# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1971

5

ГОДИНА ПЕТНАДЕСЕТА

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

5

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1971

ГОДИНА ПЕТНАДЕСЕТА

## СЪДЪРЖАНИЕ

*150 години от рождението на Достоевски*

Петър Тонков — Велик художник и мислител. Съвременни проблеми на мирогледа, личността и творчеството му 3

Иван Пауновски — Положително прекрасният човек на Достоевски. По повод новото издание на романа „Идиот". Бележки на преводача 26

*

Борис Делчев — Срещи и разговори с Димитър Димов 38

Исак Паси — Някои аспекти на смешното 55

Енчо Мутафов — Духовно завещание и настояще. За социално-политическия и философски смисъл на една композиционна форма 77

Страхил Попов — Вътрешният монолог в романите на Антон Страшимиров 98

Петко Тотев — Поет, гражданин, патриот. Два етюда за Петко Славейков 118

*Пантелей Зарев на 60 години*

Георги Димов — Търсенията и завоеванията на литературоведа-марксист 131

*Спомени, материали*

Михаил Топалов — За Иван Хаджийски, за българските писатели, за родината. Фрагменти от разговори с проф. Димитър Михалчев 151

Радка Влайкова — Среща на Влайков с живия герой на негова повест 163

Атанас Натев — Надгробно слово за Цветан Стоянов 166

*Из чуждестранния печат*

По страниците на списания от Полша, ГДР, ГФР 167

*Преглед*

Пеньо Русев — „Талант писателя и процессы творчества" от Б. Мейлах 178

Елка Константинова — „За да останеш" от Симеон Правчанов 182

## СОДЕРЖАНИЕ

*150 лет со дня рождения Достоевского*

Петър Тонков — Великий художник и мыслитель. Современные аспекты его мировоззрения, личности и творчества 3
Иван Пауновски — Положительно прекрасный человек Достоевского (По поводу нового издания романа „Идиот“ на болгарский язык. Заметки переводчика) 26

*

Борис Делчев — Встречи и разговоры с Димитрием Димовым 38
Исак Паси — Некоторые аспекты смешного 55
Енчо Мутафов — Духовные завещания и настоящее. О социально-политическом и философском смысле одной композиционной формы 77
Страхил Попов — Внутренний монолог в романах Антона Страшимирова 98
Петко Тотев — Поэт, гражданин, патриот. Два этюда о Петко Славейкове 118

*0-летие Пантелея Зарева*

Георги Димов — Поиски и завоевания литературоведа-марксиста 131

*Воспоминания и материалы*

Михаил Топалов — Об Иване Хаджийском, о болгарских писателях, о родине. Из бесед с профессором Д. Михалчевым 151
Радка Влайкова — Встреча Влайкова с живым героем его повести 163
Атанас Натев — Надгробное слово о Цветане Стоянове 166

*Из зарубежной печати*

По страницам литературных журналов Польши, ГДР и ФРГ 167

*Рецензии и рефераты*

Пеньо Русев — Книга Бориса Мейлаха „Талант писателя и процессы творчества“ 178
Елка Константинова — Критический сборник Симеона Правчанова „Чтобы остаться“ 182

Редакционен комитет
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

# ВЕЛИК ХУДОЖНИК И МИСЛИТЕЛ

## СЪВРЕМЕННИ ПРОБЛЕМИ НА МИРОГЛЕДА, ЛИЧНОСТТА И ТВОРЧЕСТВОТО МУ

*Петър Тонков*

Преди повече от сто години в отговор на критиците, обвиняващи го във „фантастичност", за разлика от автори като Толстой и Гончаров Достоевски пише: „Напротив, техният живот (художествен свят — П. Т.) е живот на изключенията, а моят — е живот на общите правила. В това ще се убедят бъдещите поколения, които ще бъдат по-безпристрастни, истината ще бъде на моя страна. Аз вярвам в това."

Действително Достоевски се оказа в известен смисъл „пророк" и по отношение на собственото си творчество. Обогатената съвременна литературна теория успя след толкова години да оцени „изключителността", „фантастичността" и способността за „пряко наблюдение на човешката душа" у Достоевски не като ирационални увлечения по мистично-интуитивното и подсъзнателното, а тъкмо като „реализ м във висш смисъл". Ето как сам Достоевски към края на живота си (1880) разкрива основния смисъл и патос на поетиката си: „. . . при пълен реализъм да намеря човека в човека". Удивителни са дълбочината, точността и лаконичността на тази проста, но гениална формула за едно гениално творчество. Но трябваше да изминат десетилетия, изпълнени с пристрастни, преднамерени и повърхностни оценки, за да се надникне в „светая светих" на страстния човеколюбец и правдотърсач, на бореца за социална справедливост и защитник на личността, на един от най-смелите мечтатели и борци за „златния век" на човечеството. Разбира се, идейната борба за Достоевски с неотслабваща сила продължава и днес. И още дълго това във висша степен идеологическо и авторитетно творчество ще бъде разпъвано на кръст, прекроявано и схематизирано с оглед търсенето на трайна аргументация на преходни идеи, школи и направления. Но, както обикновено се получава, великото не търпи ирония: то може да служи на временното, но само като се разбере и усвои тъкмо като велико и непреходно. Така мащабността на безсмъртното творчество на Достоевски не успя и не можеше да се побере в спекулативните и „временни" тези на реакционни идеолози от рода на Мережковски, Шестов, Бердяев, Розанов, Е. Васиолек и др., които искаха на всяка цена да видят в Достоевски „добър християнин", „ясновидец на духа", „баща на модернизма", проповедник на ницшеанския индивидуализъм и на аморализма. Все по-нелепо днес звучат схващания, обясняващи подобно на Доминика Арбан творчеството на Достоевски като „гениално" отреагирване на фройдистките „комплекси за грях и виновност".

Огромна е заслугата на съветската литературна наука за реабилитацията на великия хуманист и реалист. Най-добрите изследователи на творчеството на Достоевски — Долинин, Бахтин, Чирков, Кирпотин, Бурсов, Фридлендер, Гросман, Зунделович, Шкловски — посветиха дълги години напрегнат, всеотдаен и талантлив труд, за да стигне Достоевски до нас, за да се съхрани прометеевският огън на неговата търсеща, стихийна, непримирима и незадоволяваща се с постигнатото художествена мисъл. „Достоевски е с нас!“ — такъв стана основният патос на съвременните съветски изследвания. Симптоматично е, че най-вдъхновените и проникновени трудове за Достоевски (включително и второто, преработено издание на книгата на Бахтин) се появиха непосредствено след развенчаването на култа към личността като антисоциално и антисоциалистическо явление. Науката за Достоевски (и не само тя) беше замразена за десетилетия. Иначе не можеше и да бъде. Цялостният идеен и художествен патос на творчеството на Достоевски не можеше да даде никакви аргументи на елейните (и елитарни) теории за безконфликтността и изкуствената „героика и романтика“, противоречащи на самата буква на изкуството. Нещо повече. Творчеството на Достоевски беше особено неудобно със страстната си защита на човешката личност, с могъщата си антиавторитарност.

