът на речта му е цветист, изпъстрен с духовитости. Може да говори почти без паузи по цял час. По време на беседите не личи никакво външно напрежение и усилие. Едва в края на разговора малко припрените движения на ръцете му издават умората. Естественото оживление постихва, без да изчезне съвсем. В такива минути на умора Зидаров става извънредно забавен. Той може да занимава гости, да скача от тема на тема, да раз-казва анекдоти, да се смее заразително и да участвува във всякакви разговори, освен може би, за творческия процес. . . И това е изглежда една от формите му на почивка.

Голямата дисциплина и любовта на Зидаров към реда проличаха при всички етапи на анкетата. Още в самото начало той заяви, че работата ще ни отнеме четири или най-много пет срещи. Характерът на материята, която щеше да ни занимава, е така своеобразно разтеглив и аз естествено се усъмних, че определеното време ще бъде до-статъчно. Но много скоро разбрах колко неоснователни са били опасенията ми. Камен Зидаров улавя въпросите веднага и с голяма добросъвестност ги изчерпва. Мъчи се да си спомни всички интересни подробности, които се отнасят до възник-нето на драмите му, но никога не затъва в излишни неща, не се отклонява в ненужна посока. Паметта му е удивително бистра и точна. Драматургът бързо и много картинно изяснява същността на проблема, спира се на най-важното и интересното, а след това неусетно, без предисловия, преминава към нова група от въпроси. Особено приятни бяха тези места от беседата, когато разказът оживяваше под имитаторския талант на Зидаров.

Самата атмосфера в кабинета на драматурга предразполага към творчество. Стаята не е голяма, но е светла и приветлива, подредена с голям вкус. Рафтовете с книги са разположени под ъгъл така, че не създават впечатление за книжна претру-паност. Личи колко́ много обича Зидаров порядъка и красотата — няма излишни вещи, всяко нещо има свое място. А във вазата на малката масичка винаги има зюмбюли.

Погледът се привлича от картините в кабинета на Зидаров и особено от две от тях. На стената срещу прозореца е закачена рисунка с маслени бои от град Мелник на художника Иван Христов, когото драматургът много цени: „Обичам го заради майсторството му да пресъздава душата на българските градове".

Една малка картина, поставена срещу бюрото, е най-често съзерцавана от вдъх-новения в творчество поглед на драматурга. Това е „Залез край Янтра" от Атанас

Михов. „Много ми напомня на чудния покой пред залез в моето родно село“ — обяснява драматургът и в очите му минава сянка на тъга.

СТЪПКИ КЪМ ТЕАТЪРА

Най-големите увлечения на Камен Зидаров са поезията и театъра. Още като ученик в гимназията знае наизуст почти цялата символистична поезия. Особено обича Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Гео Милев, Людмил Стоянов, Едгар По. Всичките си пари дава за книги: „Джобовете ми бяха винаги пълни с книги. Ядех често само маслини и кисели краставички, но всичко, което пристигаше в книжарницата на В. Търново беше купено и прочетено.“ С драматургически автори също се запознава подробно още от ученическите години. Чете най-много Метерлинк, Ибсен, Шекспир, драмите на Горки — по-малко, повече прозата. Чехов също чете, но тогава още не разбира напълно очарованието на драмите му. Първата драма, която прочита, е „Едип цар“. Бил само на единадесет години и чел до тъмно вечерта. Дълго останал потресен.

Първото запознаване на Зидаров с театъра става, когато е на 13 години. Учениците от гимназията представят в с. Драганово комедията на Сава Злъчков „Балканска комедия“ (около 1915—1916 г.). Това е остро злободневна политическа сатира, в която се осмиват съюзниците на България. Първите театрални представления, които гледа, му правят много силно впечатление и се запечатват дълбоко в съзнанието му. От този момент той ще остане за цял живот пленник на театъра.

Като ученик в гимназията в град Търново (от 1917 до 1922) Зидаров участвува в театралната ученическа група. Играе в „Разбойници“ и „Лес“. През ваканцията на село сам поставя много пиеси и играе в тях: „В тих кът“ от Георг Енгел — пиеса от живота на норвежките рибари, „Свекърва“ и „Вампир“ от А. Страшимиров и други.

Бащата на Зидаров е градинар и прекарва повече от живота си в чужбина — Сърбия, Австро-Унгария, Чехия, откъдето изхранва семейството си. Но след Първата световна война поради затваряне на границите е трябвало да работи за известно време в Мини Перник. В Перник отива и Камен Зидаров, който след завършването на гимназията е без работа. Отначало той работил в книговезницата на бай Цеко, а по-късно е назначен помощник-библиотекар в минното читалище: „Какво по-хубаво от това!. . .“ Всички негови приятели от онова време мечтаят да служат на народа. Този път, който са си избрали, те смятат като предопределение, като орис, като съдба. И след като не получават учителски места, стават работници или дребни чиновници и поддържат наистина съвсем тесен контакт с народа, обичат го и го познават.

От ноември 1922 до юни 1923 г. Зидаров активно се включва в театралната група при мината, ръководена от Васил Николов, опитен артист и постановчик.

Пернишкият период, макар и кратък, има важна роля за оформянето на бъдещия драматург. И сега Зидаров си спомня с някаква хубава гордост за тия пламенни младежки години, за ентусиазма в работата на театъра на миньорите, за другарите.

През 1923 г. К. Зидаров се разболява от туберкулоза. След оздравяването си отново се отдава на театъра, но с мечтата да стане актьор се прощава поради разклатеното здраве.

Още току-що привдигнал се от болестта, започва да ръководи театралния живот в с. Драганово. От 1926 до 1932 г. е писар в Драгановската община. Развива богата културна дейност, организира много вечери, представления. По това време Зидаров започва да пише и драми, но не ги отпечатва. Смята, че нямат особени художествени достойнства, а са само подготовка към драматургията. Увличат го антивоенни сюжети. Главни герои са бедняци.

„Борба за живот“ е първата му драма, написана през 1919 година, когато е бил на седемнадесет години. Спомня си, че е писал тази пиеса на бакалски тефтер с хубава хартия и корици. Не е завършена и по-късно е унищожена от автора. Главният герой е многодетен баща, който, отчаян от немотията си, запалва сам къщата с децата си.

В „Сиромах Иван“ (1925) Зидаров показва трагедията на един ослепял от войната, а „Член 10“ (1926) е пиеса в духа на тогавашната мелодрама – едно несъзнателно дете търси баща си. „Вълците (1929) е вече с по-ясно определено политическо и социално съдържание. Проследява се разложението на едно едро земевладелско семейство под ударите на събитията.

За първи път Зидаров печати стихове през 1920 г. Псевдонимът му е измислен от редакцията на сп. „Нов път“, където сътрудничи през 1924 г. Не знае точно кой е кръстникът му, но много се учудва, когато вижда собствените си стихотворения, подписани вместо с Тодор Манев, каквото е кръщелното му име – с Камен Зидаров. По това време бъдещият драматург си кореспондира с Георги Бакалов, но някои от писмата е загубил, а другите са иззети от полицията през 1925 година.

Сътрудничи още в „Бъдеще“, „Звънар“, „Народна младеж“, „Ведрина“.

През 1934 г. Зидаров идва в София и веднага се включва във всички прогресивни издания. Живее безплатно в квартирата на съселянина си Бончо Бочев (сегашният диригент на пионерския хор „Бодра смяна“). Жената на Б. Бочев Надя е шивачка, снабдява Работническия реалистичен театър с костюми. Тя го свързва с Георги Костов, който го кани да играе в „Чуждото дете“ от Шкваркин. По това време Зидаров превежда „Трудовой хлеб“ („Черният хляб“) от А. Островски. Влиза във връзка с Работническия реалистичен театър. Без умора гледа целия нов и стар репертоар на театрите в София, посещава дневните и вечерни представления непрекъснато. През 1934 г., по препоръка на артиста Иван Кирчев, написва първата си театрална рецензия за премиерата на „Престолът“ от Вазов за в. „Народен театър“. Зидаров безмилостно е нарязал драмата на Вазов, написана по „исторически шаблон“. Бъдещият драматург продължава да пише театрални рецензии и стихове в „Заря“, „Звезда“, „Литературен глас“ и др. През 1936 г. издава първата си стихосбирка „Тишина“, а през 1938 г. – „Антена“. След Девети събира стиховете си в „Септемврийски песни“ (1945 г.).

Пътят, изминат от Зидаров като поет, е необходимо стъпало към драматургията. Много от стихотворенията съдържат драматични мотиви. Скрит конфликт според драматурга има в стихотворенията: „Среща пред фабричните врата“, „Есенно писмо“, „Балада за седемте украински деца“ и др. В „Среща пред фабричните врата“ напр. драматичното зърно е развито и стихотворението е построено във формата на диалог между бащата и сина.

Поезията и драмата с еднакво очарование владеят бъдещия драматург. В началото на своята литературна практика той е повече поет, след това драматургията надделява и в нашата национална драма се появяват „Царска милост“, „Усилни години“, „За честта на пагона“, „Блокада“, „Безсмъртна песен“. С последната си историческа пиеса в стихове Зидаров доказва колко жива е у него поезията, но сега тя има безспорно подчинена роля — да бъде в услуга на драматичното му творчество. -

КАК СЕ РАЖДА ДРАМАТА

Обикновено Камен Зидаров е грабнат от някоя житейска случка, пълна с драматичен заряд. След това проектира тази случка върху обществените събития и се пита: „Типична ли е за даден период от време; ще зазвучи ли като характерно явление на епохата; дали ще може да се допълни и „налепи“ с отделни второстепенни случки и събития, за да заприлича на истински къс живот, на завършено цяло, пронизано от една значителна художествена идея?“ Често житейската случка не намира пълно покритие с художествената, нещо не ѝ достига, тогава той търси и намира това, което му е необходимо.

За всяка драма на Зидаров обезателно е нужно „едно голямо събитие, което като буря връхлита върху действуващите лица“. Трябва да се проследи как ще се отрази то върху всеки герой. Това е драматичното ядро, около което се подреждат

лицата, сблъскват се едно с друго. Във вихъра на драматичната борба героите претърпяват промени.

От какво най-много се страхува, когато пише драмите си? — „Умирам от страх да не напиша небългарска пиеса! Действуващите лица трябва да ги почувствувам като типично български, да съм ги видял и помирисал преди това в нашенска, българска атмосфера. Не мога да пиша за нещо, което не съм видял предварително. Мога да пиша само за това, което познавам много добре. Героите и събитията трябва да ми са ясни не само като драматични характери и случки, но и като национални по дух образи, действуващи в характерна за тях българска атмосфера".

Сюжетът на драмата „Царска милост" драматургът носи със себе си още от 1923 г. по времето, когато работи в Мини Перник. Често вечер се събирали приятели в квартирата на Гюлеметов, който е от стар перущенски революционен род. На стената висяла китара. Една вечер, когато били у него, един от другарите казва: „Я дай тази царска китара да я пораздрънкам". Взел я и започнал да свири. На младежа Зидаров веднага му направила силно впечатление думата „царска". Тя се запечатила в ума и на другия ден той запитал Гюлеметов защо наричат тази китара „царска". „Остави, това е печална история" — отвръща му той и му разказал „историята" на китарата. Тя била подарък от Фердинанд на майката на един негов братовчед от Перущица, разстрелян на кол на фронта през 1918 г. Майката на времето спасява Фердинанд от атентата, извършен срещу него в Кричим от неизвестни лица. И той, в знак на благодарност, изпращал различни подаръци, между които била и китарата. Дори веднъж ги посетил в Перущица. Младежът обаче участвувал в комунистическите бунтове на фронта и затова бил разстрелян. Майката ходила при царя да отмени присъдата, той обещал, но все пак синът бил разстрелян. . .

Историята, която чува от Гюлеметов, веднага завладява силно бъдещия драматург. Вълнува го дълбоката душевна драма на майката, вероломството на Фердинанд, съдбата на сина. Представял си дори отделни картини. Веднага след оздравяването си, през 1923 г. нахвърля набързо една картина от драмата. Това е прологът — моментът, когато майката спасява Фердинанд от смърт. След погрома на Септемврийското въстание обаче Зидаров разбира, че една антимонархическа и революционна драма няма да може да види бял свят и я изоставя.

Едва през 1947 г. отново се връща към сюжета на „Царска милост". Контрактува с Камарата на културата написването на пиесата. Смята, че моментът да се напише такава драма е най-подходящ. Въпреки че монархията е свалена, илюзията за „царското благородство" все още не е изчезнала напълно. Иска да разобличи вероломството на монарха, да покаже борбата на народа против войната, олевяването на войниците на фронта под влиянието на Великата октомврийска революция.

Пиесата „Царска милост" е написана за около 2 години. Тя има седем варианта. IV картина (бунтът на село) има три варианта. Трета картина (бунтът на войниците) е прибавена по-късно. При едно обсъждане на пиесата се изказва мнение, че трябва непременно да се покаже Боян на фронта и бунтът на войниците. Така възникват масовите сцени на трета картина. Масалитинов и Лилиев много харесват пиесата. Масалитинов казва: „Я хочу ее поставить". И наистина я поставя — първо в Габровския театър, а след това в София.

С „Царска милост" Народният театър в София открива сезона си през 1948/49 г. Премиерата преминава при небивал успех. Масалитинов е силно развълнуван, авторът — също. Наричат пиесата скок в драматургията.

Камен Зидаров винаги е смятал, че сюжетът на „Царска милост" трябва да се разработи на широко епично платно, с много герои. Той има непосредствени впечатления от селските бунтове на жените през 1918 г., в които взема участие и майка му. Всички действуващи лица в пиесата имат свои прототипове:

Ирина Радионова — Анка Загорска, учителка от основното училище в Дря-ново. Зидаров пази неувяхващ спомена за тази необикновена жена. Обладавала е всич-най-прекрасни качества на българската учителка: висока интелигентност, дарови-чудесна възпитателка, умее всичко — да тъче и преде по-хубаво от селянка, акура-и педагожка, добра майка, домакиня. Драматургът живо описва прелестния й физи-чески портрет: „висока и стройна, изящна, облечена с много вкус, с дълга пола и бяла блуза с буфон ръкав, притегната в кръста с черен кожен колан. Просто сбаятелна, истински кумир на жена!“ И веднага Зидаров обяснява защо не е взел за прототип на Ирина жена селянка, каквато е била истинската майка от Перущица: „Не можем да си представя срещата й с Фердинанд в двореца. Как щеше да се държи селянката? Двубоят между двамата нямаше да бъде равностоен. . . А аз исках срещу царя да застане една умна жена, демократка, която не само да моли, но да бъде и обвинител. Затова за майка на Боян аз избрах не селянка, а високоинтелигентна жена, с руско възпитание. Такива хора имаше тогава из нашия край, дошли от Бесарабия. Когато за пръв път се представи „Царска милост“, Анка Загорска беше на 75 години“.

Как е изграден образът на Фердинанд? Прочита много спомени и документи „Погромите“ от П. Тодоров, „Спомените“ на генерал Фичев, разговарял е със Симеон Радев. Около три четвърти от репликите на Фердинанд са взети от автентични документи, само че нагодени и изгладени от драматурга специално за пиесата. Физическият портрет е постигнат с поразителна прилика в изпълнението на заслужилия артист Н. Икономов.

За прототип на Дойчин Радионов Зидаров взема бащата на Владимир Русалиев Марин Пенков, стар учител социалист. За хаджи Никола Челебиев — някой си хаджи Никола Бонев от Драганово, народен обирник. За Черната Мария — Мария поп Христовица от Драганово, взела най-дейно участие в бунта на жените против войната, приятелка на майка му. Между впрочем, драматургът разправя един смешен инцидент, случил през 1950 г. с дъщерята на същата тази Мария. Искала да замине за Чехия при сина си, който бил болен, но срещала спънки. Тогава тя заявила: „Знаете ли кой съм аз? Аз съм дъщерята на Черната Мария“ от „Царска милост“! Някои се сепнали за какво става дума, но визата се бавела. На дъщерята на Черната Мария й прекипяло и тя се провикнала: „И за вас трябва да се напише една „Царска милост“. Чиновникът се разсмели, но веднага й дали виза. „Ето едно наистина полезно дело, което е извършила пиесата“ — смее се К. Зидаров.

Голямата тема в „За честта на пагона“ според автора е масовото настъпление на партията по всички линии на живота в страната през деветнадесета година. „Исках да огледам този исторически факт през призмата на малкия провинциален процес. Втората допълнителна драматична тема на същата драма е борбата на партията за спасяване на човешката чест и най-съкровеното човешко чувство — любовта. Тази втора тема се разрешава главно с образа на д-р Бранков.

Сюжетът на драмата „За честта на пагона“ е почерпен от един съдебен процес в Търново, на който авторът сам е бил свидетел през 1919 г. Още тогава той е бил силно потресен от факта, че поручикът, който е извикан като свидетел по делото на полковник Бисеров, съден за убийство, се заклева, че не е видял кой е стрелял, въпреки че е бил до убиеца, застрелял баща му. За да не забрави подробностите около тази случка, която го развълнувала много, Зидаров още през 1919 г. написва разказ, въз основа на който по-късно възниква драмата.

Поручикът е присъствувал на стрелбата на полковника, но става клетвопрестъпник и загубва човешката си чест, за да запази офицерската кариера. Защитата на честта на човека се подема тогава от прокурора Милко Габровски, който е комунист. Той разобличава заговора на свидетелите на полковника. След това, разбира се, бива уволнен.

При претворяването на фактическия материал драматургът се сблъсква с редица трудности. Кой трябва да поеме защитата? Ако се остави действителният факт — прокурорът да разобличи убийците и клетвопрестъпниците, възниква въпросът: типично ли е за онова време военните прокурори да бъдат комунисти и да стават защитници на процесите на партията. Така се ражда образът на д-р Бранков, който е представител на партията и единствено той може да бъде истински защитник на честта и любовта на човека.

Повечето от героите в пиесата имат свои прототипове. За образа на Станислава като прототип му послужва търновската девойка Жени Бръчкова, певица. Тя го е поразявала със стремежа си към еманципираност, със свободните си разбирания, чужди на предразсъдъците на класата, от която произхожда. Била дъщеря на гнило буржоазно семейство, но се стремяла към нещо хубаво и високо. Поручикът всъщност не е бил годеник на дъщерята на полковник Бисеров.

В основата на пиесата „Блокада“ ляга една действителна случка, станала в София през 1934—1935 г. Полицията прибира децата на един нелегален, който успява да се изплъзне от блокадата и да се скрие в близкото училище. Жандармите заявяват, че няма да пуснат децата, докато не се предаде бащата в срок от 24 часа. Това е ядрото на бъдещата пиеса. Драматургът си представял драмата на нелегалния, на жена му, на майка му. Те знаят, че в ноктите на полицията е най-скъпото за тях — децата. Какво да правят? Кълнът на драмата се намира в душата на всеки един от тях и расте. Майката има брат, полковник, който давал съвет синът ѝ да се предаде заради децата. В последна сметка нелегалният се спасява, а полицията, след като изтезава децата, след време ги пуска.

Такава е истинската случка. Тя е станала през 1934 г. в София, но драматургът я пренася по времето на съпротивата в Средногорието, защото онзи край му е много добре познат, а и фашисткият терор в началото на 40-те години се засилва най-много. Освен това, в драмата се получава и приемственост между националноосвободителното движение и съпротивата. „Ние сме Хаджидимитровска кръв!“ — казва Никола на Станулов във второ действие на „Блокада“.

За да напише пиесата, Зидаров прочита всички партизански записки и мемоари. Главни източници са книгите на Коста Ламбрев, Георги Йовков и Славчо Трънски. Материалът за второ действие на „Блокада“ е взет от записките на Славчо Трънски. Там се описва подобна случка, когато вместо синовете, бащата отива при партизаните.

В драмите на К. Зидаров всяко лице, дори и най-незначителното, има свой прототип. Там, където му липсват истински прототипове, драматургът се чувствува несигурен. Той смята например, че Никола и Сребрьо от „Блокада“, понеже нямат свои прототипове от натура, а са взети от партизанските мемоари на Славчо Трънски, не са достатъчно сполучливи образи. Според него Елка също няма своя драматична биография, защото не е намерил за нея необходимия прототип. За Деян е имал много прототипове, но главно в образа му са влезли черти от характера на един познат на Зидаров лесничей — малко наивен, сприхав, прибързан, който лесно вярвал на хората.

Щом заговаря за Мана, лицето на драматурга се озарява с някаква особена вътрешна светлина. Този образ много му допада. Винаги го е привличала високата нравственост на героинята. Такъв е изглежда идеалът му за жена. Тя е любимият му женски образ: „Образът на Мана ме владее с голямото си нравствено пожертвувание. От любов към Деян тя е готова на всичко — рискува детето, което чака, а по-късно отглежда неговото. Чрез любовта си към Деян тя се приближава и до неговата борба. Пътищата към правдата са различни, индивидуални.“

За най-силно Зидаров смята трето действие на „Блокада“. За четвърто, изглежда, материалът не е бил съвсем дозрял. Сам драматургът признава, че тук доминира сюжетната линия — търсенето на детето. „Деян не е равностоен на Станулов, който

тук е много силен. Правдата е на страната на Деян и това на всяка цена трябва да се почувствува, да развълнува.“ Зидаров заявява, че все още търси и не е намерил „една хубава, силна, победна реплика за Деян, която да разтърсва“. Детето тук е само повод. Художествените мотиви и философското обобщение не са достатъчно убедителни Деян трябва да се издигне над Станулов. Може би трябва още нещо да се каже около образа на главния герой и в трето действие. Всеки случай ясно е – и последният вариант на „Блокада“ не е окончателният. Драматургът смята още да работи на пиесата, докато сам не бъде доволен от нея. Признава, че критиката има основание да го критикува за последното действие: „Но не толкова за мелодраматизма. Не тук истинската беда. Нужно е философски приповдигнат финал, реплики с повече подтекст, адресирани до нашите съвременници, заради които Деян и Мана са загубили толкова скъпи неща. Опасно би било, ако аз умишлено в своята практика изгубя принципите на мелодрамата. Но в последното действие на „Блокада“ философският пълнеж не е достатъчен и затова (може би неволно) се получава нещо мелодраматично, което ще изправя. Няма да се успокоя, докато не намеря нужното плътно убедително философско звучене на финала на „Блокада“.

Когато заговаря за някои неща от личния си живот Зидаров признава ни набързо, като за нещо, което отдавна е отминало, но е оставило следи в творчеството му и затова трябва да го спомене. Замислен той казва: „Всички герои приличат нещо на своя създател! Отдавна съм разбрал, че героите ми са много словесността Колкото и различни да са действуващите лица, всички имат голяма склонност да изказват от край до край, да разказват всичко за себе си. У тях няма нещо, което не се разбира отведнъж. А това не винаги е необходимо.“ В „Блокада“ и в „Безсмъртна песен“ Зидаров съзнателно се бори с това качество на героите си: „Нека има все недоизказано, нещо, което да дава повод за повече и дори противоречиви мисли..

Постепенно нашият разговор се приближава до любимата драма на Зидаров „Безсмъртна песен“. Драматургът се оживява и възкликва:

„Който не е писал драма в стихове, той не знае мъката на драматурга! Историята е винаги голям учител. Защо посегнах към тази историческа тема? За да отговоря на наболял съвременен въпрос. В „Безсмъртна песен“ се възпява патриотична саможертва. Любовта към родината е най-святото чувство — много старо и вечно младо като самия народ. Съвременното поколение трябва да се възпитава в патриотизъм

Темата за цар Иван Шишман го е вълнувала още от детски години. Майка му пее жътва пее песента за Мара: „Маро ле, бяла българко, хайде се, Маро, потурчи... или „Слънцето трепти, захожда“. След битката на Шишман в защита на Средец се появила песента „Цар Иван Шишман на Софийско поле“ — „От как се е, мила майно лью, зора зазорила, оттогава е, мила майно лью войска завървяла...

Сред народа от столетия живеят много красиви песни за саможертвата на Мара, която става жена на Мурад, за да служи на българите. От друга страна, съществуването на такива песни, в които се възхвалява Иван Шишман като цар-воин, не може да бъде случайно. Ако той не е бил истински храбър воин, който 22 години стоплил турците и влиза в непрекъснати съюзи против тях, народът нямаше да го възпее. В народния героичен епос има песни само за Калоян, Асен I и Иван-Шишман. А това са най-героично-трагичните фигури на царе в нашата история.

Темата на „Безсмъртна песен“ владее дълго време Зидаров, но да напише драмата му хрумва по същото време, когато обмисля сюжета на пиесата „За честта на пагона“ (през 1954—55 г.). Започва упорито и подробно да изучава историята. Търси привлекателен, героично-патриотичен сюжет от живота на Шишман. Изчита маса източници от всичките български истории, като се започне от Паисий и Иречек, руските истории на Успенски, „История на Византия“ от Гринберг, много византийски източници и пр. Чувството, което е изпитвал преди към личността на Шишман като към цар-воин, по-

родено от народните песни, се потвърждава напълно от историческите факти. Той наистина е бил такъв — смел, решителен, мъжествен, неуморен воин и патриот.

Материалът за историческата драма Зидаров проучва около три години. След това около една година у него зрее темата за патриотичния подвиг на Шишман и Мара. Преди да седне да пише, той отново прочита основно: целия Вазов, Шекспир, Шилер, граф Алексей Толстой, Пушкин („Борис Годунов“) от Гьоте — историческите пиеси. Интересно е, че до написването на „Безсмъртна песен“ драматургът не е признавал монолозите в драмата, смятал ги е за остарели форми. Но тук те се оказват необходимост: „Спорът между ума и сърцето изведнъж се оказа най-трудната и същевременно най-увличащата работа. . .“

Зидаров подчертава, че нито за миг не се е колебаел как да напише драмата. Всичко се слага у него в стихове. Темата, освен героично и трагично, му звучи и много поетично, като някаква мелодия. Поетичността сякаш идва сама, малко приповдигнатият тон също се налага от само себе си. . .

„За първи път пишех пиеса в стихове, чувствувах се пред голямо изпитание. Написването на пиеса в стихове е един вид изпробване на писателското майсторство. Тук ще проличат най-добрите професионални възможности на автора“.

Драматургът отбелязва и някои трудности при оформяне образите на историческата драма. „Стараех се да бъда исторически правдив. Не си позволявах волности. Но ми беше извънредно мъчно да не се отклоня от фактите на историята“.

Най-трудно са създадени главните образи. „Тук хвърлих най-големи усилия. Смятам, че след Ирина Радионова, това са най-сполучливите ми централни образи.“ Зидаров има вярно чувство за собственото си творчество и правилно усеща както сполуките, така и слабостите. Скромността не му пречи да прави правилна преценка, а самокритичността е винаги важно условие за творческия напредък.

Чувствувал е затруднения при образа на Теодора-Сара. Изглежда, защото образът й е пресъздаден и от Вазов. В „Безсмъртна песен“ тя вече е в по-късен стадий на живота си, а в „Към пропаст“ е била в началото на своя възход към престола, затова тук трябва да бъде и съвсем различна. Нейната намеса в политическия живот на страната не винаги е имала положителна роля. По нейна вина царството е разделено между двамата сина на Иван Александър. И сега тя с нищо не може да облекчи участта на дъщеря си, да помогне на сина си. Ролята на Сара проличава по-ясно след преработката на последното действие на „Безсмъртна песен“.

И образът на Раксин е по-различен, отколкото в драмата „Към пропаст“. Там той се бори с всички сили против царя, който тласка страната към пропаст, а тук ролята му е по-друга, той помага на Иван Шишман в решаване на трудните задачи, а не влиза в конфликт с него.

За образа на патриарх Евтими е имал различни варианти. Без този герой драмата не може. Страхувал се е да отдели повече място и затъмни главните образи. За патриарх Евтими се кани да напише отделна драма или сценарий, където той ще бъде главен герой. „Много ме привлича този голям български патриот“, признава Зидаров.

КОГАТО СЕ „ПУКВА ДЯВОЛЪТ“

Някои автори започват да пишат твърде рано. Пишат, хвърлят в коша и чак след месеци или дори години на бял свят се появява драма. При К. Зидаров процесът на самото писане е много кратък. Но предварителната подготовка у него трае дълго време. „Аз никога не сядам преди всичко у мен да е узряло, героите да са оживели, да съм разпределил материала в действия“.

След като темата е ясно оформена, драматургът има навик отново да прочита от край докрай: Шекспир, Шилер, Ибсен, Горки, Чехов, Хауптман. Това му е необходимо, от една страна, да се опази от плагиатство, да си остане чисто национален, а от друга, постиженията на класиците го подтикват към още по-голяма взискателност при

работата, помагат му при композирането на материала, при изпипването на някой детайл и особено при езика и диалога. „От тях винаги може да се научи как трябва и как не трябва да се пише драма. При всяко четене откривам нови и нови неща, които вчера не съм видял“.

Бързината на написването на драмата зависи от предварителната подготовка – дали всичко е достатъчно узряло. Репликите на действуващите лица звучат, не му дават покой. Всичко помни наизуст. И винаги всичко предварително вижда на сцената.

Преди да седне на бюрото изпитва голяма мъка. Върти се като жерав и никого не вижда около себе си, освен героите. Мисли и премисля всичко наново. И идва един момент, когато се чувствува вече решен да започне да пише. „Пукна се дяволът“ — казва Зидаров на домашните и сяда пред машината . .

Състоянието му по време на писане е особено, той е като наелектризиран. Не иска да го закача никой за нищо. Идват хора, говорят, но той като че ли не ги вижда до такава степен е увлечен в света на пиесата. „Щом нещо се създава без вътрешно горение, значи не е вярно, лъжа е“. Раждането на нещо истинско е много мъчително, напрежението тогава е страшно. А щом върви вяло и не го усеща със сърцето си „тогава е вятър, ще се пише наново. . .“

Най-бързо работи заран. Пише непрекъснато най-малко четири часа. След малка почивка — още четири часа, след това пак малка почивка — и наново четири часа – до дванадесет, — тринадесет часа на денонощието. Непрекъснато се чувствува в плен на драмата, която твори.

Понякога по време на работата получава засечка — нещо не му върви както трябва. Тогава казва на жена си: „Ана, днес аз ще готвя“. И отива в кухнята. Там, докато готви, мисли, но си и почива от свръхнапрежението при писането: „Нервите ми се отпускат и творческата машинка отново заработва“. На мястото на това, което по-рано не е съответствувало на задачата, неусетно изплува необходимият детайл, сцена, реплика.

Въпреки че обича и умее да готви, понякога се случва, че той зарязва кухнята преди яденето да е напълно готово, защото трябва да „готви“ пиесата. Работата в кухнята му е повлияла благотворно. Засечката е оправена. Той отива в кабинета, където е неговата творческа „кухня“ и работата тръгва гладко напред.

След завършването на пиесата драматургът се чувствува страшно изтощен и същевременно много, много облекчен. Започва да се шляе из града: зяпа по витрините, разхожда се без никаква цел и посока. Буквално се шляе и ако някой го попита какво прави, не би имал друг отговор, освен „шляя се. . .“ Това му е необходимо един, два дни за отпускане на нервите, за нормализиране на вътрешното състояние.

Едно от любимите му занимания през свободното време е да ходи на зеленчуковия пазар — на лов за теми и образи, за освежаване на езика. Там винаги има много и различни хора. „Градинарите са такъв изобретателен народ!“ От тях и хората, които пазаруват, чува много народни думи и изрази. „Понякога просто да се чудиш откъде ги измислят, толкова са сполучливи!“

К. Зидаров умее да се вслушва в народната реч, той помни и възпроизвежда точно. „Имам кучешка памет“. Главата му е пълна с оригинални народни изрази и думи. Едни от най-сполучливите му образи са хората от народа, от село. Богатството на народната реч той високо цени. Винаги има готов запас от народни думи и образи, които често употребява в разговора си. Чувствува се колко дълбоко е закърмен драматургът с тях, как умее да ги търси и намира.

Той не разчита само на старите си „златни запаси“, колкото и богати да са те. Ходенето на пазаря и на село са му станали нещо много необходимо. От там той винаги си набавя някоя интересна боичка или чертичка, които досега не са съществували в палитрата му. Те могат да бъдат съвсем дребнички, но все ще му послужат. Езикът му най-много се обогатява в прекия досег с народната реч. Народът винаги говори много

образно. За всяко нещо си има свои, „ковани“, думи. И сега той с удоволствие разговаря с някои интересни свои съселяни. Зидаров знае кой може да му каже нещо мъдро, оригинално и специално отива да беседва с него по различни въпроси. Връща се обогатен, освежен, с пламнала за работа душа.

Помни много образни изрази на майка си, които са се врязали в паметта му от времето, когато е бил болен на село: „Имахме си една свещичка и тя сега ще ни угасне“ — така отговаряла майката, когато я питали как е Тодор, сина ѝ. Или: когато той ѝ казвал: „Е, мамо, сега какво си седнала тук и чакаш, нищо няма да стане“. А тя: „Знам аз какво ще стане — на равно място купчинка“ — значи гроб.

Запечатили са се в съзнанието му и изразите на един негов съселянин, народен изедник, прототип на Хаджи Никола Челебиев. Той често заплашвал: „Като дойдат национал-либералите на власт, небето ще ти се види рунтаво!“, „Ще ти вдигна хляба на високо“, „Ще ти налея в рогцата катран“, — когато иска да затрие някого.

„Напоследък, — признава драматургът, — се чувствувам твърде заседнал. Като попривърша работа, ще трябва пак да попътувам. Ще отида в родното си село, ще разговарям с хората“. Най-добре се чувствува Зидаров между селската интелигенция. „Сред нея съм израснал. Работническата интелигенция не ми е толкова близка“ Най-много му приляга Търновския край и Средногорието. Там като че ли най-добре чувствува българщината. Добре познава още Копривщица, Стрелча, Брацигово, Батак и някои от тях често обича да посещава. Когато пътува из чужбина, всичко наблюдава и преценява с оглед на България. Чуждите страни му служат за „мярка“, да види какво струваме ние.

ЗА АРХИТЕКТОНИКАТА НА ДРАМАТА

Щом става дума за композицията, Зидаров поглежда малко встрани, сякаш иска да си помисли, но веднага бързо отсича: „За мен композицията и въобще формата на драмата са нещо неделимо от съдържанието! Винаги се диктуват от художествения материал и основната идея!“ В разговора си за постройката на пиесите драматургът наново се връща на някои въпроси от творческия процес. Само че сега той се спира повече на това, как е изграждал отделните действия, сцени и епизоди, как е групирал частите, а също така и защо е избрал например този, а не друг начин на композиционно оформяне; как в процеса на работатата материалът е диктувал едно или друго композиционно решение. Със смях Зидаров си припомня как се е шегувал едно време Асен Разцветников: „С Х. решихме да напишем драма. Вече всичко е готово: измислихме заглавие, имената на действуващите лица и определихме колко действия ще бъде. Остана само най-лекото — някой да напише пиесата“. И пояснява: „Никога композицията не може да възникне като нещо самостоятелно, отделно от художествения материал, тя е винаги в него, зависи от него“.

При работата си над „Царска милост“ Зидаров няма предварителна теоретическа подготовка. И въпреки това, композицията на пиесата все пак му се удава. Защо? — Защото правилно се е насочил към разработване на темата. Винаги си е представял, че атмосферата на епохата в „Царска милост“ ще може да се изрази само многокартинно (Историческият период, който обхваща драмата, е повече от 3 години — от 1915 до 1918 година). При постройката на драмата той обикновено няма друг особен път, освен да върви по развитието на сюжетната линия. Тя му помага да намери основните звена — подготовка, кулминация, развръзка. „Естественият ход на събитията не трябва да се изнасилва.“

При постановката на „Царска милост“ е направено съкращение, с което той не се е помирил. По начало в драмата съществува една втора картина, в която е показана първата среща на Ирина с Фердинанд. Тук плътно се предава атмосферата в двореца на Фердинанд. Също така, в първото сблъскване между двамата се очертават ярко техните характери. От една страна, проличават грандоманията, политическото късо-

гледство и наплевателското отношение на Фердинанд към народа, а от друга — развитието на Ирина е подготвено по-убедително. В сценария на „Царска милост“, върху който драматургът сега работи, първата среща между Ирина и Фердинанд съществува.

Композицията на „Царска милост“ Зидаров сравнява с широка, пълноводна река. Темата е голяма, всеобхватна, затова и конфликтът се развива многолинейно.

Защо е най-хубаво второ действие на „Блокада“?—„Защото жизненият материал тук е много верен. В цялото действие има много живот. Героите се намират в остра и непрекъсната конфликтност. Само в едно действие се предава както настоящата драма на героите, така и миналата, и бъдещата им съдба. Това действие би могло да бъде начало и на една самостоятелна драма, която започва от раздвоението на Никола. Но и тук, в „Блокада“ то е всъщност сърцевина на драмата“.

Защо композицията на „Блокада“ е някак разнородна? Съгласява ли се, че нанятина съществува нещо такова. Получило се е така, защото искал да върви по пътя на Горки — всяко действие да бъде нещо завършено, самостоятелно. Но понякога отделните сцени, колкото и динамични да са, не се намират в нужната хармония с цялото. Увлечението му към рисуване на отделни сцени се е отразило на стилното единство. При преработката на пиесата той се е стремял към по-голяма спойка между отделните действия и смята, че е постигнал това до известна степен.

Освен сполуката на второ действие, Зидаров счита за добре оформено и цялото първо действие. Конфликтните сили в началото на „Блокада“ са ясно групирани и разпределени. Те се изправят един срещу друг с голяма яснота и бързина. Успешното начало не е често явение в съвременната ни драматургия и затова той без излишна скромност отбелязва тази своя творческа сполука.

Кое действие в „За честта на пагона“ е най-сполучливото? — „Разбира се, последното!“ — обяснява защо: „В драматургията твърде рядко се случва кулминацията и развръзката да бъдат в едно (последно) действие. Обикновено след кулминацията темпът на развитието отслабва. Във финала на „За честта на пагона“ драматичното напрежение нараства и се извисява. Върхът на драмата е моментът, когато Владимир извиква: „Чакайте, аз искам да съобщя нещо на съда“. Такъв край е диктувал самият жизнен материал. Драматургът никога не се е колебаел къде и как ще завърши тази драма.

Общо „За честта на пагона“ е правилно композиционно оформена. Зидаров смята, че може би само картината, в която се предават колебанията на Владимир пред съда, не е достатъчно изпипана. На драматурга харесва композицията на „За честта на пагона“.

Трудностите при постройката на „Безсмъртна песен“ произтичат преди всичко от голямата амплитуда на събитията. Обхватът на времето е около 35 години. Драматургът отначало не е бил съвсем наясно как да обхване този голям отрязък от време, дали да бъде хронологичен редът на събитията. Патриотично-героичната тема обаче изисква да се намери такъв съдбоносен момент от живота на Шишман, който да бъде най-силно мобилизиращ, с най-голямо съвременно звучене. Затова и хронологическият ред на подреждане на събитията отпада като неподходящ. Според Зидаров, най-силно драматична е нощната сцена в двореца, когато става срещата между Шишман и Мара.

Прологът в „Безсмъртна песен“ е необходим, за да се изтъкне голямото прозрение на народа, който е много по-далновиден от своите управници. Освен това привлича го и словесната престрелка между боляpите и гръцките пратеници.

Зидаров не е съгласен с критиците, които твърдят, че драмата трябва да завърши с края на III действие (с отиването на Мария Десислава при Мурад). „Необходимо е да се види и знае как ще продължи тя борбата за своя народ в лагера на неверниците. Нейният подвиг не е завършил. Народът ни я възпява не само заради решението ѝ да отиде при султана, но и за дейността ѝ при него. Мария остава „в пра-

вата христова вяра“ и това е вече една нейна победа“. Първа картина на IV действие е нужна именно за да се покаже влиянието на Мария върху Мурад.

Разработвайки картината на Мурад и Мара, Зидаров преодолява едно опасно изкушение. Искал е да развие една любовна интрига между Мара и Якуб, един от синовете на Мурад, убит по-късно от брат си Баязид. Но това би отклонило действието от централната тема, би се получила някаква пародия на „Дон Карлос“. А иначе от сценично гледище, това е доста примамливо нещо, шекерлия. . .“

Зидаров твърдо смята, че цялостният образ на Тамара се очертава по-ясно, като се представи как тя изпълнява своята патриотична задача при Мурад. На пръв план в тази картина е, разбира се, Мария, но образът на Мурад трябва също ярко да изпъкне. Той е смел воин, хитър, прозорлив, с тънък ум. Устройва клопка на Мария, като я оставя насаме с Мирослав.