След започналото разкрепостяване на творческите сили на обществото през 50-те години трябваше коренно да се промени и нашето отношение към Достоевски. Тук парадоксите бяха неизбежни. Години наред името на Достоевски бе свързвано с имената на откровени реакционери, консерватори и религиозни проповедници, като К. Леонтиев, Победоносцев, Катков. Животът на Достоевски беше строго разделен на две половини: до „прелома“ — революционер и социалист, а след него — мракобесник и поп. Едва ли друг писател е бил някога толкова хулен. Достоевски трябваше да отговаря за възгледите в героите му човеконенавистнически идеи, породени от жестоката дворянско-буржоазна действителност, трябваше да отговаря за изобразените с ненадминатата и досега сила човешки пороци, страдания, падения и изстъпления, трябваше да отговаря за това, че „действителността е фантастична“ и чудовищна по античовешкото си устройство. Ето отзива на Авсеенко за печатания в „Отечествени записки“ роман на Достоевски „Юноша“: „Пълно непознаване на действителността. . . цяла бездна отделя този свят от действителността, в която живеем.“ И естествено според критика героите са рожби на болната фантазия на автора. Но и друго не може да се очаква от постоянния сътрудник на Катков — охранителност, казионност. По това винаги се е различавала реакционната критика от прогресивната — по възприемането на живота, по критерия за житейската правда. Така всичко нежелателно за изобразяване в литературата се обявява лесно за болна измислица, за изопачаване на действителността. Демократическата и прогресивна критика в лицето на Ткачев и Михайловски не само че не проявява съмнение относно житейската истина на изображението, но и изследва условията, при които се пораждат тези „уродливи“ явления, тези герои. Но затова пък Михайловски нарече Достоевски „мъчител“ и „жесток талант“. Какви ли не епитети са се сипали върху великия страдалец — „мизантропът от подземието“, „черковен писател“, „зъл гений“, „проповедник на аморализма“ и пр. И ето започнаха необходимите парадокси — наложи се литературната наука да доказва, че „Достоевски в същност е обичал хората“, че „той въпреки всичко е голям художник“, че не само на епилепсията (която според Достоевски и спомени на негови съвременници просто като всяка болест го е мъчила и му е пречила да работи) се дължи обаянието и силата на неговото творчество.

Трудовете на Гросман, Шкловски, Долинин, Кирпотин и Зунделович, излезли през последните години, допринесоха много за реабилитацията на творчеството на Достоевски и разкриха силата и хуманизма на неговия реализъм.

Без да бъдат избягнати някои опростявания (спрямо Достоевски това е почти неизбежно), съвсем справедливо беше изтъкнат и изследван антикапиталистическият, антииндивидуалистичният и антидогматичен идеен патос на творчеството му. Изследователите, общо взето, започнаха да виждат в героите на Достоевски не рупори на автора, а реалистично въплъщение на социални, политически и идеологически тенденции и явления от действителността. Но докато „естетическата“ реабилитация на Достоевски лесно си проби път, не може да се каже същото по отношение на идеологическата му реабилитация. Много полесно е да се докаже, че Достоевски е гениален художник (дори поради простата очевидност), отколкото да се опровергае закостенялото схващане за реакционността на неговия мироглед. Така се стигна до прословутото противоречие (поточно противопоставяне) на метода и мирогледа, на художника и мислителя. Ето до какви противоречия в обобщенията си стига иначе добрият познавач на Достоевски Г. Фридлендер („Реализм Достоевского“, 1963): „Достоевски счита, че страданията на Иполит са причинени не от обществото, а от природата, и затова да отстрани причините, предизвикващи тези страдания, не е във властта на човека. И в същото време Достоевски показва съвсем друго — че главната причина за страданията на Иполит, както съзнава в душата си и сам Иполит, са самотата, равнодушието на заобикалящите го, отсъствие на съчувствие към него от страна на другите хора. По такъв начин Достоевски, не забелязвайки това, опровергава в романа тези предпоставки, на които е построена цялата му полемика със социалистите“ (разр. П. Т.). В мирогледа на Достоевски има действително немалко реакционни страни. Но Фридлендер абсолютизира тези страни, взети отвлечено от публицистиката на Достоевски и откъснати от идейния патос на творчеството му. Това му е попречило да допусне каквато и да е съзнателна прогресивна тенденция в творчеството на Достоевски. Така пак според автора аскетическите (авторови) идеали на Мишкин се опровергават в романа, представляващ едно „скръбно признание“ на автора за неосъществимостта на своите нравствено-религиозни и реакционни идеали. В своята книга „Идеи и образы Ф. М. Достоевского“ (1962) М. Гус, добил самочувствие от убеждението си в мирогледното превъзходство над Достоевски, му препоръчва да надари своя герой със способност да „обича истински, по земному“, за да може „да спаси“ обичащите го Аглая и Н. Филиповна. А то така, със „своя съдбоносен недостатък“ на натурата си „Мишкин не само не побеждава злото и не донася щастие на хората, но и погубва тези хора и себе си“. Тези наивни съждения не са далеч от „съболезнователните“ изводи на Ермилов („Ф. М. Достоевски“, Народна култура, 1959 г.): „В своите произведения Достоевски съвсем недостатъчно осъществи блестящите си възможности на художник епик, на социален романист. . .“ (разр. П. Т.). Интересно е как Ермилов е разбрал „блестящите“ възможности на Достоевски, след като те са останали неосъществени.

Ето до какви парадокси стига противопоставянето на мирогледа и метода. Априорно разбраните мироглед и творчество отварят вратите и на вулгарния социологизъм, и на метафизическото обяснение на творческия процес. Няма и не може да съществува такова противоречие между замисъл и осъществяване, между мироглед и метод, между художник и мислител. Някои автори в последователността на погрешната си методология стигат до абсурдния извод, че Достоевски едва ли не във всеки свой роман е замислял не друго, а да опровергава себе си, своя замисъл. В противен случай се стига до обратната страна на вулгарния социологизъм — ирационализма, според който излиза, че творческият процес е интуитивна, безсъзнателна дейност, а художникът не е „господар в дома си“ и не знае какво прави. Така единното авторово съзнание се дели на две половини: едната — мирогледът, идеологията задава задачи, другата — художникът, методът на реализма сам по себе си побеждава и опровергава реак-

ционните замисли. Както виждаме, схематизмът и ирационализмът не са толкова далеч един от друг — общият им корен е в недиалектическия, метафизическия подход към явленията.