Защо е нужен Мирослав в тази картина? „Необходимо е на любовната линия в пиесата да се даде някакъв завършек. И двамата слагат любовта си в жертва пред родината. Това е висок патриотичен дълг. Освен това Мирослав тук е носител и на лъчите на Италианския ренесанс.“

Зидаров изтъква, че първа картина от четвърто действие не е само картина за Мария и Мурад, в нея присъствува и духът на Шишмана. Той е причината за конфликта между Мурад и Мария. А от държанието на пленниците пред Мурад се разбира голямото влияние на Шишман сред народа. Огнян заявява, че ако го пуснат той пак ще се бори срещу нашествениците. Осъществената връзка между народ и цар, обединени от необходимостта за борба срещу турците, от една страна, и насилието на болярите, от друга — ето това е най-характерно за епохата. Драматургът е искал без масови сцени, само с един-двама герои да разкрие състоянието на народа по времето, когато Шишман е водил своите непрекъснати битки: „Ето затова ми бе необходима в тази картина сцената с пленниците“.

При работата си над цялата драма най-големи трудности среща при оформяне на финала. Независимо от предстоящата неизбежна гибел на България, краят трябва да бъде оптимистичен, да изразява неспирния устрем на Шишман за отбиване на турското нашествие. Страхувал се е от илюстративност. Чувствува, че не е успял напълно да я избегне.

В един от първите варианти на последната картина е имало сцена с Раксин. Той се разкайва пред Шишман, че е задържал Мирослав в Никополската крепост. Но подобна сцена се оказва после ненужна, защото само отежнява действието. Освен това била е много тъжна, звучала като някакъв печален епилог. А тъкмо тук, във финала, не са нужни сантименталност и песимизъм.

Дълго мисли кое да бъде центърът на последната картина. Установява се на пристигането на Мирослав и съобщението му за това какво готви Мурад срещу България. От друга страна, трябва да се подчертае непоколебимостта на Шишман — той пред нищо не ще се спре, подготвя походи, сключва съюзи.

Драматургът сам чувствува какво липсва на финала: „Истинска конфликтност, борба“. В работата си по преработка на последната картина той смята, че е вече на прав път. Развива един последен двубой между майка и син. Сара е увлечена в заговора на болярите против съюза на Шишман със сърбите. Новото тук е именно изострянето на борбата между царя и болярите. Шишман превъзмогва трудностите и неотклонно се готви за новия си поход. Оптимистичният тон на финала се запазва, но същевременно последната картина ще бъде наситена с повече драматизъм. Интригантството на болярите ще проличи най-силно тук, величието на Шишман ще се почувствува още веднъж.

Драматичното развитие на Шишман е неизбежно и поради големия интервал от време между първо и последно действие. Отначало го виждаме с повече колебания. Постепенно у него надделява воинът, решителността му расте, трудностите го правят

по-упорит. И все пак, в края на четвърто действие е нужно още нещо — Шишман трябва да си остане Шишман. Единството на неговия образ ще се подчертае още по-добре и в неговото развитие, ако той остане пак насаме със себе си. „Един кратък монолог ще бъде нужен след силно драматичното сблъскване с майката. Това е монологът на решителността, която е окончателно надделяла у него“. Но едновременно с това драматургът тук ще има възможност отново да надникне в душата му, където вълните на противоречията не са стихнали. Но те никога няма да отклонят воина-цар от стремежа му да бъде най-верен служител на народа.

Историческата драма на Зидаров има три варианта за заглавия: „Иван-Шишман“, „Великата любов“ и „Безсмъртна песен“, който остава.

Как е работил върху езика? „Много е трудно да се постигне езика на отдалечената епоха. Стремях се, но не смятам, че съм успял навсякъде“. Дава пример с няколко думи, на които не е могъл да намери подходящи синоними от онова време — „катастрофа“, „авантюра“ и др. Има чувството, че още и още трябва да поработи над езика и стиха.

В работата над езика винаги се стреми да намери индивидуална реч за всяко действуващо лице. Тук му помага познаването на народния език, голямата памет. „Когато героят няма свое собствено лице, тогава вместо него говори авторът и обикновено се стига до несполука“, — подчертава Зидаров.

Най-много поезия е вложил в „Безсмъртна песен“. Самият стих повишава изискванията, мобилизира поетичното чувство. Единствено тази драма не е могъл да напише направо на машина. „Сякаш стихът трябва да си измине определен път: да слезе през ръката, пръстите и перото до хартията... Може би това е и някакъв навик“.

Кои класически пиеси харесва най-много от композиционно гледище? — „Тартюф“, „Нора“, „Монна Ванна“ и „Сид“. От драмите на Шекспир — само „Хамлет“, от Шилеровите драми най-правилно построена е според Зидаров „Мария Стюарт“. В „Дон Карлос“ има прелестни образи и много поезия.

Трябва ли да се познават тънкостите на театъра? — „Разбира се!“ Познаването на сценичните закони е от голямо значение, то улеснява и насочва драматурга. Знанието на „малките чудеса“ на сцената (пред завесата и зад завесата) са особено голямо предимство при писането на драма.

Какъв е идеалът му за драма? — „Еврипид, Софокъл. Античните автори са недостижим образец на всеки драматург. Това се чувствува обикновено най-силно при настъпване на творческата зрялост. И не е случайно. Драмите на древните гърци са наистина нещо непостижимо, азбучно просто и едновременно с това хармонично, съвършено...“

Как да се разбира новаторството? —„Няма новаторство само от техническо гледище. Драмата по начало е най-консервативният жанр. Стремежът на драматурзите преди всичко трябва да бъде към стегнатост и класическа яснота“.

При историческите драми е особено трудно да се определи отрязъкът на времето, който ще се обхване. Главното е винаги насочването и подбора на материала: „За композицията е особено важно кое от събитията да се махне, как ще стане подборът на материала — кое да влезе и кое — не“. Зидаров подчертава, че при „Безсмъртна песен“ насочването е дошло преди всичко от своеобразието на характера и ярката личност на Шишмана. Той го привлича и покорява. При работата си над драмата се е ръководел от образа на главния герой. Авторът е имал свое лично отношение и разбиране на историческите факти. Но добросъвестното проучване е винаги особено необходимо. То потвърждава или опровергава някои предварителни представи, образът се избистря, става не само повече исторически правдив, но и по-дълбоко художествено мотивиран. Защото правилният подбор на материала може да стане само след подробното проучване на всички факти.

Проблемите за съвременната тема са толкова сериозни и така многобройни, че не биха могли да се изчерпят набързо в една анкета. Драматургът набелязва само някои основни неща.

„Съвременната тема — тя трябва да присъствува навсякъде! Сюжетът може да бъде исторически, но основната драматична тема трябва да има винаги съвременно звучение. И все пак, съвременната драма ще преуспява и ще се развива главно на съвременна тематика. Талантът се проверява преди всичко с това как се отзовава писателят на най-парливите проблеми на своето време. В световната класическа и съветска драматургия не са малко примерите, когато истинското новаторство се е раждало само при създаване на драми със съвременна тематика: „Любов Яровая“, „Щорм“, „Незабравимата 1919 год.“, „Оптимистическа трагедия“ — това са все драми, родени от огъня на революцията, в които се пресъздава героизмът на масите. Тяхното огромно възпитателно въздействие продължава и до днес.“

С голямо уважение говори Зидаров за Ибсен и Чехов, за тяхното новаторство: „Всяка нова пиеса на Ибсен се е очаквала с огромен интерес от съвременниците му, защото той винаги е поставял смело някой важен проблем. А драмите на Чехов внасят цяла революция в драматургията. Във всяка от тях се отразяват най-характерни страни от живота на тогавашното руско общество и големите въпроси, които са вълнували епохата. Същото важи и за Островски, Горки, донякъде за Хауптман. . .“

Какво мисли за нашето класическо драматургично наследство? „За съжаление то не ни остави много образци, като се изключи „В полите на Витоша“ на Яворов и комедиите на Ст. Л. Костов“. Драматургът се възхищава от смелостта на Яворов да критикува остро в своята драма нравите на буржоазното общество. Сам поетът става жертва на тази действителност. Зидаров смята да напише пиеса за Яворов. „Това е една доста сложна драматична тема, но. . . и далечна задача“.

Като много ярък пример за истински съвременен драматург Зидаров посочва комедиографът Ст. Л. Костов. „Той е най-големият наш сатирик в драмата. Ето един самобитен български драматург, който може да бъде образец за съвременните автори. Неговите комедии, като се започне от „Скакалци“, „Златната мина“, „Вражалец“ и се стигне до „Големанов“, са остра сатира против тогавашната буржоазия. В драмите на Йовков например проблемите се решават доста отвлечено, макар че той има много хубав език и диалог, сполучливи български образи.“

Във всички свои пиеси К. Зидаров се е стремял да даде отклик на някой вълнуващ съвременен проблем. Независимо от това, че сюжетът на някои от драмите му е почерпен от близкото или далечно минало, погледът на драматурга е винаги зорко насочен към съвременността. Той търси тясна връзка на драматичната тема на пиесата с нашето време.

Съвременната тема не трябва да се разбира стриктно, конюнктурно, защото литературата може да се обедни. В своята практика като драматург К. Зидаров до известна степен плаща данък на конюнктурата с пиесата „Усилни години“.

Несполуката в тази пиеса иде главно от политическата грешка, легнала в основата на решението на съвременния проблем. Едва след XX конгрес и особено след Априлския пленум Зидаров си изяснява същността на нещата. Сега той вижда драмата на Жейна в по-друга светлина. Тя наистина е готова да пожертвува и най-скъпото в името на правдата, и не би пожалила съпруга си, ако той се окажеше виновен. Но при новото осветление на събитията, усилията на Жейна всъщност ще трябва да се насочат към спасяването на Борис. Той може да е допуснал някакви грешки, но не е престъпник и Жейна като негова другарка се бори за реабилитирането му. По този начин характерът на главната героиня има възможност да се разкрие с по-голяма правдивост и дълбочина.

Ясно е — драмата „Усилни години“ ще трябва да се преработва основно. Зидаров е начертал вече своя план за работа. Не е далеч денят, когато ще се появи една нова редакция на „Усилни години“.

При разговора за съвременната тема някак неизбежно възниква и въпросът за трудностите. Зидаров за миг се замисля. Въпросът вече не засяга само него като творец, а е от по-общ характер. Веднага проличава колко много го вълнува задачата да напише истинска съвременна драма. Той разперва ръце и казва: „От съвременната действителност, която всички познават и виждат, мъчно се прави изкуство. Защо? Може би затова, че съвременните проблеми по-бързо остаряват, поради неспирния темп на новото социалистическо развитие. Драматургът трябва да бъде нащрек, да не пропусне главното, това, което е трайно. Конфликтът винаги трябва да има политико- обществена валидност, да се търси солидното зърно на явлението. Драматурзите трябва да се пазят от конюнктурщината“. Тук Зидаров отново замълчава. Спомнил си е създаването на баладата „Удавници“ от Асен Рацзветников — негов дългогодишен приятел: „Той изведнъж намери чудно подходящата баладична форма за пресъздаване на една актуална сурова гражданска и политико-обществена тема. Асен пръв след Смирненски се откликва с вълнуваща поезия на най-парливите болки на народа!“

В съвременната драма, подчертава Зидаров, не трябва да има илюстративност. Нужно е да се търси голямото, да има първи и втори план. На сцената трябва да се явяват истинските герои на нашата съвременност, а не лица със стари чувства и стремежи, поставени да действуват в някаква уж съвременна обстановка. Драматичният положителен образ трябва да бъде приповдигнат, да служи за възпитание и непременно да носи голям идейно-художествен заряд.

Често един дребен нагледен конфликт съдържа характерните черти и белези на нашата съвременност. Драматургът трябва да умее да улови такъв конфликт, който има революционна перспектива на развитие. Истинският драматичен конфликт трябва винаги да е мащабен и така приповдигнат и уедрен, че да дава богати възможности за оригинални художествени обобщения, да ражда импулси за големи, възвишени дела.

„Нашата съвременна действителност изобилствува от конфликти, но драматурзите трябва да умеят да направят подбор, да намерят най-характерното и същевременно това, което кълни и се развива“.

Драматургът се усмихва, погледът му се рее по купчината книги, поставени върху бюрото. Чувствувам, че „разпитът“ трябва да прекъсне, защото Зидаров е вече уморен. Той става и се запътва към книгите. Може с часове да ги разглежда. Показва ми току-що подвързани стари книги — за древна Гърция, Рим, богомилството, инквизицията — тях чете във връзка с новите си драми — „Джордано Бруно“ и „Борил“. След това с най-голямо удоволствие измъква от някъде няколко наистина редки стари книги, почти антики. Между тях е преводът на „Разбойници“ от Нешо Бончев от 1870 г. Много хубаво издание, съпроводено с богат коментар. „Каква голяма отговорност и сериозно отношение са имали към книгите нашите пионери преди Освобождението“ — с дълбока почит отбелязва Зидаров. Нешо Бончев е превел драмата на Шилер много поетично, с голямо чувство за български език и ритъм на словото, което далеч липсва на много днешни преводачи. Зидаров смята да подари книгата на Шилеровия музей във Ваймар. След разкошния първи превод на „Разбойници“ показва един много смешен превод от 1884 г. на „Беатриче Ченчи“ (събитие в 16 в. Съчинение на Гвераци, превел Д. Р. Блъсков. Издава Р. И. Блъсков). Книгата е преведена буквално и затова е изпълнена с много смешни недомислия. След това Зидаров изважда едно старо издание на „Макбет“ с много хубави, но страшни илюстрации, които навяват ужас. Особено тая с вещиците. Разглеждаме и един юбилеен сборник за Адриана Будевска. Драматургът разправя някои случки от последните си срещи със

знаменитата актриса. Била е не само високо талантлива, но и голяма общественица, много прогресивна жена.

Напоследък Зидаров усилено пише и затова се чувствува много изморен: довършва сценария на „Царска милост“. Работи напрегнато по цял ден. Смята, че ще се получи един вълнуващ антивоенен филм. На широко епично платно се показва положението на фронта и на народа в тила. Филмът започва с атентата, така както е най-първият вариант на „Царска милост“ още от 23-та година. Мислел да включи някак и „царската китара“, но се отказва.

Драматургът заговаря за новите си творчески планове. Вълнуват го различни теми. На първо място — една нова съвременна комедия: „Това е задача над задачите“. Вече съществува план за такава комедия на недоразуменията, с политически характер. Но търси голяма тема и за друга комедия. За нея обаче е необходимо да попътува повече из народа. Не е събрал достатъчно материал. Заявява, че ще се бори за осъществяване на голяма, значителна комедийна тема „На българската комедия аз се чувствувам длъжник и трябва да ѝ се издължа. . .“

Най-новият замисъл за пиеса е озаглавен „Излезе сеяч“ — с тема от съвременното село. „Заглавието е взето от библията — пояснява драматургът, — но конфликтите ще бъдат напълно съвременни.“

В последно време Зидаров най-силно е увлечен в събиране и обработване на материали за две нови исторически трагедии в стихове: „Борил“ и „Джордано Бруно“. С „Борил“ изглежда е по-готов. Сюжетът на тази драма силно го вълнува и той винаги е готов с удоволствие да прави екскурзии из нашата история. Удивлява се как е могъл така дълго да се задържи този узурпатор на престола — водил непрекъснати битки против богомилите, но накрая те го сриват. Цялата историческа канава на бъдещата драма е пред очите му, образът на Борил добива все по-ясни очертания.

С възхищение говори Зидаров за забележителния учен, поет и реформатор Джордано Бруно. Пиесата ще бъде в голямо съзвучие със сегашните първи полети в космоса, към звездите. Смята, че е уловил нещо интересно, вълнуващо. Животът и дейността на Джордано Бруно са изпълнени с много драматизъм. Потресаващ е краят на неговия живот, пророческите му думи, казани на кладата. Мечтите на Джордано Бруно се осъществяват днес.

Постепенно Зидаров се оживява, умората като че ли е изчезнала от очите му. Но аз зная, часът на анкетата отдавна е изтекъл, трябва да си вървя. Оставям го с неизгаснал в очите пламък на творческо горение. Може би, щом затворя вратата на кабинета му, той ще продължи недовършения монолог на Борил или Джордано Бруно. . .

☆

АНТОЛОГИЯ НА СТАРАТА СРЪБСКА ЛИТЕРАТУРА[1]

Литературата на българи и сърби през Средновековието е най-добра илюстрация за извънредно близките културни връзки между двата съседски и братски народи, за постоянно взаимствуване на ценности от едната литература, които проникват в другата литература. Отделни произведения, литературни жанрове и школи, стил и език са предмет на това книжовно общуване. Започнало още от първите десетилетия на славянската писменост, то продължава чак до края на XVIII в., когато започва нов етап в литературните връзки между българския и сръбския народ — връзки на техните нови литератури. Този дълъг период на литературни взаимоотношения, разбира се, има своя история, периоди на подем и снижение, свой характер и обсег на действие, типични проявления, обикнати жанрове и книжовници, характерни стилно-езикови особености.

За съжаление историята на тези трайни и плодоносни връзки на старата българска и сръбска литература никак не е проучена. Няма цялостни изследвания по проблема, пък липсват и по-специални, макар и по-малки проучвания по него. Те особено много престанаха да се явяват от Първата световна война насам. Много ценен труд в тази насока даде видният хърватски учен, световно известният славист В. Ягич, който през 1867 г. обнародва своята „История на сърбо-хърватската литература“. Характерно за него е това, че той разглежда развитието на сръбската литература в тесен досег с развитието на старобългарската литература, особено през първия техен период. В тази област сториха доста много някои руски учени.

По-пълното, по-цялостно и точно проучване на старата българска литература не може да стане, без да се държи сметка за старата сръбска литература — периоди в нейната история, главни представители, литературни школи, тенденции и пр. Това именно определя у нас интереса към всяка научна публикация, свързана с тази материя. За българския читател толкова по-ценна се явява такава публикация, която събира на едно място повече материали из богатата сръбска литература през средните векове.

Такъв труд е Антологията на старата сръбска литература, съставена от проф. Джордже Сп. Радоичич (Белград 1960 г.). Авторът е един измежду най-добрите сръбски учени медиевисти, изтъкнат работник в областта на средновековната сръбска история и литература. В тази област той е публикувал много проучвания, някои от които досягат и български въпроси (напр. Димитър Кантакузин, славянски ръкописи в Хилендар и др.). Проф. Дж. Радоичич особено много обича да работи със стари славянски ръкописи, от които често обнародва нови и интересни материали. Той е един от славянските учени, които след Втората световна война са посетили Света гора, от гдето е извлякъл много ценен материал върху историята на сръбската и българската литература. Може да се надяваме, че той ще намери сили и време, за да публикува по-цялостно някои от тези материали.

Съставената от него „Антология на старата сръбска литература е израз тъкмо на такава голяма любов към тази литература. Тя е многогодишно дело, плод на упорит труд и на богата ерудиция. В нея е събрано, по преценка на съставителя, голяма част от най-ценното, което съдържа старата сръбска литература. Включени са творби на сръбски книжовници от XI до XVIII в., по-големи и по-малки, някои творби са дадени изцяло, а други — в избрани части. В хубав превод читателят се запознава с книжовното дело на редица писатели, чувствува техните радости и страдания, тяхната обич и омраза, усеща патриотичния патос на книжовниците. Така добре са представени особено по-

[1] Антология на старата сръбска литература (XI—XVIII век). Избор, преводи и обяснения от Джордже Сп. Радоичич. Београд 1960, 569 стр.

обемните по творчество писатели, като: Дуклянин из Краина, Дуклянин из Бар; Стефан жупан, Сава, Теодосий, Данилов ученик (XIV) в.), Данило млади, Константин Костенечки, Крушедолец, Паисий Грабовачки, Атанасий Даскал Србин, Йеротей Рачанин и др.

Материалът е разнообразен: житие, похвала, летопис, стихотворение, пътешествие, философско-религиозни размишления. Като жанр преобладават житията. Подбраните пасажи се обединяват в една основна задача: да разкрият обичта към родината, към сръбската земя и сръбския народ. Тази обич най-добре е показана в многобройните съчинения, свързани с турското нашествие и робство. Блестящ израз тя намира в прекрасната похвала за княз Лазар — героят на Косовската битка през 1389 г. Писана от Данило млади към края на XIV век, тя е нещо изключително не само в историята на сръбската литература, но също така и в историята на другите средновековни литератури. На призива на княз Лазар да се борят геройски срещу жестокия завоевател, неговите воеводи, изявявайки такава готовност, отговарят: „Бог ни роди, а ти ни възпита. Ще умрем, за да живеем в бъдещето. Не ще пощадим своя живот, та след това да бъдем хубав пример за другите".

В антологията са използувани и съчинения на някои български книжовници, като Димитър Кантакузин, Вл. Граматик, Григорий Цамблак, Константин Костенечки, поп Пейо, Матей Граматик и други.

Особено важна и ценна част от антологията представляват бележките, дадени от проф. Радоичич към отделните автори и произведения. Тук именно проличава доброто познаване на научната литература от съставителя на антологията. Тези бележки, както сам пише проф. Радоичич, са съобразени с характера на изданието, поради което те са кратки. Това обстоятелство освобождава автора от задължението да бъде изчерпателен в библиографско отношение. Казано е най-нужното за съответния писател и за съответната книжовна творба. Бележките са извънредно ценни, особено поради факта, че в тях се дава най-новата научна литература по отделен въпрос. Някои от тези бележки имат характер на кратки научни статии. Защото в тях не само се дават установени вести, но твърде често се подхвърлят на оценка известни факти, правят се съпоставки и предположения, стига се до определени изводи. Изобщо, бележките на проф. Радоичич ориентират читателя по дадения въпрос и може да го улеснят при нови научни издирвания. Това именно е най-хубавата им страна. Към някои от тях може да се направят критични бележки, но общо те са написани в един трезв тон, без някакви особени увлечения.

Книгата на проф. Дж. Сп. Радоичич „Антология на старата сръбска литература" е ценна не само за сръбския читател; тя придобива особена цена с това, че дава възможност на чуждестранния читател да се запознае с богатството на старосръбската литература. Специално за нас, българите, важно е и това, че антологията дава възможност да се правят съпоставки с нашата стара литература. А това има особено значение.

И накрай две бележки към изданието. Може би щеше да бъде добре, ако се дадеше (макар и на някои места само) оригиналният старославянски текст, за да се почувствува полъхът на старинността. И, второ, не е ли по-добре една антология на старата сръбска литература да се печата с кирилица, а не с латиница? Кирилицата е нейният естествен въздух!

БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

☆

РОБИНЗОНИАДАТА НА ЕДИН ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИ АВТОР

„Всичко онова, което се казва за нас, е фалшиво, но не по-фалшиво от това, което ние сами мислим за себе си"

Пол Валери

Макар декадентството на Запад през края на миналото столетие да отбелязваше повратен пункт към нанадолнището и разрухата, все още проблясваха светлини от минало величие, все още гърмяха могъщи гласове, все още се раждаха интересни идеи. Само половин столетие оттогава и ние не можем да познаем нищо от онова, което някога е било „дивните Сарди" на буржоазната култура. Последните големи представители на критическия реализъм на Запада се наклониха на ляво и напуснаха потъващия кораб, на буржоазията: Анатол Франс, Томас Ман, Ромен Ролан и

други. След тях разрухата стана толкова повсеместна, че сега трудно биха могли да се забележат някакви надеждни форми, течения или школи. Не че липсват названия и имена, но те са в повечето случаи отчуждени от живота. В този неразгадаем водовъртеж са попадали и попадат и някои надеждни автори, които правят неимоверни усилия да се отскубнат и намерят смисъл, път и цел в живота. Защото всичко това, което на Запад се провъзгласява за смисъл или идея, се оказва безсмислица, хаос; всичко, което се показва като „свободно развитие на личността“ се оказва безпътие, лутане или тъпчене на едно място. За ужас на западните буржоазни идеолози, така тържествено провъзгласената свобода се оказа не само „гладна“, (по израза на Маркс) но и празна!

Те не могат да предвидят нито бъдещата си съдба, нито тенденцията на общественото развитие, а това, което претендират, че виждат, се оказва химера, която ежедневно се руши от пристъпите на общественото развитие. Само за онези буржоазни идеолози, които се приближават до живота, мъглата се прояснява бавно и идеите им приемат контурите на самото историческо развитие. Това се вижда нагледно и от книгата на Андре Горц „Предателят“ (придружена с предговор от Жан Пол Сартър).

Според Сартър тази книга е „анкета на едно писателско съзнание, извършена от самия писател“. Чрез нея читателят ще може да види за момент духовната робинзониада на западния интелигент, да проследи тесните кривуличещи пътеки, по които минава писателят в съвременното буржоазно общество.

Самото деление на книгата е показателно: I ч. — „Ние“; II ч. — „Те“, III ч. — „Ти“ и IV ч. — „Аз“.

Тя започва с цитат от Маркс (из „Немска идеология“), който също е показателен: „Това, което съзнанието може да направи със собствена сила, е без никакво значение“ (Маркс).

Авторът е направил критичен анализ на живота си. Детството и юношеството му протичат в Австрия, където той живее с родителите си. Син на евреин и австрийка, когато в Австрия расизмът завладява все повече и повече почва, той се чувствува изолиран от обществената среда. След аншлуса, родителите му го изпращат в Швейцария, расистките гонения прекъсват нормалния традиционен живот на дребнобуржоазното му съществуване и той загубва устоите си. „Що съм аз, кой съм?“ — задава си въпрос и търси отговор навсякъде, където предполага, че може да се намери. Но семейната среда, съсловието, идейната групировка, обществото отдавна са формирали нетощ характер. Той открива с изненада, че не се различава от заобикалящите го, даже се намира много по-безличен и незабележим от тях. Първо, върху него е сложила неизличим печат семейната среда. Но той няма представа за това, докато не се сблъсква с друга среда — училището и новите другари, където по това време се разширят расистките идеи и където като полусемит го отблъскват, въпреки желанието му да се пригоди. Авторът вижда, че между средата, която не по негово желание го е формирала и онази, към която той се стреми напразно, няма много разлика. Той разбира, че стремежът на човек да се освободи от едно влияние е напразен, защото тутакси попада под друго. Тогава как ще намери себе си, след като зад собственото си лице открива винаги някакво чуждо отражение? И авторът търси упорито, на всяка цена да намери своята личност, макар и да „вижда“ с изненада, че всички са били или минало, или проектирано бъдеще, или образ и подобие на други, но никога не и израз на себе си. Личността отдавна се е разтворила в тези чужди подобия и образи. Но нали човек трябва да има свое лице, свой образ? Тогава защо е това усилие на най-близките да ни уподобят на другите, което се нарича възпитание? Родителите, използували най-крехката детска възраст, за да ни внушат исканите от тях навици и примери. „Детето не знае какво върши и говори, но под ръководството на възрастните, без да знае значението на това, което говори, то приказва, после започва да говори и мисли само в границите на своите езикови навици“ (стр. 94). Тази роля на буржоазното семейство по-после се продължавала от училището или средата.

В Швейцария, в пансиона, където е, той попада между младежи, които не могат да го привлекат с празните си занимания — танцови забави, флиртове и др. Той упорито търси изчезналата опора и насочва всичкото си внимание и надежди към Франция и френската култура, която му се струва единствен фар в общата европейска разруха. Но... скоро неговият кумир капитулирва пред грубата физическа сила на фашизма. Това рухване на новия му идеал го потапя отново в отчаяние. Той пак се затваря в себе си и открива с болка, че „идолите, на които се покланяме и които стоят вън от нас, претърпяват същата съдба, свойствена за всички неща — те падат, но заедно със себе си повличат и нашето падение“. Горц се замисля върху човешката съдба и се запитва дали е достатъчно човек да търси опора за себе си само в познанието и дали е разумно да се надяваме на другите и да строим своя живот върху опора

и цели, стоящи вън от нас. Тук авторът разбира, че само познанието не дава задоволителни резултати. Нужна е промяна по посока на човешкото развитие, изменение на света. Авторът търси начин да промени живота си. Анализирайки своя живот, той идва до вярната мисъл, че „човек може да се схване като избор на своите условия". Но, ако е така, тогава каква е причината човек да иска промяна на собствените си условия? задава си той въпроса. „Понеже самият избор е също обусловен. . . трябва да се узнае как е било възможно това обуславяне" (стр. 60). „Човек няма никаква конкретна надежда да преобрази своите условия, ако не отмени едновременно с това и избора, който е и следствие на тези условия. . . а този избор. . . е обусловен не само от тях, но и от едно първоначално условие — детството" (стр. 61).

Авторът се спира и разглежда в много страници детството си, за да открие от къде започва отчуждаването от собствената му личност и го намира, по право подозира, че това е станало още в ранното детство, когато той не е имал съзнание за себе си и за това, което са правили с него. Но тук авторът смесва две различни неща и следствието понякога взима за причина. Мисълта, че личността е обусловена от условията, е вярна, но трябва да се има винаги предвид: кои условия са обусловили даден човек и кои се явяват пречка за неговото развитие, за да се отстранят или променят. Именно това е свързано с волята у човека да измени неблагоприятните условия в своя живот и то главно от невъзможността да продължава живота си в несгоди, робство, експлоатация и тирания. Но, пленен от собствените си парадокси, Горц поставя на една плоскост марксизма и психоанализата, макар че по начало той приема критиката на марксизма срещу психоанализата. „Марксизмът и психоанализата обясняват по различни начини човека чрез условията (материални и детски комплекси). Това обяснение е винаги право, но то е и тяхната слабост" (стр. 98). Истинска беда за автора е, че не си дава сметка колко различни са обясненията на марксизма и психоанализата. Докато марксизмът обяснява целокупно човека с помощта на всички условия от неговото зараждане и развитие, то психоанализата взима само някои (предимно ненормални прояви, частни случаи) и се опитва по пътя на неправилното обобщение да ги наложи като общи закономерности за всички хора, изопачавайки действителността.

Обусловеността на човека от условията не го превръща в някакъв автомат, тъй като човек осъзнава тези условия и откриването на техните закономерности именно осигурява човешката свобода. Ако човекът нямаше това съзнание, което му дава възможност да се отскубва от поробващите сили на обусловеността, песимизмът би бил оправдан, бихме заприличали на „някакво въртящо се колело, което следва зъбците (на условията), за които е закачено". Всяко сравнение на човека с механическите автомати обаче минава предела на позволеното и изопачава действителното положение на нещата. Освен това, макар всяко минало да е невъзвратимо, то все пак (преди да е станало такова) човекът е имал възможност да действува и по друг начин, а даже и след извършеното, все още има възможност чрез бъдещите си действия да поправи последиците на „невъзвръщаемите събития". С една дума, човек може да се издигне над „фаталната" зависимост от условията, въпреки мрачната съдба, която преднамерено му вещаят различните песимистични пророци от Запада. Отчасти Горц схваща това, защото казва: „Вечното пригаждане (към условията) при възможност за инициатива и преобразуване — това именно е свободата. . ." (стр. 100). Нещо повече, авторът се издига и до още една мисъл: „Субективната промяна у нас трябва да започне чрез обективно преобразуване и това е преобразователната сила на труда" (стр. 100). И при все че той не се опира на тази ключова позиция, мисълта му ни показва ясно, че у него, макар бавно и мъчително, си пробиват път редица верни положения.

Но ето че Горц, верен на интелигентската си неустойчивост, изпада на свой ред в песимизъм. От една страна, авторът приема, че акция за промяна на света е необходима, за да не бъдат нашите пожелания глас в пустиня, а от друга, той твърди, че „политическата акция не може да разреши всички наши проблеми, поне за сега и за идващото поколение". Това мнение е разпространено между интелигенцията на Запад, която не живее само с проблемата за хляба. Там обикновено се твърди, че обществото може да се промени, но човекът ще си остане непроменен. Той си е такъв още от времето на Платон, въпреки че от тогава досега са се променили няколко строя. Това доказвало, че и проблемите, свързани с човешките отношения, не били само икономически, обществени, но и „по-дълбоки". Оттук до „фаталната грешка в човешката природа", а даже и до първородния грях на Адам и Ева не е далече. И подобни наивни увлечения са данък на интелигентската несигурност и неустойчивост.

Жан Пол Сартър забелязва това и му отделя доста място в предговора към книгата. А тъй като екзистенциализмът

на Сартър му повелява да намира уплашени хора, грижи, забърканост, ужас, раздвоение, той е във възторг от собствената си находка. Сартър сравнява усилията на Горц да намери себе си със забъркаността на плъх, затворен в някой лабиринт. Оттук и заглавието на неговия предговор: „Плъхове и хора“. Като има предвид тези лутания на автора, Сартър се провиква: „Опитът е пред очите ни: дали има в този свят някое действие, за което бихме могли да кажем — аз го сторих! Дали ние познаваме делата си? Дали, реализирайки се, те не стават чужди нам, други? Чрез фамилията и средата обществото ни е обозначило вече положението ни, съществуването ни, общността на ролите, противоречията на историята и обществените борби, всичко това е определило от преди характера и съдбата на поколенията, които идват“ (стр. 25 от предговора). Сартър използува признанието на писателя, че каквото и да е предприемал до 32-годишната си възраст резултатът бил незначителен или пък равен на нищо. „От 32 години — заключава Сартър — съществуването му избягва, той се отекчава. т. е. съществува“ (рзар. моя С. Б., стр. 31). Да, за Сартър и за екзистенциалистите от неговия калибър съществуването е идентично със страха, с отекчението, с погнусата и други подобни цветя от блатото на философията им. Горц търси изгубената си личност, а Сартър му ръкопляска, когато се губи и лута, уплашен, без дъх. Хубав утешител и учител, особено пък след като самият Горц говори с най-голямо страхопочитание за Сартър! Когато Горц идва до мисълта, че всички възможни образи и характери са заети от други хора много преди той да ги е пожелал, сеща се да отхвърли всички течения и групи, всяко човешко предприятие, за да остане уж „вън“ от обществото и историята.

Но това желание на писателя се оказва невъзможно, докато съществуват още класови общества. За Сартър авторът „ е един от тези типове, чиято глава е пълна с думи, които анализират всичко, които искат винаги да знаят защо-то и както-то на всички неща, един критически и разрушителен дух, с една дума, мръсен интелигент. Как да наричаме този адвокат на дявола, ако не интелигент?“ (стр. 32). И когато Горц наистина се опитва да отхвърли всички индивидуални образи, които би могъл да вземе, за да остане само човек „изобщо“. Сартър се запитва дали е възможно това и цитира мисълта на Пол Валери от произведението му „Сократ“ „Ние се раждаме много, но умираме само като един“.

Сартър сочи духовните лутания на Горц, който напразно търси своето лице, различно от това на другите около не. Отказал се от своята предишна личност, сътворена от другите, с чужди нему цели, той открива, че това, което го отличава сега от останалите, е чувството на отвращение от себе си. Тук Сартър обобщава неговия опит в мисълта, че „особеността на интелектуалците е да бъдат едно напразно желание за универсалност (стр. 36). А за Сартър „универсалността е само един блян на смъртта в средата на деленията и страха“. И тук той дава за пример автора на книгата, който „отказва се от абстрактната мисъл“, се връща към своята единственост, за да я надмогне, стреми се да признае самотността си, но да я избегне. . .“ Така Горц се очиства от всички проблеми и се намерил „чист и празен“ (стр. 51). И от това именно се възхищава Сартър, това той нарича „възкресение“. Но изглежда в този случай възхищението му е малко прибързано, тъй като Горц в своята книга, повърхностно отчайващо объркваните неща, се стреми понякога се добира до отделни истини, които Сартър не се спира и грижливо ги избягва.

Авторът на книгата не спира там, където спира Сартър. След мнимото „възкресение“ на пустотата в душата му, той продължава търсенията за откриване на себе си. Може би му остава религията? Горц не се задоволява с нея, тъй като правилно е открил, че тя е повече средство да отчаме другите. Какво друго прави религиозният човек, освен да се присмива и отрича другите по подобие на фарисея? Религиозният човек мисли виновни онези, които го мислят виновен, той мисли незначителни онези, които не може да понася. Но от тези правилни наблюдения авторът извежда пагубни заключения, като поставя на една плоскост заедно религиозния мистицизъм и материализма. „Мистицизмът, материализмът и писателството са трите възможни форми за едно и също по основи държание за и скубване и отричане на реалността в полза на една абсолютно отсъствуваща реалност. Към тези три форми следва да прибавим и четвърта — писателството, което разрушава реалното в полза на едно отсъстващо, несъществуващо реално, за което писателят жертвува целия си живот, тъй като непрекъснато отрича в мисли думи реалността на своето съществуване в света“ (стр. 163). Най-малко за материализма може да се твърди, че той отрича реалното. Тази необяснима приумица на автора бързо се „сменя“ от една правилна мисъл: „Всъщност — казва той — исторически ние избираме само това, което можем вече да правим и което всъщност правим, без да сме го избрали, или както каза Маркс: човек си поставя само тези

проблеми, които може да реши“ (стр. 167). Поне тази правилна мисъл авторът е могъл да извлече от собствената си духовна робинзониада. Но тя звучи странно сред останалите му объркани разсъждения. При това авторът извлича по-нататък пак едно заключение със съмнителна стойност: „Мирът може да се добие само с цената на фокуси, на снижаване, опростяване и на сериозна ампутация на нашето аз“ (стр. 167).

Подобна мисъл хвърля отново писателя в отчаяние, безпътица и блудни пориви. Той идва до обожаването на собственото си тяло, като последна крепост срещу един враждебен свят. Оттук нататък за нас изглежда не остава нищо, освен да търсим друго някое тяло (противния пол), чрез което да почувствуваме собственото си присъствие, което ще обичаме и о което ще се притиснем, за да почувствуваме собствената си нежност като обект“ (стр. 173). Така любовта става за Горц бягство и единствено спасение от враждебния свят, докато тя всъщност би трябвало да бъде за него непресекващ извор на живота. Тя е онова звено, което свързва миналото и настоящето с бъдещето.

Но може ли човек да остане за дълго вън от обществото и не е ли това не само невъзможно, но и абсурдно? Колко пъти в момент на декаданс някоя класа е издигала този повик? И това е било не толкова някакво действително бягство от живота, колкото страх от перспективите на живота, които не са се очертавали нито привлекателни, нито желани за нея. Сигурно авторът е почувствувал това, без да го изразява открито, защото той допуска все пак още три възможности за съществуване на човешката личност в този враждебен свят: „1. Да работи за своето освобождение, измъкване; 2. Да не му обръща внимание и да се оттегли в света на мечтите си и 3. Да се опита да се приспособи към изискванията му, даже с цената на вътрешно несъгласие“ (стр. 154). На първата възможност авторът отдава морално значение, на втората — създаването на един въображаем свят, където по липса на сили човек се настанява с въображението си и чувството си — естетическо значение, а на третата възможност — жизнено приспособление, пригаждане. Второто и третото решение за човека е изпълнено със страдание и то рано или късно според автора ще ни доведе към първото. Но както на много места в книгата, тъй и тук не става ясно как втората и трета възможности ще прераснат сами по себе си в първата, защото не е посочена никаква прилика между онези, които са се решили да се борят и освободят другите, които или се примиряват, или пък си създават един въображаем свят, където приспиват съвестите си. Само първата възможност е революционна, останалите са примиренчески или пък чисто и просто опит за бягство от живота. Но Горц отива по-нататък, като прави аналогия на обществото с личността, изпаднала в противоречие с действителността. Това става, когато обществото се отказва да признае обективното си състояние, когато субективно то не приема и не иска даже да види действителното положение на нещата, когато не вижда обективните възможности за развитие. Тогава с обществото става това, което става в подобни случаи и с индивида — то подлудява. Тогава обществото, или по-право неговите ръководители, маскират самата действителност със собствените си химери. Тогава те се отдават на насилие, на тероризъм, чрез които се опитват да премахнат самата действителност, самата реалност от собственото ѝ място в лицето на „предателите“ (стр. 175). Кои са предателите тук? — „Предателите за това подлудяло общество в този случай са всички онези, които все още виждат самата действителност, т. е. точно това, което ръководителите на обществото не искат да признаят и не искат да видят. Техният отказ от реалността се провъзгласява високо за „единствения възможен път“ (стр. 175). Ето и смисълът на заглавието на книгата. Разбира се, тук авторът има предвид тоталитарните фашистки режими и острието е срещу тях, но той прави следната забележка: „И жертвата на тоталитарните идеологии понякога е заразена от тях така, че тя спонтанно е наклонна да приложи тоталитаризма, който е изпитала върху си, макар и в друг план и срещу трети лица, които от своя страна стават нейни жертви. И жертвата има вина за своята съдба“ — заключава Горц (стр. 183—4). Разбира се, това заключение на Горц е произволно. Справедливото наказание пресича пътя на престъпленията, докато прошката и безнаказаността раждат нови престъпления. Авторът развива и друга теория, която в основата си е права, но която не всякога и не от всекиго може да се приложи. Така например той твърди, че „човекът, който се смята за виновен, е онзи, спрямо когото се извършва някаква несправедливост, срещу която той мисли, че не може да предприеме нищо. От момента, в който той се опълчва и бори срещу несправедливостта и потисничеството чрез дела. . . той престава да е жертва, като приема своята ревандикация за основа на справедливостта, която чувствува в себе си, а не като подарък от горе“ (стр. 184). Това е вярно в известни случаи, но не и винаги. Ами децата, болните и стари хора, които хитлеризмът унищожаваше в крематориумите наравно

с всички? Нима те можеха да направят нещо срещу въоръжения до зъби враг? Борбата от страна на фашизма се водеше често срещу беззащитни хора. Как може да се говори тогава, че жертвата е съучастник в своята съдба?