Въпреки ценните открития в областта на поетиката и художествените особености на произведенията на Достоевски, голяма част от съветските изследователи се изправиха пред противоречието между мирогледа и метода на писателя. За по-нататъшното развитие на науката за Достоевски беше необходимо преодоляването на тази методологическа бариера. Една част от изследователите се задоволиха с констатирането на антагонизма между художника и мислителя и приеха по традиционен начин, че авторовият глас в произведенията се слива с гласа на един от централните образи. Така Достоевски малко или много беше обременен с идеологията на такива герои като „човекът от подземието", княз Мишкин, Зосима (респективно Иван Карамазов) и пр. Оттам беше вече много лесно (както споменахме) да се припишат на Достоевски всички „монологически" откъснати черти от идеологията на героите и отвлеченият мироглед на писателя да бъде реконструиран от живописни категории, като индивидуализъм, утопизъм, монархизъм, мизантропия, християнско смирение, великоруски шовинизъм, мазохизъм и пр. Някои автори (Л. Гросман) не се задоволяваха с подобна еднозначна и предубедена по същество трактовка на идеологията на Достоевски и търсеха гледната точка на автора в диалога на повече герои (Мишкин и Н. Филиповна в „Идиот"). Изключителната художествена обективност на Достоевски, наречена от Бахтин полифонизъм, правеше почти недостъпна „светая светих" на писателя и изследователите често се лутаха в търсенето на авторовата гледна точка, на отвлечената му идеология сред многото герои и идейни „гласове" (Альоша, Иван Карамазов, Зосима от „Братя Карамазови"), като не бяха избягнати и някои любопитни съждения: „Всеки герой на Достоевски е едновременно и носител на една от страните на мирогледа му."

Безспорно противоречията в творчеството и мирогледа на Достоевски са достатъчно и сериозни, за да дадат повод на ревнителите на хармонията да го обвинят в хаотичност, непоследователност, противоречивост и художествен анархизъм. Според сполучливия израз на Толстой Достоевски „целият е борба". Изтъкан е от противоречия и крайности — като се почне от житейското и гражданското му поведение и се стигне до което и да е от значителните му произведения. Така Достоевски нито отрича, нито утвърждава „подполния човек". Той е на негова страна дотолкова, доколкото вижда в него „представител на човечеството", личност, която трябва да бъде защитена от дехуманизиращото нахлуване на капиталистическата цивилизация; но той е и против него като носител на антисоциалната идеология на мизантропа и индивидуалиста, макар и тази идеология да е закономерен продукт на една крайно антисоциална действителност, в която човек „няма къде да отиде". Но да се говори за Достоевски като за някакъв интуитивно движещ се художник реалист, който не знае какво иска, не различава доброто от злото и във всяко начинание стига до идейна безпътица, е доста самонадеяно. Да, Достоевски целият е борба, страст, противоречия. Но едновременно с това или може би тъкмо поради това той е удивително последователен — в страстта си на правдотърсач, в борбата си за социална справедливост, в защитата си на „унижените и оскърбените". Той е последователен в търсенето, а не в откриването, в неспокойствието, а не в примирението. И той като своя герой Иполит би могъл да заяви: „Важното е животът, само животът — откриването му, непрекъснато и вечно, а съвсем не откриването му!"

Следващата крачка, която съветското литературознание трябваше да направи, беше разбирането и изясняването на единството на Достоевски, единство при всички противоречия в мироглед и творчество. Осъзна се, че „ширината и

мощта на този единствен изискват една нова мярка“ (Ст. Цвайг, „Трима майстори“, разр. П. Т.).

Най-сериозна засега стъпка към разкриването на единството на Достоевски представлява книгата на М. Бахтин „Проблемы поэтики Достоевского“ (1963). Трябва да подчертаем, че първото издание на книгата в 1929 г. бе посрещнато с голям интерес и предизвика оживени дискусии. Книгата на Бахтин се яви в реакция на формалистичния и вулгарно-социологическия подход към творчеството на Достоевски и беше оценена по достойнство от Луначарски (статията „За многогласието на Достоевски“), което за съжаление не може да се каже за значителна част от съветските литературоведи. Второто издание на книгата на Бахтин (преработено и допълнено) предизвика също остри и още нестихнали дискусии, вече на друго равнище, съобразно търсенията на времето. Не смятаме да правим апология на Бахтин — огромният интерес към книгата му от страна на световната общественост е достатъчен. (Надяваме се, че, както други книги, в края на краищата ще бъде преведена на български и книгата на Бахтин.) Така или иначе тази книга преобърна нашите представи за Достоевски. Тя предизвика един нов прочит на Достоевски и това е едно от сигурните доказателства за принципиалното ѝ значение и новаторство. Ето каква оценка ѝ дава А. Димшиц, последователно неприемащ Бахтиновата концепция: „Това е труд на учен и много от постигнатото от него за науката ще остане нейно достояние. Самото определение на романа като полифонически вече влезе в науката.“

Бахтин пръв разкри и доказа художественото единство в творчеството на Достоевски, изясни проникновено и научно някои същности и устойчиви страни от поетиката на Достоевски и от структурата на зрелите му романи. Основната концепция на Бахтин за полифонизма в романите на Достоевски обясни и причините за много неуда и на предишните изследователи. Оказа се, че героите на Достоевски са „самостоятелни идеологически гласове“ със собствени и оригинални гледни точки и идейни кръгозори. Те са „нерешени и незавършени“. Полифоническият роман представлява „множество неслети съзнания и гласове“ с техните идеологически кръгозори за разлика от обикновения, „монологическия“ роман, където всичко — герои, картини, материална действителност — е подчинено на единствен кръгозор (авторовия) и осветено идейно от една гледна точка (авторовата). Изключителната свобода и самостоятелност на героите на Достоевски обаче смути доста литератори. В свободата те видяха едва ли не оправдание на монархията, а в самостоятелността — неумение на автора да се справя със своите герои. Едно добросъвестно прочитане на Бахтин не трябва обаче да заобикаля следната съвсем ясна постановка на въпроса: „Това е преди всичко свобода и самостоятелност (на героите) в самата структура на романа по отношение на обикновените външни и завършващи авторски определения. Това не значи, разбира се, че героят изпада от авторовия замисъл. Този замисъл като че ли предопределя към свобода (относителна, разбира се) и като такава влиза в строгия и разчитан план на цялото.“ Зрелите романи на Достоевски са построени така, че да провокират героите към саморазкриване и самоизявяване. Достоевски не дърпа конците в романите си, той напрегнато и страстно следи големия диалог на идеите и съзнанията. И наивно би било да се постави въпросът, че, видите ли, нали все пак авторът е създал тези герои и като такива как могат да бъдат свободни и самостоятелни. Не случайно Бахтин говори именно за „относителна свобода“ на героите. Те са създание на таланта на Достоевски, но са замислени и създадени именно като свободни и самостоятелни и като такива влизат в една цялостна, макар и нова полифоническа романна структура.