А освен това изисква се огромна морална сила, за да се противопостави на общественото мнение, за да се смяташ за прав, когато всички или мнозина те смятат за виновен. Сам Горц признава това на друго място. „Той трябва да бъде сам за себе си върховен законодател, не жертва, но отмъстител и затова и човек. И това може да се изпълни само в диалектиката на борбата, в действията. Ако тиранията падне отвън, без борбата на потиснатите и ако те не са минали през огъня на борбата, те само ще заменят едно робство с друго“ (стр. 184).

Но как могат да се победят силите на робството? Освободили се от едно, ние попадаме на друго, и в крайна сметка човекът според Горц се оказва победен. „Човекът съществува като победен, само защото крайният триумф принадлежи на машините“ (стр. 186). Разбира се, ако светът все още допуска експлоатацията и използува машината не за доброто и напредъка на човечеството, а за разрушение и унищожение, човек наистина се намира в тревожно състояние. Но нима честните хора са се предали на силите на злото и регреса, нима не се води непрестанна борба от цял свят против тях? Ясно е, че някои положения в книгата на Горц могат да доведат до вреден пацифизъм. Освен всички оръжия, с които могат да разполагат хората в тази борба, той обаче сочи и силата на перото, което Горц използува като най-ефикасно, когато не разполага човек с друго и когато умее да борави с него. Той смята, че писането може да освободи и него самия от всички тези натрапчиви образи и примери, с които са го обграждали „то може да го направи друг. . . то му дава тази магическа сила, която му позволява да достигне до истината, която досега не е намерил нито у другите, нито в себе си“ (стр. 188).

Но тук вече Горц изпада отново под влиянието на Пол Валери и Сартър. Чрез литературата Горц се освобождава от влиянието на всички онези, които са го обрекли на мълчание, които го смятат за нищожество. Тях той може да „унищожи“ с едно драскване на перото и да ги провъзгласи за заблуждаващи се. Защото езикът е оръжие „ако аз успея да вложа в него мисли, които нищо не ви дължат и които издържат на вашите нападки, аз съм спечелил, аз съм се изскубнал от вашите закони, аз съм им срещупоставил моите, които са равностойно на събарянето вашето, аз преобразувам с това ко положение, без да променя нищо и става един вид резултат на моята во Така аз ставам законодател на един ус новен вече ред, който оставям да съ ствува, без да го докосна. . . На вас властта, на мене — вътрешната свобо (стр. 220). И това е пак една от горчи химери на писателя. Но ако той остан тук, ще трябва да се задоволи или с мери, или пък да играе ролята на въо жаем господар на себе си и на света. Т е началото, което може да даде практ ски резултати, само ако той продъ по тази насока борбата и се опита да лизира с помощта на съдейници нам ният си. И тук пак трябва да прем рубикона на обществената забрана. това именно Горц се бои да направи, бо да нагази в делничните дела и борби обществото, защото за него всяко пр приятие влече след себе си един с мотиви, инструменти и средства, конт недопустими за разума“ (стр. 225). Ид при провеждането им в обществото сп непознаваеми, защото средствата, к които се провеждат, ги обезобразя Вследствие на това, Горц идва до отк тието, че той „съществува“, т. е. че е това“, което прави и може, даже и това, което е за другите, защото може престанно да разваля това, което прави (стр. 233) Но все пак, като човек, ко живо се интересува от съдбата на чове ството, Горц не може да остане настр от обществените борби и като анализ сегашното състояние на нещата в Евр и частно във Франция, той идва до уб дението, че на най-правилен път има ф обаче намира, че хората, които и най-голямо основание да влязат в ре вете на тази партия, това не са инте туалците, „защото от много отдавна ве там те са излишни, тъй като имат полож ние на нули“ (стр. 302). Той приема, за един характер като неговия, т. е. един „мръсен интелигент“ няма пътищ тъй като той винаги търси да надмог своята неидентичност със себе си. „П пътищата не се намират никога сами, ни ги отваряме, като вървим натам, къде няма никакви пътища“ (стр. 302). В пак този неспокоен дух, този идеен Роб зон, изгубен в духовните джунгли н Западна Европа, прозира единстве лъч за спасение, защото заключава кр края: „Интелектуалецът, ако може да с избави от осамотението, обективно е за страната на революционните сили и трябва да бъде там и субективно и това е един ственния му шанс в действителност“ (стр. 306 .).

ОБСЪЖДАНЕ НА ТОМ ПЪРВИ ОТ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Неотдавна в Литературния институт при Българската академия на науките се обсъди първият том от подготвяната четиритомна марксическа „История на българската литература“.[1] Обсъжданият том обхваща литературно-историческото ни развитие от възникването на старата българска литература до Паисий Хилендарски. Този научен труд е плод на системните усилия на авторски колектив в състав: Петър Динеков, Емил Георгиев, Велчо Велчев, Иван Дуйчев, Бонпо Ст. Ангелов и Кую Куев.

Трябва да се отбележи още в началото, че всички специалисти и целият институтски колектив посрещнаха с подчертан интерес първия том, затова шестдневното му обсъждане се превърна в истинска творческа дискусия, посветена на характерните проблеми, свързани със специфичните особености на нашата стара литература. Състоя се сериозен разговор за облика, методологията, националната самобитност, литературно-естетическата същност, стилните особености, художествения критерий, литературните течения и школи и за всички отличителни черти на нашата древна многовековна литература и култура. Почти всички изказали се изложиха своите схващания за определени страни на тази богата българска книжнина, предявиха високи изисквания към авторския колектив и дадоха интересни препоръки, защитиха познати тези или изложиха нови оригинални хипотези. . .

Обсъждането на тома, посветен на старата българска литература, показа колко интересни проблеми на тази отдалечена от нас литература стоят все още неразрешени, неосветлени и недостатъчно разработени. Дискутирането по първия том е сериозно изпитание не само за авторите на труда, но и за всички специалисти, както и за целия научен колектив на Литературния институт. Критичните бележки на участниците в обсъждането и сериозното отношение на авторите към тях са твърде показателни за творческото вглъбяване в специфичната проблематика на древната ни литература. Обсъждането свидетелствува и за порасналата творческа взискателност както на авторите, така и на участниците в дискусията.

Начинът, по който са разработени някои от проблемите в първия том, а така и повдигнатите въпроси, по които оживено се разисква, свидетелствува за незагасналия интерес у българските литературоведи към това драгоценно наше литературно наследство, незаслужено подценявано в миналото, пък и сега от някои, както и за усилията да се погледне на това наследство от различни страни, да се осветли то цялостно и всестранно. Този интерес безспорно е положително и радостно явление.

Обсъждането бе открито от директора на института Георги Цанев с кратко встъпително слово, в което той изтъкна ръководните принципи, върху които ще бъде изградена четиритомната литературна история, нейния характер, структура, обем и т. н. Макар да има научно-изследователски характер, подготвяната история ще бъде научно-популярна, което означава, че няма да се отрупва излишно с прекалено голям научен и критически апарат, който обикновено съпътствува едно подобно академично издание. Изследванията, изтъкна Цанев, до които са се домогнали отделните автори, ще бъдат дадени в обобщен вид, затова тук няма да има място за дълги спорове с противоречиви тези. „Ние ще спорим само с едно винаги — подчерта Цанев, — с реакционните възгледи“, с неправилните методологически гледища. Многообразният книжовен материал, осветлен от позициите на марксическата методология, трябва да бъде даден така, че да се получи пълна картина на духовния живот в онази отдалечена епоха. В историята ще има обзорни глави за отделните периоди и подпериоди и монографични изследвания за по-изтъкнатите старобългарски писатели.

Значението на народното творчество — подчерта Цанев — ще бъде изтъквано в тясна връзка с развитието на художествената литература. За него няма да има от-

---

Обсъждането на том първи, представен в две свезки — общо 669 стр. се проведе в салона на Института за литература при Българската академия на науките — бул. „Сталин“ 39. Шестте разширени заседания се състояха на 9, 13, 16, 17, 21 и 24 юни т. г. Присъствуваха много литературоведи, видни учени от сродните институти на академията и Софийския държавен университет, представители на Съюза на българските писатели и на други културни учреждения в столицата.

В разискванията взеха участие другарите Пантелей Зарев, Цветан Тодоров, акад. Иван Снегаров, Кръстьо Генов, Донка Петканова, Цветан Минков, Георги Димов, Александър Милев, Иван Богданов, Вера Мавродинова, Васил Колевски, Боню Ст. Ангелов, Стоян Каролев, Стойко Божков, Кую Куев, Георги Цанев, Велчо Велчев, Емил Георгиев и Петър Динеков. Заключително слово произнесе директорът на института Георги Цанев.

делни глави, а по-късно то ще бъде разгледано в специален том.

Цанев изтъкна необходимостта от литературоведческо разглеждане на старата литература, за да могат да се преодолеят социологизмът, историцизмът и филологизмът: „Ние днес ще се помъчим на старата наша литература да гледаме като на сбор от литературни елементи, ще търсим яркото литературно явление, онези съществени черти, които съзряват и впоследствие създават художествената литература. Безспорно, литературно-историческото развитие, целият литературен процес ще се проследява в органическа връзка с обществените борби, с живота, мечтите и идеалите на народа".

След предварителните бележки на председателствуващия обсъждането, думата бе дадена на Петър Динеков — отговорник по написването на първия том. Динеков осведоми присъствуващите за дългата подготвителна работа и за трудностите, които авторският колектив и редакторите са срещнали. Според Динеков, ако предварително бяха направени тезиси, те безспорно биха способствували да се отстранят навреме редицата повторения, големите различия в становищата и допуснатите несъобразности в композиционната постройка на труда, несъразмерностите на очерците и други технически недоглеждания и неточности. Той припомни, че един от най-важните въпроси, по които съществуват твърде големи различия в авторския колектив, е въпросът за произхода на азбуката. „Смятам — заключи Динеков, — че трябва да се изслушат другарите на това общо обсъждане и тогава редакцията ще трябва да вземе становище, защото трудът трябва да излезе с единни становища, които да отговарят на съвременното равнище на нашата наука за старата българска литература."

Започнаха разискванията.

Пръв се изказа Пантелей Зарев. Той счита, че опитът, който се „изковава", практиката, която се утвърждава при работата и обсъждането на първия том, ще послужи и при написването на цялата литературна история. Неговото впечатление от обсъждания труд е, че е налице „едно събиране на ръкописите, без върху тях да е извършена каквато и да било работа". За да се избегне този недъг в бъдещата работа с останалите томове, Зарев препоръчва те да се представят за обсъждане след като подробно и всестранно са огледани и обсъдени от авторския и редакционния колектив.

„Аз имам — сподели Зарев — едно съвсем определено впечатление за разностройност в изложението, в композицията, изобщо в общия характер на предложения труд. Струва ми се, че пред авторите ни[illegible]че ли не са стояли еднакви задачи, тъй като в отделни случаи надделява чисто социологичният анализ на състоянието на обществото или надделява интересът към установяване на историческите факти, докато в други случаи имаме правилно насочване към литературоведчески анализ на произведенията, създавани през различните исторически периоди."

Зарев обърна особено внимание на естетическия анализ на художествените творби и на неповторимите специфични особености, характерни за литературния процес на старобългарската литература. Той апелира да се разглеждат с по-голяма вглъбеност всички литературни явления, да се проследи как се пораждат и утвърждават различните жанрове и какви са техните специфични черти; как се оформя стиловото своеобразие; какъв е идейно-емоционалният облик на оригиналните произведения, какви са характерните им отличителни черти и т. н.

„Колективът по моя преценка не е работил с единен подход, с обща принципна позиция в отношението си към старата литература" — подчерта Зарев. Тук бяха посочени конкретни примери с очерци, написани от Велчев и Динеков, за да се подкрепи направената констатация. Зарев счита, че очеркът за богомилството е посветен по-скоро на проблемите, свързани с обществения и социалния живот на средновековна България, отколкото да се разработват проблемите на богомилската книжнина.

Зарев се спря по-подробно върху оценката на отделните автори за значението на старобългарската литература. Докато някои от авторите по принцип поддържат гледището, че тя е играла положителна роля за запазването независимостта на славянството, за подпомагане и улесняване процеса на неговото културно развитие и я оценяват положително, въпреки нейния религиозен характер, то други се отнасят твърде критично към тази литература. Зарев разкритикува становището на Боню Ст. Ангелов, който счита, че нашата стара литература е твърде суха, канонична религиозна литература, свързана с феодалната класа.

Все във връзка с характера и значението на старата българска литература Зарев направи важно обобщение: когато човек се отдалечи от прочетеното, в съзнанието му остават повече знания за факти от социалния и исторически живот, отколкото знания за характера, облика и т. н. на самата литература. Като че ли се е разгърнала пред нас доста нашироко, доста изчерпателно една обща история на нашия народ през този период, отколкото една история на литературата, създадена

тогава. В този смисъл аз оставам с впечатлението, че до голяма степен е преповторено отношението към старата литература, характерно за филологическо-историческата школа, която разглежда тази литература повече като исторически паметник, а по-малко като творчество, макар и с по-особен характер", но художествено творчество в съвременния смисъл на думата. Онова, което Динеков изтъква в своята статия, напечатана в „Литературна мисъл" (виж кн. I от 1959 г. стр. 34), че на тези литературни събития през оная епоха трябва да се гледа с оглед на специалния характер на тази литература и тя да се изследва от литературно гледище с оглед на тоя специфичен характер, — това именно гледище не е застъпено в достатъчна степен в ръкописа. И оттук се добива впечатление, че ние не сме се придвижили от това, което старата филологическо-историческа школа е направила. Въпросите за стилните особености, за жанровите черти, за езика и облиците на литературните творби, за чертите и т. н. изобщо са останали на заден план.

След това Зарев взе отношение по отделните глави на първия том. По-подробно разгледа становището, застъпвано от Емил Георгиев, че славяните са имали азбука и писменост преди създаването на азбуката от Кирил и Методий. Поради липса на литературни и исторически паметници с кирилица, Зарев зае критично отношение към тази теза. Той счита по принцип, че едно гледище е неправилно, щом не може да се докаже, затова той гледа на становището на Емил Георгиев като на една все още недоказана лична хипотеза, която не бива да се поставя като вече установено положение в литературната ни история. Бяха изтъкнати и други аргументи.

По проблема дали надписите от времето на Омуртаг могат да се приемат за литературни паметници, въпрос, поставен от Петър Динеков в статията „Въпросът за началото на българската литература" (вж. бр. 21 на в. „Литературен фронт" от т. г.), Зарев зае отрицателно становище, макар лично той да използува търновския надпис на хан Омуртаг в своите лекции в университета, когато говори за чувството на величие като един естетически елемент. Той посочи личните си съображения по въпроса и е склонен да счита лапидарните надписи по-скоро като исторически хроники, отколкото да ги приеме за начало на българската литература. Що се отнася до предположенията на Емил Георгиев относно „Именника на българските царе" или до другата му хипотеза за началото на българската писменост, то, според Зарев, неправилно е предположенията на един автор да се вземат за становища на нашата наука и особено тогава, когато тези предположения не са доказани и в текста на първия том се така модифицират и впоследствие прераствт като доказани истини. По-нататък с тях се оперира като с факти. Но от гледището, което се застъпва от Емил Георгиев, следва подценяването и обезличаването на огромното дело на големите средновековни културни деятели Кирил и Методий. Емил Георгиев се интересува повече от биографичния материал, отколкото от новаторската същност на делото, извършено от двамата братя.

Зарев взе отношение и по спорния въпрос за авторството на „Азбучната молитва" и „Прогласа към евангелието" и направи твърде ценни констатации, конкретни корекции по оценките на отделните старобългарски писатели.

Счита, че един писател като Йоан Екзарх е подценен като творец и се изтъква предимно като преводач и компилатор, докато у него се забелязват елементи на философско-диалектично мислене, изразено в религиозно облекло (Йоан Екзарх подчертава значението на сетивата като органи на усещане). Зарев не е удовлетворен от очерка за Черноризец Храбър, от общите глави за преводната литература, богомилството, апокрифите и житията и изтъкна като постижения главата „Разкази и повести", очерка за Презвитер Козма и други, от които проличава богатството на старата българска литература.

В своите изводи Зарев пледира за единство в гледищата, за литературоведчески анализ на литературните произведения, за проникновен естетически анализ — като се изтъкват техните специфични черти и особености — жанра, стила, характеристиката на героя и т. н. Като съществен недостатък на изследването се посочи недоизясняването на въпроса как от нашата стара литература е възникнала и се е развила литературата на другите славянски страни и по-специално руската литература. Недостатъчно проличава и връзката между нашата и другите литератури. С огорчение Зарев констатира, че „онова, което ние горещо изтъкваме при празненства за Кирил и Методий и което изобщо е залегнало в нашите изследвания, което е наша национална гордост, което е и исторически факт от твърде важно значение — именно обстоятелството, че източникът на славянската литература е тук на Балканите, и по-специално в България, не е подчертано достатъчно в изложението на нашите автори".

Незасегнат проблем, според Зарев, е и „въпросът за идеализацията на християнския герой, представен всякога с ореол около главата, с едно озарение на светец и пр., и за битовите елементи на езика, с които си служат средновековните писа-

тели. Това са особени противоречия, особени явления, характерни за онази литература, които именно определят и нейния специфичен характер, за който говори и съветският учен Лихачов, и други автори у нас". Накрая Пантелей Зарев подчерта „голямата емоционална извисеност", художественото богатство и своеобразие на старата българска литература и изтъкна нуждата от внимателна и задълбочена преработка на представения ръкопис.

Своето изказване Цветан Тодоров ограничи главно върху въпроса за създаването на славянското писмо и утвърждаването на славянската писменост. Със задълбочено познаване и информираност Тодоров пункт по пункт разгледа тезата на Емил Георгиев и с факти посочи нейната научна несъстоятелност. Според него най-напред излишно се подминава въпросът за глаголицата и не се изтъква връзката между глаголицата и кирилицата. Пренебрегнати са и редица исторически, политически и културни предпоставки, наличието и на два различни центъра (от една страна — Солун, а от друга — Плиска и Преслав), през които е проникнала византийската писменост и култура. Като се вземе под внимание всичко това, ще се види, че „във Византия по това време е имало три вида писменост и следователно като признаваме това, изтъкна Тодоров, напълно сме съгласни, че кирилицата е просто копие в по-голямата си част на гръцкото уставно функционално писмо." Но Тодоров не приема опитите на Георгиев чрез различни „априорни" предпоставки, предположения и „варирания" да построи своите хипотези и после „вероятността да отпада" и да „прераства във факт". Спорно е, според Тодоров, и твърдението, че Кирил е работил сред южните славяни и то преди славянската му мисия и че намерил росийска писменост, рушко писмо, по всяка вероятност славянско, затова той счита, че цялата глава, отнасяща се до възникването на българската литература, „ще трябва да бъде преработена и да залегнат в нея установени безспорни" положения. Тодорв направи корекции, допълнения и конкретни бележки по текста. В заключение Тодоров подчерта, че посветените глави на литературата ни от края на IX и през X век „в този си вид не могат да дадат трайни и положителни познания за четеца и да му покажат, че действително и ние сме дали нещо на света."