По този начин Достоевски постига две неща, които би трябвало да са очевидни за непредубеденото съзнание: една непозната обективност при изобра-

жението на героите и една изключителна и непозната индивидуализация на героя, надарен със собствена и оригинална гледна точка, с идеологическа значимост. И в другия тип романи героите са замислени и изградени (според степента на таланта на писателя) със собствена гледна точка и идейна насоченост, но там героят не постига идеологическа значимост по простата причина, че авторът монологист предварително (обикновено по замисъл) е наясно по отношение на идеите на героя — те или са правилни и се утвърждават като свои, или се отричат като грешни, неправилни. Трудно някой би оспорил идеологическата самостоятелност и значимост на герои като Разколников, Свидригайлов, Порфирий Петрович, Мармеладов, Лужин, Соня и др. от „Престъпление и наказание". Тук идеите на героите не се утвърждават или отричат, а именно се изобразяват, неотлъчно, разбира се, от „човека на идеята", диалогически се сблъскват и изпитват и сам авторът е страстно заинтересован от изхода на драматичния диалог. В черновите записки към романите „Юноша" и „Братя Карамазови" Достоевски неоднократно отбелязва, че героят трябва да се саморазкрива, да стане автор: „Важно разрешение на задачата. Да пише от себе си. Да започне с думата Аз." И действително героите на Достоевски са разкрити предимно с пряко, значимо слово — или в диалози, или чрез преки изповеди.

Повечето изследователи на Достоевски признават проникновеността и дълбочината на Бахтиновата концепция, силата и научността на неговия анализ. Но почти всички отричат или не разбират основното зърно в концепцията му, полифонизма, стеснявайки неговите граници до обикновен художествен похват, но в рамките на монологизма. „Как може авторът да отсъствува в полифоническия роман, а липсата на идейна едноакцентност, на монологическо идейно-художествено единство не представлява ли разпадане на романа?" И тук вече се стига до неща, надминаващи границите на творчеството на Достоевски и добиващи общотеоретическо и методологическо значение. Бахтин говори за нов тип художествено мислене, за нов тип литература, за принципно ново отношение към човека и изкуството. Оттук започват и „тесните места" в концепцията на Бахтин. Когато той опровергава наличието на монологическо единство в романите на Достоевски, той е безусловно прав. Действително авторовата гледна точка присъствува в зрелите му романи, но на равни начала сред другите гледни точки (на героите), като кръгозор сред равноправни кръгозори. Думите на Белински за Шекспир могат спокойно да се отнесат и за Достоевски: „Той само не жертвува действителността на своите любими идеи. Но неговият тъжен, понякога болезнен възглед за живота доказва, че той на скъпа цена е изкупил истината на своите изображения." Така в романите на Достоевски зад страданията на неговите „унижени и оскърбени", в напрегнатите конвулсии на съвестта, в страстното търсене на истината, в защитата на човешкото достойнство, в жаждата за идеал, в непримиримостта към злото и несправедливостта и ако щете, в богоборческия бунт на героите му ние не можем да не открием великите вълнения, страдания, мятания и копнежи на едно изключително сърце, на една болезнено чувствителна съвест, на един органичен поет. И тук е целият Достоевски. Той е, така да се каже, във всяка реплика, във всеки диалог, във всяка дума дори и все пак запазва дистанция от героите и не се слива с тях и в това е едно от чудесата на неговото майсторство. Що се касае до структурно присъствие на автора в самата романна тъкан, Бахтин е прав — Достоевски овладява себе си в името на търсенето на истината, в името на обективността, художествената правда и реализма. Така авторовата гледна точка не може да се смеси с възгледите на който и да е герой. Достоевски не е нито Мишкин, нито Альоша, нито Иван Карамазов, нито Соня Мармеладова, нито Зосима. Той не се е доверявал на притежаваната от едно съзнание (дори собственото) истина. За него послед-

ната истина е в диалога на гледните точки. Както казва Ленин, „. . .истината е процес“. И затова в романите на Достоевски според Бахтин е налице ново, надкръгозорно романно единство. За Достоевски не съществува авторитет на идеята, той признава нравствения авторитет на човека, най-авторитетния образ на човека, а не неговата отвлечена истина (примерно образа на Мишкин в „Идиот“, а не неговата идея-утопия). Концепцията е логична и стройна, но все пак нещо не ни удовлетворява. Тъй като според Бахтин образът на идеята е неотделим от „човека на идеята“, т. е. идеята се слива с човека, нравствеността е идеологична, изниква проблемът защо човекът като най-авторитетен образ, като най-авторитетна насока сред други насоки побеждава, а неговата идея търпи поражение (Мишкин, Зосима). Впрочем и сам Бахтин признава, че проблемите на новото романно единство тепърва чакат изследване. Тъй че засега Достоевски остава „скрит“ и това съвсем не е негова слабост.

Някои намират изследването на Бахтин за строго формално, едва ли не формалистично. Действително сам той дава основания за това, твърдейки, че го интересува предимно генезиса на жанровата форма на зрелите романи на Достоевски, тяхната структура, както и основните проблеми на поетиката на Достоевски. Трябва да признаем, че в общи линии Бахтин се е справил блестящо с конкретната си задача и изследването му съдържа много приносни моменти. Така или иначе вече никой не може да заобиколи Бахтин при изследване на Достоевски. Възникналите и продължаващи полемики около концепцията на Бахтин недвусмислено показват, че проблематиката на книгата му значително надраства формалните аспекти на творчеството на Достоевски. Повече от ясно е, че за Бахтин формата е „съществена“, функционална и не може да се изследва иначе освен в диалектическа взаимовръзка със съдържанието. Така Бахтин не без основание разкрива хуманистичния, демократичен и антиавторитарен патос на полифоническия роман на Достоевски, патос, който произтича от самата романна структура и от художествената организация, воюваща срещу „овеществяването“ на човека, срещу обсебването на истината от която и да е единствена личност. Истината не може да бъде монопол на един човек, тя е „интерсубективна“ и се разкрива само в диалогическата среща на различните идеи и субективни истини. Достоевски умее да осъществи в романите си диалогическата среща на „човека с човека“ независимо от мястото на героите в йерархическата обществена стълбица и по такъв начин защищава човешкото достойнство, равностойността на отделните личности. И с тези наблюдения на Бахтин не може да не се съгласим. „Полифоническият роман на Достоевски е антипод на монологизма, който претендира за абсолютно и окончателно, недискусионно обяснение на човека“ — вярно отбелязва М. Николов („Между мъртвата точка и хуманизма“).

Основна слабост на концепцията на Бахтин е недооценяването на Достоевски като мислител и по-точно разделянето на мислителя и художника. Още в началото на книгата си Бахтин пише: „Литературата за Достоевски беше посветена предимно на идеологическата проблематика на творчеството му. Преходната острота на тази проблематика заслоняваше по-дълбоките и устойчиви структурни моменти на художественото му виждане. Често почти напълно забравяха, че Достоевски е преди всичко художник (вярно, от особен тип), а не философ и не публицист.“ От тези мисли нямаме основание да твърдим, че Бахтин отрича Достоевски като мислител, но можем да предполагаме, че той особено не се е доверявал на Достоевски мислителя с оглед на архитектоническата ненакърнимост на своята стройна логическа концепция. Тук трябва да споменем, че Бахтиновата концепция се ражда по време, когато идеологията на Достоевски и идейността в творчеството му често се изопачават или се спекулира с тях. Освен това и беглият преглед върху критиката за Достоевски ще ни убеди, че

всяко време е използувало за свои потребности неговата идеология и художествена идейност. Бахтин е прав, че творчеството на Достоевски, възникнало в голяма степен полемически сред конкретната идейно-политическа атмосфера, далеч надраства конюнктурните борби и спорове. Но при всички случа в утвърждаването на Достоевски като „чист“ художник, създател само или предимно на някаква оригинална романистична структура, има нещо преднамерено и снизяващо. За съжаление на подобни изводи навежда иначе дълбоката Бахтинова концепция. Въпреки уважението му към Достоевски и рядката проникновеност в сложната му поетика не можем да се съгласим с Бахтин, че това е целият Достоевски. Достоевски мислителят, Достоевски философът, Достоевски социологът и политикът почти отсъствува от концепцията на Бахтин. По този начин остава неясно защо именно Достоевски е създателят на полифоническия роман, защо друг не е успял да повтори и продължи полифонизма и пр. Както и да искаме да обясним, игнорирането на идеологията на Достоевски означава или апология, или предубеждение и при всички случаи води до ощетяване и на „художника“. Че какъв ще е този гениален художник, чиято гениалност се състои главно в създаването на нови жанрови форми и романни структури?! Нима можем да разберем художника Достоевски извън и против необикновената идейна и философска извисеност на творчеството му? Нима „Pro и contra“, „Руският монах“, „Изповедта на Иполит“, „Записки от подземието“, „Дневник на писателя“, „Бесове“ са дело на чист художник? И нима в края на краищата идеологията (в контекста на цялостното му творчество) на Достоевски е наистина толкова преходна и не поне така значима, трайна, интересна, оригинална, дълбока и сложна, колкото жанровите и структурните особености на романите му? Явно Бахтин също не е застрахован от увлечения. Иначе не би твърдял, че героите на Достоевски са лишени от конкретно социално-историческо битие и живеят само в сферата на идеите и духа, че Достоевски се интересува само от абстрактната среща на „човека с човека“. Няма нищо по-противно за Достоевски от абстрактната хуманност, от чистата художественост, от социалната индиферентност и от метафизическата (и романтическата) художествена типизация. С безспорните възгледи на Достоевски мислителя не може да не се съобразяваме.

Неприемливо се оказа за много изследователи и особеното противопоставяне на Достоевски на всички останали писатели. Достоевски може и трябва да бъде отделян и противопоставян поради гениалната си самобитност и неповторимост, но само по начин, по който и Толстой, и Шекспир, и Гьоте могат да се отделят и противопоставят на другите писатели. Не формално. Достоевски не бива да бъде митологизиран. И едва ли сродството с другите велики реалисти и хуманисти е по-незначително от различието с тях. Луначарски има сериозни основания да смята, че художественият свят на Шекспир е също п о л и ф о н и ч е н. При толкова изследвания и до ден днешен шекспироведите не са разкрили тайната на присъствието на Шекспир в творчеството му, н е г о в а т а гледна точка. И нима героите му не са самостоятелни, не се „саморазкриват“, не са самостоятелни идеологически „гласове“? Защо полифонизмът да е възможен само в романа? Погледнато в по-широк аспект, ще открием полифония или полифонически елемент сред много други автори и произведения. Нима Дантевият „Ад“ е свят строго „монологически“? Или „Ана Каренина“, „Червено и черно“, „Мадам Бовари“, „Герой на нашето време“? Всеки голям художник реалист по силата на законите на реалистическото изкуство се стреми към максимално обективно и художествено претворяване на света и на човека. И в една или друга степен всеки сложен и богат образ в значително произведение добива самостоятелен идеологически „глас“ и често „разчупва монологическия, единствен кръгозор на автора“. Нека си припомним образа на Григорий Мелехов от „Тихият Дон“ на Шолохов. Нима той е изграден строго монологически? Тъкмо напротив,

неговата свобода и самостоятелност в романната структура е необикновена. Авторът се предпазва от пряка, завършваща и „овеществяваща“ намеса и оставя героя да гради сам собствената си съдба, да се мята драматично между крайности, сам да избира. И в това е силата на Шолоховия реализъм.

Елементи на полифонизъм ще открием и в произведения на български автори — Д. Димов, Е. Станев. В студията си за творчеството на Емилиян Станев Стоян Каролев убедително разкри „новото“ отношение на автора към някои от героите си в романа „Иван Кондарев“. За всеки истински реалист художествената истина е нещо свято и безценно и ние се убеждаваме, че във всяко талантливо произведение тя не така просто, „монологически“ е постигната. Тезисността, грубият „монологизъм“, „овеществяването“ на героите са явни слабости на всяко произведение (не само на полифоническото) и истинският художник в по-голяма или по-малка степен ги преодолява. Книгите на Бахтин за Достоевски и Рабле при всичките си слабости разкриха нови хоризонти пред литературната наука и някои български критици творчески усвоиха отделни методологически моменти от концепциите му. Това им позволи да подходят гъвкаво спрямо някои наши литературни явления и да потърсят нов аспект към „решените“ неща. Разбира се, в подобни опити имаше и увлечения, и механично пренасяне на идеи, и еклектика. Бахтин е дълбоко, сложно и противоречиво явление и трябва да се усвоява внимателно и творчески, с ясно осъзнаване на рационалните и на спекулативните му страни.

Бахтин ни разкри неподозирани дълбочини в художествения свят на Достоевски. И все пак неговата концепция не е последната дума за Достоевски и не бива да се догматизира. Оказа се, че художникът Достоевски не може да бъде истински разбран и оценен само като художник. Бахтин разкри и доказа художественото единство в творчеството на Достоевски, но диалектическото единство на художника и мислителя, на публициста и реалиста, на човека и писателя остана извън сферата на неговите интереси. Изкуството не е самоцел и не е тъждествено на себе си: то не може да се обясни само отвътре независимо от историята и твореца му и отделно от всички мотиви, предизвикали създаването му. Така и художествената сила и оригиналност на Достоевски не могат да бъдат разбирани извън или против неговата идеология, неговата личност, неговия сложен, противоречив и интересен „като роман“ гражданско-житейски път.

Абсолютизирайки (в противовес на Бахтин) идеологията на Достоевски мислителя, някои автори насочиха в последните години усилията си предимно извън творчеството му, към сферите на интелекта, идеологията и философията на Достоевски. Така се стигна до друга крайност. Забрави се, че Достоевски е „преди всичко художник“, творчеството му някои автори възприемаха едва ли не като илюстрация на отвлечени философски идеи. Подобен похват откриваме в появилата се през 1963 г. книга на Я. Голосовкер „Достоевский и Кант“, която предизвика справедливи възражения от страна на критиката. Ето как оценява тази книга Н. Вилмонт: „Книгата, разбира се, не е лишена от (своеобразни) достойнства. Но още самото подзаглавие на книгата „Размишления на читател над романа „Братя Карамазови“ и трактата на Кант „Критика на чистия разум“ предизвиква ред тревожни размисли. Нима, питаш се, „Братя Карамазови“ е пряк отговор („от лице на лице“, говорейки с думите на Достоевски) на „Критика на чистия разум“? Нима Кант е бил ( в очите на Достоевски) само или предимно автор на това именно съчинение?“ Вилмонт съвсем справедливо се възмущава от опростяването на Достоевски и свеждането на героите му под знака на дадена Кантова антиномия. Така например богатият и ярък художествен образ на Иван Карамазов е сведен едва ли не до „диалектически герой на Кантовите антиномии“ и предимно именно „на четвъртата антиномия“, трактуваща въпроса „за битието и небитието“ на бога. Вилмонт справедливо отхвърля