По повдигнатия въпрос от Зарев за началото на българската писменост и така аргументирано разгледан от Цветан Тодоров взеха отношение почти всички участници в обсъждането. И трябва недвусмислено да се подчертае, че схващането на Георгиев не срещна подръжници, а единодушен отпор. Всички се произнесоха, че неговата хипотеза е все още недоказана, че ще внесе дезориентация сред читалите и затова дискусионните схващания трябва да отстъпят място на приетите положения от по-голямата част учени. Всички застъпиха заетата от Зарев позиция, че историята трябва да влезе само онова, което е доказано. Придържаха се в изказванията принцип: за всяко ново съобщение, за всяка хипотеза — солидна научна аргументация. В тази насока определиха изказванията си по въпроса Кръстьо Генов, Иван Снегаров, Цветан Мишев, Александър Милев, Васил Колевски, Бонню Ст. Ангелов, Стойко Божков, Георги Цанев, Георги Димов и други.

Кръстьо Генов се отнася твърде резервирано към хипотезите на Емил Георгиев и Петър Динеков и има към тях критично отношение. Той е склонен да се придържа към научно установеното и доказаното, макар да открива „интересни" и „положителни" моменти и в двете тези. Опитът да се докаже, че е съществувала наша писменост преди Кирил и Методий, той счита за „един подготвителен етап преди периода на така нареченото същинско създаване на нашата писменост и литература". И двамата (Динеков и Георгиев) в това отношение в известен смисъл са прави. Обаче от научно-методологическо гледище смятам, и това е моето мнение, че начало не трябва да се смесва с наченки". „Те не са органическо начало на нашата славянобългарска писменост и книжнина, не са плодотворно начало."

„Колкото и да са похвални усилията да се хвърли нова светлина върху началото на славянската писменост за сега аз съм там, сподели по въпроса Георги Димов, че другарят Емил Георгиев не е успял, както и другите другари посочиха това, да намери достатъчно факти и основания, за да се убедим в неговата теза, за да хвърлим традиционното схващане в нашата." Като се присъединява към становището, че тезата на Георгиев не може да остане като доказано гледище в историята поради липса на убедителност, Васил Колевски препоръчва да се запази „нещо ценно" мисълта за „предпоставките за условията, които правят възможно по-бързото развитие на книжнината с почвата на Кирил и Методий".

Този проблем беше подхванат и от Георги Цанев, който подчерта: „трябва и можем да приемем, че е имало такъв период, когато българските славяни преди да са имали азбуката, дадена от Кирил и Методий, са се опитвали да записват най-малко сметките и официалните си документи; там, където не са си служили с гръцки език, както в нашия двор, да са си служили с някакви букви,

някакви знаци без устроение, нещо несистемно и т. н. Това може да се приеме. Но да се приеме, че кирилицата е много стара, че се е развила, че се е установила, че на нея има книжнина тогава, когато у нас идват учениците на Кирил и Методий — това нещо не е доказано, а нито е вероятно, защото, ако съществуваше кирилица, развита в българските славяни, тогава Кирил и Методий за кого ще съставят азбука? Аз мисля, че тази теза няма място в нашата история, защото от това следва решително да подценим делото на Кирил и Методий. Какво собствено са свършили Кирил и Методий? Та те са искали едва ли не да върнат назад едно прогресивно извършено дело, щом като има една кирилска азбука, а те внасят една глаголица? Само са внесли някакво объркване. Така ние започваме да ги подозираме в реакционност, във връщане назад. Безсмислено става!“ Цанев не е против научните предположения, не е против дръзновените новаторски търсения, стига те да бъдат документирани, да са доказани: „Може да има някакви тези, изтъкна той, които може да се приемат именно като новодоказани. Може нещо за първи път в нашата история да влезе. Ние ще го приемем, ако то е убедително доказано. Ще го приемем и ще се радваме, че в нашата история за първи път изнасяме нови положения. Нищо по-хубаво от това! Но то трябва да бъде доказано и прието от авторския колектив, поне от тоя малък колектив. А тук в първия том има редица нови, важни основни положения от развитието на нашата стара литература, които не се приемат от никого, освен от автора, който ги развива. Те не се приемат не само от хората на авторския колектив, но и от нашето събрание и от повечето учени, доколкото на мен ми е известно.“ Същата концепция по повдигнатия въпрос се поддържа и от Велчо Велчев. Той заяви: „За да обосновем създаването на азбуката за обозначаване на знаци трябва да приемем, че имаме спорадична употреба на славянски език с гръцко курсивно писмо. Това нещо е напълно възможно и то е зарегистрирано в Храбровото произведение. В това никой не се съмнява. Така че в този си неустроен вид азбуката се е употребявала за нуждите на живота, главно за делови нужди и това ние можем да го приемем.“ Велчев е склонен да се възприеме, че с този близък контакт с Византия може да се забележи и ранно християнизиране на славянското население. „Славянският език, допуска Велчев, също така е имал една култура, едно наследяване, едно познаване на гръцкото курсивно писмо, което е възможно заедно с познаването на гръцкия език.“ Велчев счита, че може да се допусне една предглаголическа, предкирилова методология, която се утвърждава след десетгодишното пребиваване на архиепископ Йосиф и неговия антураж в България, където разпространяват културата и езика на Византия, а заедно с това и владеенето на азбуката.

Аргументирано и обширно изказване по дискутирания въпрос направи Петър Динеков. Той намира очерка за двамата братя за недостатъчно пълен, тъй като Георгиев се е увлякъл по въпроса за азбуката и по други въпроси, които специално го интересуват, за да защити някои спорни тези. И като резултат — не се получава много ярък образът на двамата братя. Що се отнася до проблема за писмеността и азбуката, Динеков изтъкна: „Това е един от най-сложните въпроси в нашата литература и той няма да се реши тук и ще си останат различните становища. При него има различни дискусионни, неустановени моменти. Това, което един автор казва, че е неустановено и спорно, друг автор казва, че е установено безспорно и обратното. И в тезите на Ягич, и във всички други има много спорни и дискусионни работи. В това няма никакво съмнение. Обаче нашето принципно отношение за мястото на този спорен въпрос в Историята на българската литература не може да бъде друго освен онова, което всички подчертаха тук.“ Динеков препоръча да се вземат под внимание онези тези, които се поддържат от мнозинството учени. Там, където има убедителни предположения или сродни хипотези, може да се изтъкнат и двете хипотези. Динеков препоръчва да се направят някои „композиционни преустройства“, за да се избегне неудобството да се защитава в отделна глава становище, което лично авторът не застъпва в собствените си трудове.

Авторът на оспорваната теза изложи отново своите разбирания, разработени така подробно в първия том. Емил Георгиев счита, че една голяма част от проблемите на старата ни литература имат спорен, неустановен и хипотетичен характер, затова той оспорва предложенията — в историята да влезе само онова, което е доказано, защото „много от онези хипотези, които днес се смятат за истина, са хипотези още от онова време, когато не се знаеха някои факти, ние трябва да оборваме хипотезите. Трябва да се откажем от някои и да приемем други“. Георгиев посочи редица спорни проблеми, проучвани в миналото и сега от наши и чуждестранни учени, за да се обоснове, че издирва фактите. Той заяви: „Вие и да не го (твърдението му) приемете, други ще го приемат, защото такива са фактите. Вие казвате, че аз създавам хипотези. Напротив, аз изхвърлям хипотезите.“

Накрая Георгиев категорично изтъкна: „Ако се излезе от закономерността на развитието на писмото, ще се стигне до извода, че кирилицата е възникнала в резултат на исторически процес и който не е съгласен с това нещо, смятам, че не е проучил проблемата.“

Тук не биха могли да се изчерпят подробно всички аргументи, които привлече Георгиев, нито е необходимо да се върши това, като се има предвид изложеното в първия том. Целесъобразно е да се посочи, че в обобщението си по този въпрос Георги Цанев каза: „Ясно е за всички, че никой не е съгласен с тезата, която развиви тук другарят Емил Георгиев и която е отразена в този том на историята. Ние ще видим как ще постъпим, за да задоволим и другаря Емил Георгиев, и все пак да дадем онова, което за сега се приема от всички“.

*

Много ценни конкретни бележки по първия том направи академик Иван Снегаров. „В един курс, каза той, какъвто е този и какъвто е курсът на историята на България или на българската история, изложението трябва да представлява повествование, което да осветлява установени факти, събития, лица и периоди и то да бъде повествование, разказ, естествено ясен, пламенен, но и стегнат и сбит. А тук аз това не забелязвам. На мен изложението ми се вижда много разтегнато.“ Снегаров препоръча да се изчисти текста от излишните повторения, да се уточнят спорните положения и да се внесе яснота по много засегнати, но недостатъчно разработени проблеми. Той смята, че в този вид първият том представлява сборник от студии, а не от очерци, каквито е прието да се пишат в един подобен курс. Препоръча очеркът за богомилите да се преработи и да се обърне повече внимание на богомилската книжнина, като се избегне историографският му характер. Да се изтъкне също огромното влияние на богомилската книжнина върху националната славянска култура, да се уеднакви употребата на различните църковни титли и други старинни термини, да се съгласуват гледищата за кирилицата и глаголицата, за началото на нашата писменост и по редица неуточнени, спорни и недоказани проблеми.

В допълнителното си изказване за втората свезка от първия том акад. Снегаров сподели, че „очерците, дадени в първия том — старобългарска литература, представят обществено-политическия живот така, че се опровергава мнението за тази литература, че тя е суха“, че в нея няма развитие, както е казал авторът на главата за апокрифите. Но тук би трябвало да се обясни, че това е „една жизнена литература, продукт на живота и обществени условия.“ Общото впечатление на академик Снегаров от втората свезка е, че тук изложението е по-ясно и много от очерците са написани живо; не са претрупани с излишни общи разсъждения и са избегнати до голяма степен дискусионните елементи. Не се споделя от изказващия становището, застъпено от Велчо Велчев, че у Презвитер Козма съществува непоследователност. На теория той бил за премахването на феодализма, но не и на практика. Своето отношение акад. Снегаров обоснова, като се позова на библейско-християнския мироглед на Козма.

„Нашата задача в този том е, започва изказването си Кръстьо Генов, както и чрез целия курс на „История на българската литература“, естествено, чрез вярно разкриване на литературното минало, да подпомогнем настоящето и да осветлим по-правилния път на бъдещото литературно развитие. Едва ли бихме се заловили за този тежък труд, ако той не ползуваше много съществено нашата съвременност и ако той нямаше важно значение за бъдещето на нашето литературно развитие.“ По-нататък Генов посочи необходимостта да се проучи основно скритото богатство на старата ни литература, да се очисти от праха на вековете и от наслоилите се предубеждения. Той счита, че с няколко изключения авторите на очерците не са представили завършени работи и че те, авторите, „стоят под равнището на своите възможности“. Техните работи, според Генов, имат „характер на чернови“ и представляват по-скоро „изходна редакция“ за по-нататъшна работа. Някои от авторите са работили сериозно, други са представили очерците си в „сравнително задоволителен“ вид, а трети — в „твърде сурова форма.“ Генов се присъединява към становището на Заев, че се забелязва разностилие в работите на шестимата автори и формулира, че първи том представлява в сегашния си вид „една много пъстра мозаична работа от студии, в които дискусионният елемент е широко застъпен, които приличат твърде много на коментар, с биобиблиографски характер, в най-общ смисъл казано.“ В историко-литературен аспект са написани според него очерците на Динеков, Велчев и Георгиев, а с повече филологически търсения и историцизъм — очерците на Ангелов, Дуйчев и Куев. Изобщо Генов констатира острата нужда от литературен анализ на произведенията. Той апелира да се очистват литературната история от прекомерната употреба на данни от културната и гражданската история, а да се насити с литературен материал, за да се избегне впечатлението, че в първия том има „повече история, отколкото литература.“

Генов се изказа твърде остро срещу остарелия метод на филологизма, който спъва литературния историк да разгърне нашироко проблемите на литературното изкуство, да очертае творческите особености, личността и мирогледа на твореца, да посочи литературните традиции и изтъкне състоянието и развитието на литературно-образната система на определена епоха.

В своето изказване Донка Петканова направи отделни корекции по текста и конкретни критични бележки по очерците за преводната литература, апокрифите, дамаскините, житията, историческите съчинения и по монографичните очерци за Кирил и Методий, Черноризец Храбър, Презвитер Козма, Григорий Цамблак и други. Петканова не споделя твърдението на Емил Георгиев, че попът, който е оставил Методий в Цариград е именно Константин Преславски, а дяконът — Григорий; нито че рушкото писмо, рушките букви са именно руски. Твърденията на някои учени, според Петканова, че въпросното писмо било готско, варяжко, самаритско или гръцко са недоказани. Не се присъединява и към твърдението на Велчо Велчев, че в „чувствата на Козма намират отклик страданията на широки слоеве от българското население".

Петканова обърна внимание и на спорния въпрос за авторството на „Азбучната молитва" и „Прогласа към евангелието". Тя не е убедена ,че „Азбучната молитва" е написана от Кирил, както се твърди от Емил Георгиев. И като се съобразява с неговите убеждения, че тези две стихотворения са дело на Кирил, счита за твърде логично да се разглеждат към очерка за Кирил, а не самостоятелно.

По така възникналия въпрос за авторството на „Азбучната молитва" и „Прогласа" взеха отношение Цветан Минков, Георги Цанев, Велчо Велчев и Петър Динеков. И след кратки спорове между тях се стигна до убеждението, без да се говори за някаква категоричност, че само „Прогласът към евангелието" може „да се отдаде на Кирил." Пръв Велчо Велчев заяви: „Колкото се отнася до „Прогласа към евангелието" аз лично смятам, че ние можем спокойно да го отдадем на Кирил. Емил Георгиев безпорно има тая заслуга, че той представи цяла доказателствена система и аз приемам, че това нещо има доказателствена сила. За категоричност не можем да говорим." Становището на Велчев се възприе и от Петър Динеков и от Георги Цанев, който в обобщението си подчерта: „От многото разисквания някои нови предложения се приближиха. Например може „Прогласа" да се остави при Кирил, но за „Азбучната молитва" ще държим твърдо и няма да лишим Константин Преславски от званието поет."

Цветан Минков изказа убеждението си, че старата ни литература е все още недостатъчно проучена: липсват чисто историко-литературни изследвания и монографии; недостатъчни са и историческите материали, тъй като една голяма част от написаните книжовни съкровища са безвъзвратно унищожени и тяхното място в историята остава празно. Той препоръча на авторите да избягват филологическото отношение към литературните факти; да обърнат повече внимание на литературния процес и неговите закономерности; да изтъкнат патриотичния елемент в старата ни литература и връзките ѝ с византийската литература. Минков посочи като слабости на първия том: несъразмерност и вътрешна нестройност на очерците; прекалено социологизуване; не е посочена новаторската и революционна същност на Кирило-Методиевото дело; не е дадена достатъчно точна оценка на автори като Климент Охридски, Йоан Екзарх, Симеон, Презвитер Козма и други.

„Дразни разноезичието в наименованието на старобългарската литература: ту старобългарска, каквато тя е единствена, ту някаква славянобългарска — каквато никога не е била, ту старославянска — каквато изобщо не съществува. Научната точност и нашата национална гордост изискват да говорим само за старобългарска литература" — заключи Цветан Минков.

Въпросът за характера на литературната история бе поставен в изказването на Георги Димов. Той подчерта, че за да се разкрие съдържанието на средновековната действителност и прогресивното въздействие на литературата върху народа е необходимо да се нарисува широка картина на литературния живот, но от позициите на съвременността; да се отбележат закономерностите на литературния процес и се определи мястото на по-значителните писатели. И за да изпълни задачата си пълноценно, литературният историк трябва да вземе под внимание и редица други моменти и особености както на епохата, така и на литературното развитие: „Твърде различна е литературата на всяка епоха, сподели Димов, по различен начин тя изпълнява функцията на фактор на обществено съзнание и познание, различни са формите и пътищата, чрез които литературната мисъл достига до сърцето и ума на читателя. Това важи особено за старата литература, което налага към нея да пристъпваме не със същите норми, които днес прилагаме към съвременната литература, а да имаме предвид всичките особености на епохата, на мировъзрението, на естетическите представи, на нуждите на тогавашния читател."

Нужно е също така литературният исто-

рик да застане на най-новите методологични позиции, утвърдени от нашите и съветските учени, при разглеждането на това отдалечено от нас художествено наследство. Само по този път успешно ще се добере до творческата неповторимост на старобългарския писател, който винаги скромно, но страстно и убедено защитава собствените си позиции: „Причината за тесния кръг от явления, над които се е спирал погледа на писателя от онази епоха, трябва да се търси не в неумението им да видят и други страни на обкръжаващата ги обстановка, а защото това противоречало на техните разбирания за предмета на литературата, с която те искали да утвърждават своите разбирания, своите обществени и етично-философски позиции. Те приписват на своите герои такива качества и черти, че да могат напълно да разкрият онези идеи, които те искат да въплътят в своите герои.“ След това Димов посочи една характерна особеност на старобългарските писатели, които първо са обръщали повече внимание на външната действителност, на онова, което отговаря на обществените изисквания, а впоследствие, с развитието на книжнината, те засягат и вътрешния свят на човека. Това развитие довежда и до обогатяването на изразните средства, до създаването на нов стил и т. н.

Все във връзка с характера на литературната история Димов се спря на въпроса за фолклора и неговото богатство. Бе изтъкнато колко благотворно е въздействието на народното творчество върху апокрифната и богомилската книжнина и колко благодатен материал е налице, за да се проследи как се заражда, расте и се обогатява естетическото, художественото съзнание у народа; как човекът с неговата психика, с целия му идейно-емоционален свят, бит и култура навлиза в литературата; как тази литература укрепва в тясна връзка с живописта и архитектурата и непрекъснато доразвива формите, жанровете, стиловете при отразяването на жизнените явления, как поярко се открояват, на фона на социално-етичните проблеми на времето, човешките черти и характер на българина, по-интимните му чувства, мечти и въжделения, бит и душевност.

В конкретните си бележки по отделните глави Димов засегна въпросите за началото на писмеността, за характера на апокрифната и богомилската книжнина и други. Той счита, че не е целесъобразно наличието на два очерка — за делото на Кирил и Методий и за неговото утвърждаване. Нарушена е връзката между отделните части и тяхното хармонично разположение вътре в историята, затова изложението е претрупано и се съпътствува с множество повторения в обзорните глави. Тези повторения се забелязват най-много при характеризирането на обществения живот, политическите и историческите събития, класовата борба и пр. Всичко това е дало отражение върху общата структура и характер на труда. Това налага и по-сериозна преработка особено на творческите портрети на някои писатели, по-задълбочен естетически анализ на отделните творби; да се подчертае емоционалната сила и оригиналност на такава поетична творба като „Азбучната молитва“ и да се очертае самобитният характер на писател като Йоан Екзарх, а на неговия „Шестоднев“ се погледне като на оригинална и твърде интересна художествена творба, наситена с дълбок конфликт, отразяващ борбата между езическия и новия християнски свят. Според Димов монографичните изследвания за Черноризец Храбър и Презвитер Козма в този си вид са непригодни за историята, въпреки положителните им качества като самостоятелни проучвания.

Димов обърна сериозно внимание на онези белетристични елементи — образи, мисъл, увлекателно и поетическо повествование, които се срещат в апокрифите и представляват богат и благодатен материал, за да се изтъкне народностният характер на тази литература и нейната етично-философска страна. Някои мисли, намерили място в очерка за апокрифите, според Димов, са в „явно противоречие с общоприетото днес схващане за прогресивната насоченост на старата ни литература. Важната констатация, че апокрифната книжнина е оказала голямо въздействие както върху народното творчество, така и върху редица писатели от световната литература, трябва да бъде разгърната на конкретен материал.“ Изтъкнато бе, че написаната от Петър Динеков глава за повестите и разказите е една от най-сполучливо разработените глави в историята на старата литература. Бяха направени и критични бележки по очерците за житията и за литературния живот от XIII, XIV и XV век.

В заключение Димов отбеляза острата необходимост да се разкрият както патриотичните тенденции, така и класовите противоречия в средновековното ни общество и особено да се наблегне на демократичната линия в старата българска литература, както и нейната национална самобитност, въпреки уговорките, които все още се правят в тази насока. Той смята, че е дошло крайно време да се скъса с някои отдавна остарели становища за реакционния характер на старата ни литература само затова, защото имала религиозен характер. Друга сериозна задача, според Димов, е преодоляването на стеснено

разбиране на литературните факти от онова време и превъзмогването на вулгарно-историческия подход към тях. Той обърна особено внимание и на необходимостта да се усвои положителният опит на съветските учени в тази насока и да се върви напред: да се задълбочава литературно-художественият анализ на творбите от старата литература и да се види нейното идейно-емоционално и стилно-езиково богатство.