Кант и вместо него предлага. . . Шилер?! (Вж. книгата „Великие спутники“, 1966, етюда „Достоевский и Шиллер“.) С какво ли пък Кант е по-лош от Шилер като философски извор? Излиза по такъв начин, че цялата грижа на Вилмонт е да намери възможно най-подходящ идеологически наставник на Достоевски. Той счита за такъв Шилер (тъй като освен мислител има предимството да бъде и поет), предполагайки, че Достоевски е познавал него по-добре и е по-естествено да е заимствувал именно от него. Да, именно заимствувал. Вилмонт на стотици страници ни доказва например, че в „Престъпление и наказание “ Достоевски е повторил. . . „Разбойници“ на Шилер (дори до сюжетни подробности). По такъв начин се постига, въпреки намеренията, печален резултат — Достоевски е лишен от всякаква оригиналност като мислител и художник. Излиза, че Достоевски е черпил своята идеология предимно от книжни източници (макар и авторитетни) и художническите му усилия се ограничават до просто въплъщение на заучената идеология. Вилмонт отива и по-далеч. Изхождайки от мирогледа на Шилер и близостта на двамата художници, той механически обяснява мирогледа на Достоевски в пряка връзка с мирогледа на Шилер. Така считайки, че противоречивите и хаотични страни от мирогледа на Достоевски не могат да се приведат към единство, Вилмонт твърди, изхождайки от разбирането си на Шилер, че „тази противоречивост на Достоевски“ е характерна за неустойчивото, „еснафско мировъзрение“ с неговия „органически еклектизъм“. Да се търсят еклектични, дори еснафски черти в мирогледа на Достоевски е може би основателно, но да се обявява Достоевски за певец на еснафството, за изразител на неговите интереси и възгледи е нелепо и смешно. Цялото творчество на Достоевски е една съзнателна, последователна и страстна борба против еснафщината — в нейния дълбок социално-философски смисъл. Може да се каже, че у Достоевски няма нито един герой, ограничен в рамките на еснафския бит, откъснат от живота на идеите и духа, от търсенето, а не от намирането. Всички герои на Достоевски са в мъчителна борба с безметежния, съзерцателен и самодоволен еснафски начин на живот. Дори еснафът по душа Ганя Иволгин („Идиот“) непрекъснато се бори със своята посредственост, не иска да се примири със себе си и се стреми на всяка цена да бъде оригинален, от което произлиза и голямата му „еснафска“ драма. Чрез този образ Достоевски компрометира еснафщината „отвътре“, неотразимо, с такта на голям художник.

Схващанията на Голосовкер и Вилмонт се появиха в реакция на инертния възглед за историческата приобщеност на мирогледа на Достоевски към реакционно-охранителните направления в руската обществена и художествена мисъл. Последователната полемика на Достоевски с революционните демократи и крайните радикали свърза името му с някои представители на реакцията. Много факти бяха раздути и абсолютизирани, за да се стигне до явно предубеждение към идеологията на Достоевски. Затова горните автори предпочетоха да търсят корените на художествената идейност на творчеството на Достоевски в чужди земи, а не в конкретната идейно-политическа руска действителност, тъй като доста изследователи, изхождайки от убеждението за реакционната роля на Достоевски в обществено-политическите борби в Русия, опростиха и изопачиха художествената идейност на творчеството му. Но и откъсването на Достоевски [illegible]историческата действителност също не носи радости. Така той се превръща [illegible] много знаещ и начетен философ, а в плагиат и рупор на чужди идеи, мета[illegible]ик и романтик, което противоречи не само на самобитността на Достоевски [illegible]слителя, но и на елементарните особености на реализма му (и изобщо на [illegible]ализма). Реализмът на Достоевски е пряко свързан с руската „текуща действителност“, романите му акумулират могъщата идейно-политическа атмосфера на времето при цялата си ярка физиономичност и философска извисеност, героите му са и представители на конкретната социално-психологическа действи-

телност. И ние не бихме разбрали нито творчеството, нито мирогледа на Достоевски извън познаването на тази действителност. И тъкмо проникваики в същността на времето си, в дълбочината на „мига“, Достоевски успя да постигне художествени обобщения и прозрения с общочовешка и непреходна стойност.

Напоследък в съветския печат се появиха схващания на автори, които в стремежа си да реабилитират Достоевски мислителя и философа се увлякоха в доста пресилени и съмнителни логически конструкции. Така например Кузнецов, опирайки се на няколко изказвания на Айнщайн за Достоевски, сътвори цяла концепция за интелектуалната близост между двамата мислители. В резултат се твърди, че едва ли не Айнщайн е почерпил логическите и мисловни предпоставки за своята „Теория на относителността“ от „неевклидовото“ творчество на Достоевски. Авторът открива в художествената система на Достоевски в „свит“ вид научните идеи за преодоляването на времето и пространството („мигът е равен на билиони години. . .“). Тази „физическа“ концепция за поетиката на Достоевски иде да докаже органичната връзка на науката и изкуството. Без съмнение по този начин Достоевски може само да се мистифицира, а не да се интелектуализира. Не е ласкателно да се доказва величието на Достоевски само като вдъхновител на Айнщайновата теория. Излиза, че (пак противно на намеренията!) изкуството няма самостоятелна стойност и е ценно дотолкова, доколкото се доближава до логическите възможности на науката. А как щяхме да оценим Достоевски, ако нямаше Айнщайн? В последна сметка от подобни концепции се получава нежелан, но логичен резултат: Айнщайн се дискредитира като мислител, а Достоевски — като художник (и все в името на концепцията!).

Утвърждаването на Достоевски мислителя независимо от Достоевски художника води до опростяване, както и обратното. Достоевски е велик мислител в творчеството си като художник, но той е велик художник тъкмо поради висотата на философските и духовните си търсения. Тук връзката е диалектична, органична и всяко разкъсване на различните страни от единното съзнание на Достоевски води до метафизика и схематизиране, в ущърб на художника и мислителя Достоевски. Строго погледнато, абсолютизирането на някои особености на творчеството на Достоевски води до противопоставянето му на останалите писатели (понякога спекулативно). Преодоляването на т. нар. „хронологическо“ (обикновено историческо) време, дълбочината на психологическия анализ, „потокът на съзнанието“, асоциативността, динамизмът, драматизмът, раздвоението на героите и др. особености, действително близки на художествения метод на Достоевски, бяха раздути доста лекомислено и това даде повод на някои да обявят Достоевски за вдъхновител на европейския модернизъм в литературата (и по-специално в прозата). Направиха се различни паралели с творчеството на писатели като М. Пруст, Джойс, Кафка и др. — някои с основание, други — доста съмнителни. Творчеството на Достоевски беше изтълкувано в духа на разпадането на образа и дехуманизацията с подчертаване на формалните открития и прийоми на Достоевски, както и на незначителните реакционни елементи в творчеството му — т. нар. „достоевщина“. Подобна формализация и деидеологизация е органично чужда на хуманистичния и философски патос на творчеството на Достоевски, на естетическите му възгледи. Да припомним думите на Т. Ман по повод творчеството на М. Пруст: „Психологическите находки, нововъведения и смели ходове на французина не са повече от дребна игра в сравнение със страшните откровения на Достоевски, човека, посетил ада. „Строго погледнато, такива открития като преодоляването на обикновеното време, асоциациите, вътрешния монолог и пр. и пр., приписвани изключително на Достоевски, ще срещнем в творчеството на писатели от различни времена, дори преди Достоевски. Дори да вземем големите романи епопеи като „Война и мир“ и „Тихият Дон“, в които възможно в най-голяма степен би могло да се възпроизведе обикновеното, „хронологи-

ческо“ време. И там обикновеното, историческо време е преодоляно, и там съществува художествено време. В изкуството иначе и не може да бъде. И времето, и пространството, и асоциациите — всичко в него трябва да бъде и е преди всичко художествено.

Напоследък с особена острота се почувствува необходимостта от комплексен подход към делото на Достоевски. Осъзна се, че пътят към Достоевски не минава нито само през творчеството му, нито може да го заобиколи. Частните изследвания на поетиката или на идеологията му, макар да постигнаха отделни сериозни завоевания, в повечето случаи ни убедиха, че към сложните литературни явления трябва да се подхожда диалектически и комплексно. Все още науката за Достоевски е затруднена от нерешените проблеми на неговата личност, на гражданската му и литературна съдба, на мирогледа му. В отношението ни към личността и поведението на Достоевски съществуват още много предразсъдъци и инертни представи. Особено крещяща е необходимостта от цялостно и задълбочено изследване на мирогледа на Достоевски. Налагат се сериозни преоценки. Съвременната наука не може вече да се задоволява с изводи, че Достоевски „е дал на певците на индивидуализма така много, както, моля ви се, нито един друг велик писател“ (М. Гус). Признанието на гениалност трудно може да се съчетае с обвинението в антихуманизъм. Не ни задоволява и схващането на някои за безпощадния обективен и дълбок реализъм на Достоевски при един в основата си идеалистически мироглед. Налага се ревизирането на някои възгледи от позициите на марксическата наука и диалектическия материализъм. Още Добролюбов преди повече от столетие писа, че за мирогледа на един писател трябва да съдим преди всичко от идейното съдържание на творчеството му. И действително критиците от революционно-демократическия лагер (Белински, Чернишевски, Добролюбов) в конкретната си дейност често съумяваха да съдят за мирогледно-политическия облик на писателя предимно по идейното звучене на творчеството му. Знаем, че дори в периоди на яростна полемика с Достоевски, Добролюбов и Чернишевски никога не са го отнасяли към реакционния лагер и са виждали в него преди всичко бореца за социална справедливост и защитник на „унижените и оскърбените“. В статиите си за Толстой Ленин гениално разреши проблема за мирогледа на писателя, успя диалектически да обясни противоречията в мирогледа и творчеството на великия писател, като изхождаше предимно от идейния патос на творчеството, от художествената логика. Спирайки се на методологическото значение на Лениновите статии за литературата, П. Данчев (сп. „Пламък“, 1970,кн. 7) правилно обобщава: „Мирогледът на художника при всичката си свързаност с изповядваната от него философия и пропагандираното от него учение е нещо по-сложно и всеобхватно и най-важното — той е неразделен и неразкъсваем от художествено-образната му система. Мирогледът на художника е преди всичко в обективната идейност, съдържаща се в създадения от него художествено-образен свят.“

Само един подобен подход би бил перспективен при Достоевски. Ако приемем мирогледа за една сложна и богата система от идеологическите, политическите, философските, естетическите, религиозните и пр. възгледи на писателя, то и неговото творчество трябва да възприемаме като неразлъчна съставка на мирогледа, като художествено „въплъщение“ на мирогледа. И в този смисъл не бихме могли да делим творчеството от мирогледа, а още по-малко — да ги противопоставяме. Не може „Дневник на писателя“ (в същност едно сложно и интересно литературно произведение) да ни разкрива един Достоевски, а останалото творчество — съвсем друг. Непредубеденото изследване на творчеството на писателя би ни разкрило обективно някои съществени страни от мирогледа и личността на Достоевски. Предубеденият, априорен подход към Достоевски и творчеството му често е довеждало (и води) до несправедливо и догматично опростяване на мирогледа

и творчеството му. Така Ермилов, повлиян от инертното схващане а крайно реакционното политическо поведение на писателя, подхожда към най-зрелия социално-философски роман на Достоевски с готова присъда: „Братя Карамазови“ е бил писан до голяма степен по пряка поръчка на правителствените среди.“ Оттук е лесно романът да се нарече „черковнически“ и „най-много свързан с реакционната тенденция“ („Ф. М. Достоевски“, „Народна култура“, 1959. Характерно е, че тъкмо тази е една от малкото книги за Достоевски, преведени у нас. ). За радост подобни схващания вече се изживяха заедно с времето, което ги роди. „Братя Карамазови“ е действително „роман синтез“ на напрегнатите и многогодишни идейно-художествени търсения на великия писател. Тук е целият Достоевски — от „бунта“ до религиозната проповед, от неприемането на „мира сего“ до мъчителната жажда за идеал, от смирението до страстното богоборчество. Роман трагедия, роман синтез или роман епопея, както и да го наречем, „Братя Карамазови“ е едно от ненадминатите произведения на литературата и Ст. Цвайг с право го поставя редом с творчеството на Омир и Гьоте. В този роман социално-психологическият реализъм на Достоевски достига ненадминати висоти, а идейно-философската извисеност поставя писателя на равнището на най-големите мислители и художници от епохата му. Ако вникнем в „обективната идейност“ на романа, ще се уверим, че везните далеч не се накланят в полза на „боженцето“ и на християнското смирение. Бахтиновата концепция за полифоническия роман ни предпази от смесването на „гласа“ на Достоевски с „гласа“ на който и да е от героите му и по този начин ни даде методологически оръжия за обективно изследване на авторовата идеология в романите. Така в кулминационните книги от романа „Братя Карамазови“ — „Pro и contra“ и „Руският монах“ — гледната точка на Достоевски не е нито тази на Иван Карамазов, нито на Зосима. Той е „извън“ тях, той е в драматичните идейни сблъсъци, в онова страстно и мъчително вълнение, с което следим изхода на съдбоносния диалог, в онова страстно търсене на истината, което с необикновена сила ни прави съпричастни не само към съдбата на героите, но и към съдбата на човечеството. Идейно-художественият сблъсък добива изключителна идеологическа висота и прераства в исторически, световен и космически диалог на вярата и съмнението, на разума и сърцето, на борбата и смирението, на цинизма и жаждата за идеал, на мечтата и действителността. И в този диалог, синтезирал не само всички мъчителни търсения и мятания на Достоевски, но и на руския интелигент разночинец от 60-те и 70-те години, изправен пред неизбежността на революцията, но още невярващ в нея поради трагическата преходност и социална объркаността на времето, когато целта е ясна, но не е намерен пътят към нея, побеждава свободолюбивият човешки дух, непримирим пред злото и лъжата. Побеждава антихристът, който пред слад ата примиряваща и обезличаваща измама предпочита жестоката, дори цинична истина за този свят, защото активната и действена любов към човека и борбата за социална справедливост минава само през нея. И ние твърдим това не защото тази победа просто отговаря на нашия мироглед. Тази победа произтича от художествената логика на целия роман. Освен това по още неизяснените закони на творчеството на Достоевски излиза, че писателят дълбоко в душата си е там, където неговият гений постига най-могъща изобразителна мощ. А относно превъзходството по художествена убедителност, по патос на поемата „Великият инквизитор“ над житийната изповед на Зосима едва ли може да има съмнение. И друго. По инерция на мисленето сме склонни да считаме Достоевски за съвършен християнин, което дава основание на някои изследователи да разглеждат целия роман като „опровержение“ на богоборческия бунт на Иван Карамазов. Но ето че тъкмо в образа на Иван Достоевски е вложил най-силната аргументация. Иван Карамазов със своята страстна изповед се спира на детските страдания не поради намерението на Достоевски да притъпи социалната острота на конфликта, както