В краткото си изказване Александър Милев предложи да се вземе под внимание приносът на досегашните учени и да се зачитат повече чуждите мнения, като за целта се даде кратка библиография и редица други научни отправки по отделните въпроси. Той апелира по-внимателно да се проучват изворите — различните жития, проповеди, поучения, църковни служби и пр. и да не се предоверяваме на тях, тъй като често могат да се срещнат произволни хули срещу еретиците или хвалебствени слова за образи, които се обявяват за светци. Посочи редица примери на явни заблуди. Подчерта и нуждата от точен превод на старогръцките оригинални текстове.

Милев постави въпроса за езика, на който са писали своите книги двата солунски братя. Той е убеден, че този език е на българските славяни около Солун и е народен език, понятен на всички славянски племена по това време, макар в преведените на него книги да се чувствува влиянието на гръцкия език. Изказалите се допълнително по така възникналия въпрос — Георги Цанев, Васил Колевски и др. се присъединиха с малки уговорки към становището на Милев и считат, че този език трябва да се нарича старобългарски език, макар че може да се употребява и „славянско писмо“, „славянска книжнина“ и пр. Накрая Милев посочи някои фактически грешки, отнасящи се до произхода на гръцкото писмо, палимпсестите, мерената реч, направи уточнения за съдбата на Методиевите ученици, за епохата на Презвитер Козма и други.

Иван Богданов направи общи бележки по първия том и отбеляза, че в него не са разработени такива важни въпроси като характера на писмените паметници, първобитно-устните творения на българите, влахо-българската книжнина и нейния характер, началото на българското книгопечатане, ролята на католическата пропаганда у нас и пр., с разглеждането на които ще се запълни една съществена празнина на труда.

Богданов препоръча да се отдели специална глава за дейността на Наум, да се разгледа и дейността на Христофор Джефарович, а очеркът за богомилството да се освободи от излишния историцизъм.

Богданов заяви, че у нас механично се приема годината 1806 за начало на нашето книгопечатане, докато първите български книги се създават още в началото на XVI век — 1508, 1510 и 1512 години. По-късно се издават и книгите на Яков Трайков към 1570 година.

В заключение Иван Богданов се отнесе твърде скептично към научните достойнства на труда и препоръча историята да се снабди с научен апарат и съответна библиография, за да се види научният принос, ако е внесено нещо ново.

Вера Мавродинова направи кратки конкретни бележки, засягащи преславската школа въз основа на открити вещественi материали в Преслав, Плиска и Мадара — строителни материали — тухли, керемиди, глинени съдове, както и някои надписи с прабългарски език и гръцко писмо. За да се даде по-пълна картина на културния живот в древната столица, тя подчерта, че трябва да се използуват наличните следи от архитектурните паметници в Преслав и в по-близките му или по-далечни околности, останали от времето на Борис и Симеон.

Мавродинова препоръча да се изучи с по-големи подробности един такъв забележителен паметник като Симеоновия сборник.

Накрая тя направи една твърде интересна бележка, отнасяща се до творбата „За буквите“ на Черноризец Храбър.

На едно от следващите заседания бе прочетено допълнително кратко нейно изказване, с конкретни фактически бележки пак за средновековния културен живот в древните ни градове Преслав, Плиска, Мадара и други.

Своето изказване Васил Колевски посвети на по-общи методологически положения. Той обърна внимание, че историята трябва да има такъв стил на изложение, чрез който да получи наистина научно-популярен характер, без да бъде нарушена марксическата методология. Препоръча да се включат само утвърдените от науката истини, а неразрешените и дискусионни проблеми да се разработят в отделни самостоятелни изследвания. Счита, че томът само ще спечели, ако се задълбочи естетическият, идейно-художественият анализ на творбите, а изложението се освободи от излишния преразказ на съдържанието им. Намира, че предстои още много работа по общата редакция на обсъждания том и предлага да бъде снабден с библиографски указания.

Колевски отдаде голямо значение на въпроса за езика. Смята за целесъобразно „да се очертае процесът как езикът, словото, наред с другите свои функции придобива

и тая на художественото слово — как се развива познавателната и възпитателната същност на литературата, как се описва човекът, събитието, природата, кога какви жанрове и родове възникват, как се развиват и преобразяват те и пр. Сега тия въпроси в една глава се засягат повече, в друга — по-малко, но общо взето, както вече се изтъкна, са недостатъчно осветлени и разработени.“ Той изрази необходимостта да се даде, макар и накратко, и съотношението между говоримия народен език и книжовната реч. Пожела езикът на авторите да бъде колкото се може по-жив, по-образно-емоционален и с по-голям патос, за да може по-ярко да се изрази богатството, националното и интернационално значение на старата ни литература.

Според Колевски съществува неяснота по въпроса за фолклора, тъй като въпреки решението фолклорният материал да бъде разгледан в отделен труд, то пак съществуват специални глави за богомилството и апокрифите, които „в по-голямата си част имат фолклорен характер“.

В конкретните си бележки Колевски взе отношение по въпросите за началото на писмеността ни, апокрифната книжнина, по отделни очерци и други. Той предлага вместо отделна глава за Димитър Кантакузин, да се включи самостоятелен очерк за Методий Драгинов, който написва интересен паметник за потурчването на чепинските българи. Посочи много повторения в различните очерци, наличието на много цитати в главата за Черноризец Храбър, макар да намира твърде интересни наблюдения в нея. Счита, че не се оправдава с нищо известната идеализация на богомилството, на Презвитер Козма и на неговата беседа. Интересно би било да се проучи, според Колевски, кога се пораждат метафорите, сравненията, антитезите и другите езикови и стилни форми, за да се проследи по-цялостно как се е обогатявала литературата ни и как е протичал литературният процес.

„Да се напише история на старата българска литература е трудна задача“, започна изказването си Боню Ст. Ангелов, макар че има писани по-рано доста истории на нашата стара литература, а след Девети септември излязоха някои учебници както и самостоятелни монографични изследвания върху отделни писатели. Но въпреки предварителната научно-изследователска работа, Ангелов твърди, че е било необходимо да продължат монографичните изследвания както за значителните старобългарски писатели, така и по възловите проблеми на старата ни литература; да се проучват по-обстойно връзките ѝ с другите славянски и неславянски литератури; да се издирят и обнародват нови и неизвестни съчинения и след това да се направят специални проучвания върху стилните и езикови особености на цялата старобългарска литература.

Като член на авторския колектив Ангелов счита, че в обсъждането се предполагат „преголеми и завишени изисквания“. „На авторския колектив се поставят задачи, които по моя преценка, ние сега не сме в състояние да разрешим. Като казвам това, имам предвид главно изискванията да се разгледат стилно-художествените особености на старобългарските писатели и изобщо по-цялостно и по-пълно да се представи тази лаборатория на литературното творчество.“

Като една от важните задачи на историята и по-специално на първия ѝ том според Ангелов, да „повиши националното самочувствие на всеки българин, който би прочел тази история,“ да се породи законна гордост у него и да заживее голямата мисъл, че и българският народ има своя дял, своя значителен принос в културното развитие на човечеството. Днес това патриотично чувство не задоволява в „достатъчна мяра“ ,макар да са налице редица предпоставки.

Ангелов препоръчва да се направят усилия по-релефно и по-отчетливо да се открои литературният процес за една епоха от хиляда години и особено да се изтъкне Симеоновият златен век, както и епохата на Патриарх Евтимий. Той счита за особено нужно, с оглед на национално-патриотичното възпитание „да се покажат големите творци на нашата стара литература, тяхната физиономия като писатели и новото, което те са дали и което внасят“. А такива големи книжовници са Климент Охридски, Йоан Екзарх, Константин Преславски, Черноризец Храбър, Презвитер Козма и Патриарх Евтимий. За съжаление техните образи не изпъкват в нашето съзнание, както би следвало да се очертаят с оглед на конкретните техни съчинения. Някои от очерците са според него твърде свити, неразгънати в пълнота (Йоан Екзарх, Константин Преславски, Козма и др.).

Като характерни особености на първия том Ангелов посочи прекаления историцизъм, липсата на естетически анализ на отделните произведения и на конкретно проследяване етапите на историко-литературния процес. Той не споделя становището, че се прекалява с филологизма, а обратно — препоръчва по-тясна връзка на литературоведите с постиженията не само на съвременното езикознание, но и със завоеванията на археологията, за да се вървърви в изследователската работа по-самоуверено и на по-широка основа да се правят научните обобщения. Той забелязва, че при обсъждането се почувствала „известна тенденция за идеализация“ и

старата ни литература, която намира за неоправдано увлечение, което може да доведе до другата крайност — всичко да се приеме за прогресивно и да се очисти старата литература „от консервативни, теглещи назад тенденции в нея.“ Ангелов заяви: „Аз смятам, че трябва да вземем тая литература такава, каквато е, с нейното хубаво и лошо, с положителното и отрицателното.“

В конкретните си бележки Ангелов засегна въпроса за същността на исихазма и разкри неговата отрицателна роля в развитието на културния ни живот. Той обясни, че авторският колектив е видял една голяма част от грешките, които се изтъкват на обсъждането още при предварителните две обсъждания, но въпреки всичко счита за извънредно полезно и резултатно дискутирането по всички проблеми. Накрая той препоръча да се изтъкне по-ярко оригиналната дейност на двамата братя и се покаже величието на Кирило-Методиевото дело, да се обогати очеркът за Йоан Екзарх, а главите за Черноризец Храбър и за богомилството се пригодят за историята; да се уточнят и допълнят редица мисли в очерците за Козма, Патриарх Евтимий, Киприян, за повестите и разказите и други. Като добри постижения счита очерците за Григорий Цамблак и Климент Охридски.

Стоян Каролев подчерта в своето изказване значителните допълнителни трудности, произтичащи от самия характер на старата ни литература, с които е трябвало да се справят авторите. „Поголяма част от произведенията на старата литература, сподели Каролев, имат своеобразен синкретичен характер. Мъчно е за много от произведенията да се каже дали са наука, изкуство или публицистика, а обикновено те са и наука, те са и изкуство, те са и някаква публицистика, в някои по-ранни и елементарни форми, да кажем „Шестоднева“ на Йоан Екзарх или „За буквите“ на Храбър и пр. Това се произведения по-близки до науката и публицистиката, отколкото до литературата. Това важи до голяма степен и за беседата на Козма и т. н.“ Сега безспорно никой не би разглеждал подобни творби като произведения на изкуството, но те „имат връзка с художествената литература и авторите е трябвало да се спрат преди всичко на онези произведения на нашата стара литература, които я характеризират като художествена“. Каролев препоръчва да са прави подбор, за да се избегне претрупването на изложението с имената на книги с чисто черковно съдържание, нямащи никакви допирни точки с литературата. Но, според Каролев, работата на литературния историк не се ограничава до тук. Подборът на старобългарските произведения трябва да се прави и от друга гледна точка: да се поставят на първо място в историята само такива творби, които имат прогресивен характер и са позначителни в художествено отношение. Не бива да се отрежда челно място в литературата на една творба като „Бориловия синодик“, която е „едно напълно консервативно, реакционно произведение.“ Този принцип еднакво важи и за развоя на литературата ни от по-ново време.

Каролев съзира и друга голяма трудност при разкриване спецификата на старата ни литература: как да се уточни най-правилно художественият критерий към нея. Безспорно нашият съвременен критерий не бихме могли в никой случай да приложим. „Ако пристъпим от тази гледна точка, каза Каролев, към произведенията на старата литература, ние ще зачеркнем повечето от тях. Всъщност в тая литература съвсем малко са произведенията, които могат да бъдат наречени изкуство в истинския смисъл на думата — някои повести, разкази, богомилски книги, апокрифи“.

Каролев препоръчва да се обърне поголямо внимание и да се отдели значително по-голямо място в историята на старобългарските разкази, повести, апокрифи и богомилската книжнина, които представляват прогресивната линия в старата ни литература и имат по-високи литературни достойнства — „своеобразна красота, финост, образност“. Тези творби и връзката им с народното творчество трябва обстойно да се изяснят. Основно и сериозно да се преработят и обзорните глави, в които преобладава историческият, икономическият и политическият материал. Той трябва да се ограничи и в замяна на него да се разгледат задълбочено литературните процеси, да се анализират литературните явления, значителните произведения, за да се направят генерални изводи за отделните литературни моменти и съществуващите противоречия. Каролев пледира за широко разгръщане на естетико-художествения анализ и констатира: „Такъв анализ се прави между другото и в това отношение трябва да има един прелом. Навсякъде има някакви опити в това отношение, но те са много плахи, много частични. Не се разглежда методът на старата литература, стиловото своеобразие на отделните автори. За метода са казани някои интересни неща, разхвърляни в историята, също така за начина на периодизацията. Много интересен е начинът, по който старите автори изобразяват човека. Те въплъщават у човека, у своите герои непосредствено своите идеали. От тук имаме силна идеализация, абстрактен психологизъм и дидактизъм на изложението. Героите до голяма степен служат като илюстрация на авторовите възгледи.“

Каролев намира за уместно да се правят и съпоставки на творби от така наречената официална литература с някои повести, разкази, легенди или други творби от апокрифната или богомилската книжнина, за да се види по какъв начин се отразява примерно връзката между човека и обществената среда, отношението му към природата и т. н. Все във връзка с естетическия анализ на старобългарските произведения Каролев намира, че не е подчертана емоционалната багра в Цамблаковото житие за Патриарх Евтимий, нито се показва „съвършенството“ във формата на „Азбучната молитва“, за което се говори. На едно място се изброяват само литературните похвати — повторения, възклицания и пр., без да се стигне до литературен разбор, другаде анализът е „твърде смътен, неясен, объркан“.

Каролев подхвърля интересната идея за осъществяване на периодизация, в която да се отрази как е бил изобразяван човекът в старата българска литература.

Той постави на обсъждане и проблема за реализма в старата българска литература. Наистина, някои от авторите на първия том говорят за реализъм в Климентовото слово, в апокрифната литература, при Киприян, Костенечки и др., но, според Каролев, понятието реализъм се употребява, без да се изясни неговото съдържание: „Очевидно е, че в строгия научен смисъл на думата за реализъм в старата литература мъчно може да се говори. Струва ми се, че този въпрос стана ясен след дискусията за реализма, която беше проведена преди две години в Съветския съюз. Може би следва да се говори за елементи, които са свързани, сходни с реализма, които представляват далечни предвестници на реализма в далечното общество, но по всичко това трябва да се вземе известно отношение. Трябва да се обсъди този въпрос, който е извънредно важен и да не се остава с такива разхвърлени бележки.“

Макар да излизат от марксически позиции при разкриването на литературните явления, в методологията на някои от авторите Каролев констатира известни слабости. В подкрепа на своите мисли посочи конкретни примери, от които се вижда, че обществените и литературните явления не се оглеждат многостранно и конкретно, не се вниква в достатъчна степен в тяхната сложност и противоречивост. Каролев е за по-голяма точност и диференцираност на мисълта, за по-голяма гъвкавост и детайлираност в оценките, за да не се стига до неуместни, „малко комични констатации и положения — да се критикуват старобългарски писатели от съвременни позиции.

Каролев не вижда основание да се отделят в самостоятелни „жанрови“ глави, както той се изрази, — старобългарското стихотворство, апокрифите, разказите и повестите, историческите съчинения, житията и преводната литература. „Ако се наложи да останат такива обзорни глави, предлага Каролев, тук трябва да бъдат онези произведения, които нямат автори, които мъчно могат да бъдат, макар и приблизително, датирани.“ След като изрази необходимостта да се изясни въпросът и за жанровете в старата литература и сериозно да се подобри и извиси стилът на изложението, Каролев прочете очебийни стилни недоглеждания в текста. Накрая той сподели общото си впечатление от обсъждания труд и подчерта, че е „сложено началото на едно голямо дело“, макар да се намира в „една твърде ранна редакция“. Това дело се нуждае от още „доста голяма работа“, от значително подобрение „във всяко отношение“, за да се издигне „по-високо от онези курсове по стара българска литература“, които са ни познати досега.

Стойко Божков изтъкна, че една от големите трудности при написването на историята на старобългарската литература може да се търси в откриването на правилните изходни позиции, „от които да се осветлят по новому, в съгласие с постиженията на общото литературознание“ онези малобройни запазени паметници, които са в съзвучие с нашата съвременност и които могат да се използуват „за по-нататъшното разцъфтяване на нашата култура.“ Според Божков авторският колектив „до голяма степен не е достигнал“ основните позиции, уточнени още при периодизацията на българската литература, от които единствено трябва да се погледне на старата литература. Колективът „е отстъпил, или поне е останал по-назад от онези задачи, които бяха поставени в самото начало“. Божков се солидаризира напълно с общото впечатление на Каролев от първия том и сподели, че не е почувствувал „новост в оценката, в погледа“, нито се „получава генерален отговор на въпроса — всъщност в какво се състои художествената стойност на нашата стара литература. Аз смятам, че на този въпрос главно трябва да се обърне внимание по-нататък при доразработването на материала, тъй като ние пишем история на нашата литература, която ще излезе в период, когато нашият народ ще навлезе в нов етап на своето развитие — в прехода от социализма към комунизма, когато интересите на епохата ще бъдат в значителна степен по-различни, отколкото сега, дори когато трябва да отговорим на редица въпроси на утрешния човек; когато ние вече имаме написана история на българския народ и когато част от въпросите на

историческото развитие са осветлени там и то в много отношения по-добре, отколкото в нашата литературна история и особено, когато редица въпроси на отношението на нашата литература с другите близки, съседни и други литератури ще звучат в по-друг аспект.“

За да избегне повторенията по редица въпроси Божков съкрати изказването си и подчерта: „общо съм напълно съгласен с критическите бележки по труда, направени от другаря Зарев по общия аспект на развитието на нашата литература и по принципните въпроси с бележките на другаря Димов и на другаря Ангелов. Особено съм съгласен с това, което се говори за характера на очерка за Кирил и Методий и критическите бележки, които бяха направени по него.“

Божков препоръча почти във всички очерци да се съпостави средновековното ни литературно развитие с литературното развитие на народите от Европа и Близкия Изток за дадените периоди. Само така по-осезателно ще може да се изрази своеобразният наш национален принос в развитието на световната литература.

В своите критически бележки Божков обърна внимание на някои възлови проблеми и препоръча да се изяснят различните етапи на литературното развитие и отношението на нашата стара литература към византийската; да се уточни примерно дали произведение като „Шестоднева“ стои на висотата на византийската художествена литература в този период; да се погледне по-сериозно на литературните ни връзки с всички славянски литератури, особено със сръбската и руската литература и се направят не само тематични съпоставки, но и съпоставки в художествен аспект; да се покажат близките моменти на старата ни литература с архитектурата, изобразителните изкуства и народното творчество; да се подчертаят и патриотичните тенденции в нашата древна литература: „Струва ми се, каза Божков, че тук трябва на някои места да се направят съпоставки и да се види отношението със западноевропейската литература. Мисълта на Георги Димитров, казана на Лайпцигския процес за нашата литература, не е достатъчно плът и кръв при анализа на нашата художествена литература и не се чувствува как ние доказваме правотата на тази мисъл, не само от исторически, а и от художествен аспект.“

Божков засегна и въпросите за художественото богатство на старата ни литература, за своеобразието на художествения критерий, за спецификата на художествеността, образната система и стилно-изобразителните средства. Божков се възхищава от творческата сила на старобългарския писател, който „от грубите слова на народната реч тогава е могъл да предаде образно, емоционално, художествено“ много проблеми, които и сега ни вълнуват. Затова, препоръча той, по „храбърски“ да се разкрие патосът на старата ни литература, в която е изкристализирал творческият гений на българския народ.

В изказването си К у ю К у е в напълно се солидаризира с критичните бележки, отправени към авторите и подчерта, че три четвърти от посочените грешки те са видели още при предварителните обсъждания. Не споделя само изказванията, в които, според него, се забелязва известна тенденция за идеализиране на старобългарската литература. За да изтъкне величието и демократизма на писател като Кирил, Куев потърси корените и разгледа реакционната роля на триезичната ерес, на която се противопоставя Кирил, като се бори същевременно да не бъде обявен за еретик. Посочи в каква светлина трябва да се очертаят творческите образи на писатели като Храбър, Козма, Евтимий и Цамблак, които счита за творци с голям писателски ръст. И, според Куев, в историята няма място за историцизма, текстологизма и филологизма, макар че не могат да се отрекат като методи, чрез които да се обяснят редица положения. В своите конкретни бележки Куев взе отношение почти по всички дискутирани въпроси и сподели, че трябва да се изясни мистичната същност на исихизма, в който не могат да се търсят предренесансови елементи, защото се появява като реакция на рационализма; да се уточни по-определено времето, по което е работил Храбър; да се посочат и четирите значения, с които се употребява понятието „апокрифи“; да се определят предварително редица технически въпроси, свързани с работата на авторите. И накрая изказа предположението, че е твърде възможно Кирил да е изпаднал в немилост, поради вътрешни политически борби по това време във Византия.

В своето изказване Г е о р г и Ц а н е в засегна редица важни проблеми от по-общ принципен характер. Като се присъединява към изказването на Каролев за специфичния и синкретичен характер на старобългарската литература той намира, че с подобни особености се очертават „всички древни славянски литератури“, сред които трудно могат да се открият художествени произведения в днешния смисъл на думата. Могат да се забележат само отделни, наподобяващи художествената литература моменти и затова Цанев счита, че първият въпрос, който трябва да си зададат и да си отговорят изследователите на старата ни литература е „какво ще съдържа литературната история, какви произведения ще разгледа — дали всичко, което е оста-

нало като писан документ, което е останало като препис или оригинален ръкопис, ще бъде обект на неговото разглеждане или ще се направи някакъв избор.

Ние днес правим избор. Днес не разглеждаме философските, правните паметници и т. н. и т. н., колкото и талантливо да са написани те. Но очевидно е, че при старата литература не може да бъде така. Художествената литература се ражда, така да се каже, от общото мислене на някогашния човек и има особено синкретичен характер и оттам нататък изкристализират художествените произведения".

Като се вземе под внимание този сложен процес на съзиждане, ще се наложи едни произведения на старобългарската литература само „от почит към тях" да се споменат (обикновени богословски и законодателни книги, разни требници и пр.), а други, които нямат „ярки качества на художествени произведения, но имат ярки качества на защита на нашата култура, на нашата писменост, на нашата нова просвета и литература" — да бъдат разгледани. Ето такъв подбор се препоръчва, за да може наистина да се прокара един нов поглед към литературата ни от най-старата епоха.

Всички споделят мисълта, че на най-древната ни литература трябва да се гледа от позициите на художествената литература. Но Цанев веднага добави: „Аз не казвам на художествена литература, защото не може да гледаш на цялата литература като на художествена, но ще търсим елементи на художествено творчество, образна мисъл и чувство, индивидуален стил, претворяване на действителността в един или друг аспект чрез образи, там, където играе роля въображението на човека и т. н. Такива елементи ние ще търсим. Някъде ще намерим много малко, в зачатък — ще ги изтъкнем. Някъде са повече — пак ще ги изтъкнем. Но трябва да се знае мярката. Да не вземем едно чисто публицистично произведение, каквото е прекрасното произведение „За буквите" и да го разглеждаме като художествено произведение, да говорим за метод, обобщение и т. н." Такова разглеждане би било наивно. Тук Цанев задава и втори въпрос: кое е прогресивното за онова отдалечено време? И отговаря: „Естествено, ние не трябва да пренасяме днешните наши изисквания към тогавашната литература, но ние ще трябва с днешните наши разбирания за прогресивното да пристъпим към онази литература.

Мисля, че няма защо да корим старите български писатели за техния религиозен мирогледъ, но няма защо и да се спираме подробно да очертаваме техните доказателства от религиозно гледище и т. н." Слабости от подобен характер бяха посочени в очерците за Черноризец Храбър, Презвитер Козма, Кирил и Методий и други.

Цанев посочи и някои недоглеждания по структурата на първия том: под общото заглавие — „Българска литература през XI и XII век" се разглеждат въпросите за богомилството, богомилската литература, Презвитер Козма, апокрифите, разкази и повести и т. н. (Козма в XI и XII век?). Непълно е представено и старобългарското стихотворство: „Получава се така, сподели Цанев, че като прочетеш този том, с изключение накрая само на едно стихотворение, излиза, че в първия период има само две стихотворения, а за другите стихотворения, за които Янакиев пише, че като ги напечатал в английски печат, английските литератори се учудили, че имало такива стихове тогава у нас. А тук липсва Симеоновата похвала.

Цанев констатира с конкретни примери, че в първия том има твърде много социология и история, особено в първите 200 страници, където се говори за Кирил и Методий, докато тази слабост в материалите от втората свезка в значителна степен е преодоляна (главите за Патриарх Евтимий, Григорий Цамблак, разкази и повести, жития, литературата от XVI и XVII век и други). В последните очерци е застъпен повече литературният анализ, макар че и в тях има какво още да се желае.

Бе обърнато сериозно внимание на сложността на въпроса за двете линии в старобългарската литература. С конкретни примери Цанев изтъкна, че едно произведение от онова време може еднакво да принадлежи и на официалната и на народната литература („За буквите", „Азбучната молитва" и др.). Разгледани бяха нашироко и дискусионните проблеми за началото на нашата писменост, за авторството на „Азбучната молитва" и „Прогласа към евангелието" и други, разговорът за които бе проследен по-преди.

В своите критични бележки Цанев отбеляза, че е подценено делото на Кирил и Методий и очерците за тях са пренаситени с биографичен, библиографски и филологичен материал. Същото важи и за очерка за Климент Охридски. Подробен разгледа и очерците за Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, Презвитер Козма, Григорий Цамблак и други, посочи техните недъзи, направи предложение за преработка и даде препоръки за тяхното подобрение; предлага да се избегне докладният характер на главата за богомилството.

Цанев счита за целесъобразно да отпаднат като самостоятелни глави очерците за българското стихотворство, житията, преводната литература, историческите съчинения и други; предлага навсякъде да се употребява „старобългарски език", който

стане дума за езика на старата българска литература, а същевременно да се изясни защо старобългарските писатели навсякъде употребяват за същото понятие „език славянски“; да се уточни характерът на исихизма и се отстрани неговата лека идеализация; да не се говори за „многоплановост“ в „Похвалното слово“ на Григорий Цамблак за Евтимий; усърдно да се подобри езикът на авторите и да се премахнат всички повторения, неточни изрази, погрешни или непълни формулировки. Направени бяха и конкретни бележки по очерците за Константин Костенечки, Партений Павлович и други.

„Бих отбелязал накрая и това, сподели Цанев, което пропуснах да кажа и което се подчерта от другаря Зарев и другите другари, че литературният процес го няма, особено в първата половина на тома. След това от XV—XVI век вече върви и продължава, може би понеже там имаме по-литературни произведения, понеже там жанровете продължават и се развиват. Но не е казано какво е новото, което имаме в XV век в сравнение с XIV, това, което имаме в XVI век в сравнение с XV век и предишните и т. н. На това трябва да се наблегне и да се покаже как отделни моменти на художественото творчество постепенно се раждат и развиват, минават по широкия свят и придобиват по-широко развитие в по-следващите епохи не само в историята.“

Емил Георгиев отбеляза в изказването си, че към историята на старобългарската литература се проявява голям интерес, което е радостно явление. „Малко литературни истории в световната литература имаме, които имат такова дълго развитие — повече от хиляда години“, отбеляза той. Затова интересът трябва да бъде още по-голям и поради това, че за „първи път в Европа се пише на народен език“ една древна литература. Георгиев засегна много спорни въпроси и като обобщение настоява да се изучават фактите, изворите; да се дирят солидни аргументи за всяко предположение и да се откъсваме от някои стари, според него, хипотези и заблуди, наследени от миналото; „да се установи нова методология“, която да улесни проследяването на литературния процес. Той обръща непрекъснато внимание най-напред основно да се проучи фактическият материал: „Ако ние не излезем от добре проучените факти, ако ние не проучим отделните факти и си служим с фактите от миналото, разбира се, нашата история ще куца в много отношения.“ Георгиев посочи, че наличните кадри от научни работници у нас са недостатъчни и това твърде много пречи в общата работа. Затова липсват предварителни монографии, отделни студии и проучвания по много въпроси. Той даде конкретни примери за непроучени и до днес писатели, творби и цели периоди от развитието на старата ли литература (Симеон, неговите съчинения, Йоан Екзарх и други).

„Ние не сме в положението на чехите, изтъкна Георгиев, които имат за всички векове паметници. Ние имаме цели столетия без датирани паметници.“

Георгиев влезе в спор и се отнесе критично към отделни твърдения на Вера Мавродинова, акад. Иван Снегаров, Кръстьо Генов, Георги Цанев, Пантелей Зарев, Александър Милев и други, като обоснова своите съображения. Разгърна нашироко схващанията си за хипотезите и наблегна, че новите научни твърдения „трябва да нямат слаби места, иначе ще бъдат лесно разбити“.

Централно място в изказването на Георгиев зае защитата му на спорния въпрос за началото на нашата писменост, проблем, който бе разгледан другаде.

Той засегна и въпросите за метода и художествения анализ в старата литература и счита, че не всяко произведение може да се анализира и споделя по този въпрос становището на Георги Цанев. Счита за нужно да се дадат отделни очерци за Наум, Григорий и да се осветли научно исихазма. Георгиев изрази и отношението си към филологизма: „А какво значи това да няма филологизъм? Без филологизъм в старобългарската литература крачка не можеш да направиш. Тия неща определят произведението от кой жанр е, коя епоха отразява, кой е авторът и т. н. Много неща се определят от езика на авторите.“

Велчо Велчев взе отношение по редица важни проблеми от методологичен характер. „Аз излизам с едно чувство, каза той, че ще говоря за едно произведение, което не ме удовлетворява. Нещо повече, то ме смущава в известна степен.“ Като основен недъг на първия том той посочи отсъствието на монолитност на труда като история на старобългарската литература, като изкуство на словото. Обяснение на тази слабост Велчев открива в липсата на необходимите традиции, на недостатъчните предварителни проучвания и монографии.

Изтъквайки най-съществените слабости на първия том, Велчев направи следните констатации: литературният процес не е проследен в органическа връзка с общия световен литературен процес; не са очертани в достатъчна степен крупните фигури в старата ни литература, онези, които правят епоха; не е обърнато достатъчно внимание на литературните школи — тяхната обща идеологическа ориентация, основен метод, литературно-естетически възгледи и практика на старите писатели,

характерни жанрове, стилове, преобладаващи теми, доминираща идейност, как се изобразява човекът, народът и т. н.; не е преодоляна в достатъчна степен неправилната подредба на материалите — писателите следват по хронологичен ред, а част от произведенията се обединяват по жанров белег; не е осмислен и органически споен самият материал, а преобладава „скучният“ и досаден „емпиричен биографизъм“; не се прави подбор на произведенията.

Велчев препоръчва да се избегне еднообразието и анемичността при анализите, да се прибегне към по-гъвкав критерий при подбора, за да се посочат качествата само на по-значителните творби и така поживо да се усетят творческите особености на писателите.

Във втората група проблеми от методологически характер Велчев установява, че в първия том не се усеща „новият повей“, който би трябвало да удовлетвори настоящия и бъдещия читател; не е прокарано в една последователност „от край до край“ марксическо осветление на всички литературни явления; идеологическата оценка е „сравнително твърде праволинейна и твърде схематична“, на места недиференцирана, за да не се каже грубовата. „Тук трябва с по-тънки инструменти да се работи, сподели Велчев, тук трябва да се работи по-пластично. Не може да се тури демаркационна линия: тук е официалната, а тук е народната и в официалната няма народна и обратно — в народната няма официална. Това нещо не е възможно за онова време. И цялата трудност, и цялото изкуство е именно това — да се напипа това кръстосване между едната и другата линия, която съществува в почти всяко произведение, макар че в известни случаи надделява едната, а в други случаи — другата.“ Велчев счита, че не се проследява по-детайлно как демократическата линия прониква в така наречената официална литература, нито се следи обратният процес.

Според Велчев идеологическият анализ на литературните явления е все още незадълбочен, защото не е превъзмогнат традиционализмът; все още съществуват редица непълноти, липсва ясна перспектива за извисяването на естетическия анализ; забелязват се и „недоизживени теоретически неясноти“, подценяване на старата литература, към която се прилага по-съвременен критерий; не се взема под внимание „специфичната особеност на метода“ на старата литература. Велчев счита, че тъкмо своеобразието на тази литература не е разкрито и заяви: „Това нещо като цялост го нямаме и това е смъртната слабост на нашата книга от гледище на съвременната медиевистика.“

Като специфична особеност на метода на старата литература, според Велчев, е „нормативистичната идеализация“, т. е. едно подвеждане на конкретните явления под едни категории от миналото. „Заедно с този метод на нормативистична идеализация, подчерта Велчев, трябва да се държи сметка и особено за това как въпреки този господствуващ метод, реалната действителност, животът се съпротивлява и как действителността разрушава този метод, тия непоследователности постепенно прерастват и обуславят еволюцията на следващия етап. Тия прониквания на живота в литературата са много важен момент и те съставляват онова своеобразие, което позволява литературата да бъде схваната по-релефно.“

Велчев препоръчва да се отделят повече усилия от авторския колектив, за да се подчертае своеобразието, мирогледът, темпераментът и традициите на отделния старобългарски писател, да се долови и усети неговата творческа индивидуалност.

В конкретните си бележки Велчев се присъедини към становището на Георгиев за филологизма, взе отношение по дискусионните въпроси за писмеността, азбуките, исихазма и пр. Той приема голямата част от критичните бележки, отправени към написаните от него очерци.

Петър Динеков съзнателно съкрати изказването си, за да вземе отношение по многобройните въпроси, възникнали по време на обсъждането. Най-напред той призна, че участниците в разискванията са направили сериозни и полезни творни изказвания, които авторският колектив ще има предвид в предстоящата му „важна, продължителна и мъчна работа“, за да се отстранят посочените празнини и повторения, да се изгладят грапавините, различията в подхода, в стила и в отделните становища; за да се задълбочи научното проникване в историята и се разкрие литературната същност на явленията. Динеков отбеляза, че различията в композицията на обзорните глави, както и характерният за тях историцизъм ще трябва да се ограничат. В тях трябва да се открои литературният процес, различните тенденции на литературното развитие, жанровете, най-значителните писатели и произведения и т. н. Той предлага обзорната глава за литературния живот от XIV век да се разработи отново и да се обедини с една от следващите глави. Препоръчва да се обогати и главата за литературния живот през XV век.

Голяма част от очерците за старобългарските писатели имат разнородна композиция: или са разводнени, или са отрупани с биографичен материал, без да се очертае мястото, което заема в литературата отде-

ният писател, нито се дава по-ярка негова характеристика. А когато се очертава личността на писателя, трябва да се характеризират както неговия мироглед и обществените му позиции, така и по-значителните му произведения, изворите, преписите, изданията и пр.

Динеков направи подробни критични бележки по различните очерци и даде конкретни указания за тяхното подобряване.

Той постави за разрешаване един труден въпрос: „Това е въпросът за българското в апокрифите, защото всичко това, за което говорихме тук, се намира и във византийската литература, и в сръбската, и в западната литература. И когато говорим за „Фауст“ или за Дантевия „Ад“ не бива да си правим илюзия, че авторите на тия произведения са използували нашата апокрифна литература. Те са използували тяхната си апокрифна литература. И тук изпъква една благородна задача за хората, които знаят гръцки език и някои други, които трябва да поработят в тази област.“

Той предложи да отпаднат като самостоятелни очерците за житията, старобългарското стихотворство и очерка за утвърждаване делото на Кирил и Методий, а препоръча очерците за историческите съчинения, апокрифите и др. да останат като самостоятелни. Анонимните и недатирани произведения по необходимост ще трябва да останат в общите очерци. Що се касае до главата за преводната литература Динеков подчерта голямото значение на тази литература и счита за целесъобразно оставянето ѝ в самостоятелна глава: „Има цяла редица произведения от Йоан Златоуст, Василий Велики, Григорий Богослов и други, произведения на учени, историци и пр. от източните народи, от Средния Изток, които идват у нас като повести, разкази и т. н. И именно чрез една такава обща глава за преводната литература ние ще покажем какво място между другото заема българската литература в семейството на класическата и другата литература и как тя става мост за разширяване културата на славянските народи, включително и на румънския народ. Тук ще се види и международното значение на тая литература, защото от нас тия преводи минават в сръбската, руската, румънската литература и т. н.“

Динеков предлага да се направят корекции в размерите на отделните очерци, да се отстранят противоречията, голословието и прекаления преразказ на произведенията. Той подробно и обширно обосновa своето становище по спорния въпрос за началото на нашата писменост, след което обобщи различните предложения. Той счита, че не са необходими самостоятелни очерци за Наум, Григорий, Методий Драгинов, Исай Серски, нито пък очерк за нашето книгопечатане. Предлага да се разшири малко въпросът за католическата пропаганда, макар нейната роля да е ограничена; по-малко да се говори за „Бориловия синодик“, въпреки че в него се съдържат два разказа, които говорят за наша летописна литература.

„Необходим и много важен момент — подчерта Динеков, — който се изтъкна от всички тук, е връзката с Византия и с византийската литература. Във връзките с Византия ние виждаме една предпоставка за развитието на нашата литература и това влияние трябва да го разглеждаме като положително. Сближаването с една голяма напредничава литература, каквато е несъмнено византийската, оказва влияние върху развитието на нашата литература и за това ние трябва да държим сметка навсякъде.“ Тук се подчертаха с необходимото внимание и връзките на старата ни литература с другите славянски народи. По този начин старата ни литература става проводник на световната култура и така участвува в общия световен литературен процес. Препоръчва се да се хвърли поглед върху състоянието и на другите изкуства у нас, за да се направят някои паралели при анализите. Динеков предлага въпросът за фолклора да се разглежда в тясна връзка както с творчеството на отделните писатели, така и с литературния живот през различните периоди. Това е особено необходимо за онези периоди, в които се забелязва идейно съзвучие между развитието на писмената литература и развитието на народните песни. Затова Динеков предлага на повече места в историята да се посочи развитието на фолклора, за да послужи като „един малък фон“, на който се откроява писмената литература.

Динеков е за литературоведчески подход към старата ни литература и в това отношение сочи като извънредно полезен опита на съветските специалисти: „Опитът на съветската наука може да ни бъде много полезен. Ние трябва в старобългарската литература да виждаме преди всичко литература с всичките ѝ стилни особености, жанрове, език, характеризиране на героите, емоционална извисеност, литературния процес и т. н. Ние трябва да разбиваме много често тая религиозна обвивка, за да търсим зад нея същността на произведенията.“ Очертавайки трите характерни периода от развитието на старата ни литература Динеков подчерта своеобразието ѝ, нейното богатство и демократизъм.

И накрая бе поставен въпросът за художествения метод на старобългарската литература, като един от най-сложните и спорни въпроси. „Както не е определен художественият метод на фолклора, спо-

дели Динеков, така не е определен и художественият метод при тази литература. На времето Ерьомин говореше за „средновековен реализъм“, след това Лихачов въведе термина „стихиен реализъм“, а сега Азбелев си служи с термина „синкретичен метод“. Трябва да се внесе известна яснота по този въпрос.“ Динеков апелира да се включат повече литературни работници в решаването на редица назрели възлови проблеми от богатото развитие на старата ни литература.

Георги Цанев резюмира в краткото си заключително слово основните проблеми, по които така оживено се дискутира. Не може да не се признае, че обсъждането мина на високо принципно равнище. Това бе делово, сериозно и творческо обсъждане, проведено в дружеска атмосфера.

Общият извод е, че е представен за обсъждане един значителен материал от историята с отделни сполуки, но не се е получил желаният том. „Това е един материал, това е една първа редакция.“ Основните слабости на тома — литературният процес не е проследен; не е очертан специфичният характер на старата ни литература; социологията и историцизмът преобладават в изложението; не е правен подбор на по-значителните произведения, които най-добре характеризират особеностите на тази литература; литературното развитие не се следи навсякъде в органическа връзка с общото културно развитие, с народното творчество и другите изкуства; не е погледнато на нашата литература с мащабите на тогавашните световни литератури — византийската, римската, западната и т. н.

Цанев препоръча да се очисти изложението от досадното разностилие, повторенията, излишните глави, неясностите, стиловите грапавини и фактически грешки. Да се обърне сериозно внимание на въпроса как се е развивал нашият литературен език.

По спорните въпроси ще се вземат под внимание, както вече се говори, препоръките на участниците в обсъждането.

„Очевидно е, заключи Цанев, че ще трябва още сериозна работа върху този том и няма защо да се боим, ако трябва да кажем, че ще трябва коренна преработка. Това е първа редакция, която ще трябва основно да се преработи.“

ХРИСТО ЙОРДАНОВ

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

Редактор-секретар — Христо Йорданов