мислят някои, а защото тук е най-невралгичният пункт от християнската идеология. Възрастните са съгрешили и заслужават страданията си, но „защо плаче детето?“, невинното дете — трудно може да се отговори с какъвто и да е роман на този въпрос . (Тук изключваме, разбира се, мнението на църковни догматици като Розанов, който твърди, че и детето заслужено страда, понеже е родено в грях и отговаря за вината на родителите си.) Щом стане въпрос за страданията на „детето“, на човека, Достоевски забравя и смирение, и религия, и бог. И ако писателят разгръща с такава сила идеята на Иван, то това не е само от стремеж към обективно изображение, от безпристрастна любов към истината. Не, тук в много по-голяма степен е налице страстна, съдбовна заинтересованост от истината. Тук откриваме и реалиста Достоевски („Реализмът не се бои от резултатите на своя анализ“, дори и нежелани), и драматичната напрегнатост на цялото му същество.

Ясно е, че не такива романи се пишат по „поръчка на правителствените кръгове“. И тъй, изхождайки от „обективната идейност“ на творчеството на Достоевски, можем да стигнем до по-верни изводи за някои от съществените страни на мирогледа и личността му. За отношението на Достоевски към бога, за противоречията и съмненията му е писано много. Имало е в него и мистика,. и християнско смирение, и проповед, но е имало и безбожност. Съмнението при него винаги се е съпровождало със страстна жажда да вярва, с утопични търсения на идеал, водещи най-често до още по-силно отрицание. Какво ли не е имало в душата на този страдалец и правдотърсач — тази неуморима и неукротима душа. От голямо значение е обаче как да погледнем на неговите противоречия и колебания и в това отношение патосът на творчеството му ще бъде най-верният компас. Този патос ни подсказва, че в Достоевски е живял, макар и несъзнателно, макар и ненавиждан, неверникът, еретикът (който с готовност обаче би повярвал в бога, стига да му докажат , че бог действително съществува). В това отношение характерни са думите на достолепния Н. Лесков за Достоевски: „Това при него е хронически: всеки път, щом заговори за нещо, засягащо религията, той непременно ще се изкаже така, че за него остава само да се молиш: „Боже, помогни му!“ Не случайно цензурата е съкратила от „Записки от подземието“ тъкмо последната глава, засягаща религията. Като своя герой Иван Карамазов и Достоевски би могъл да каже: „Аз не бога не приемам, разбери това, аз светът, създаден от него, божия свят не приемам и не мога да се съглася да приема.“ Вярата е била нравствена необходимост за Достоевски, но той не е вярвал в „богочовека“, а в „човекобога“. Той е вярвал в силата на нравствения пример, в нравственото прераждане. Негов идеал е бил Христос, когото е възприемал не като бог, а като живочовешко същество, като „недогматически символ“, положителен нравствен идеал. Според Достоевски „няма нищо по-прекрасно, по-дълбоко, по-симпатично, поразумно, по-мъжествено и по-съвършено от Христос“.

Спряхме се подробно на въпросите на „вярата“ на Достоевски, защото са свързани със съществени страни от мирогледа му. Творчеството на Достоевски, реалистическо по метод и съдържание, в голяма степен опровергава и твърденията,че Достоевски е последователен идеалист. Реалистът по спецификата си предполага едно поне стихийно-материалистическо световъзприемане. Творчеството на Достоевски не само че е породено от конкретната обективна действителност, но с целия си патос е насочено към промяната на тази действителност. Достоевски, макар и да е писал за „безсмъртието на душата“, вярва и се бори за постигането на „златния век“ тук на земята. Отдавна се развенча митът за „фантастичността“ и „изключителността“ на героите на Достоевски, опитите на идеалистите да спечелят творчеството на Достоевски за своята кауза претърпяха крах. Прозрението на Д. Мережковски днес не е повече от красива фраза: „Толстой е ясновидец на плътта, Достоевски — ясновидец на духа.“ Достоевски е не по-малко земен от Тол-

стой. И ако неговият дух е титаничен, това е, защото всмуква силата си от земята. Цялото му творчество е почерпено от „текущата действителност“ и е насочено към нея. Делото му на публицист и гражданин е друго доказателство за привързаността му към „злобата на деня.“ Стихийният материализъм на Достоевски често граничи с пантеизма: „ бог и природа е все едно“. Идеализмът на Достоевски се проявява определено в отношението му към историята и общественото развитие. И все пак и тук нещата не са безспорни. Благодарение на гениалната си одареност, на „реализма във висш смисъл“ и на диалектическите си способности в творчеството си той успя да долови някои от социално-историческите закономерности на капиталистическото развитие и дори пророчески да „предскаже“ тенденциите на моралния разпад и дехуманизацията. Всичко това, разбира се, като истински художник той по-скоро почувствува, отколкото разбира, и то на базата на човекознанието, на проникновението в „самите дълбочини на човешката душа“. Но това е и особеност на метода на Достоевски — преливането на психологията във висшо идеологическо мислене, диалектическото виждане на единството и обусловеността на плътта и духа, способността във всяко душевно движение да се открива големият социален смисъл, в единичното (човешката индивидуалност) да се търси общото, философското — историята и съдбата на човечеството. Ценната книга на Чирков „О стиле Достоевского“ (1967) е приносна по своето значение за разкриване на мирогледа на Достоевски предимно на базата на творчеството на Достоевски. Чирков убедително доказва, че Достоевски в романите си рисува богата галерия от социални и класови типове и че основният идеен патос на творчеството му е антикапиталистически, демократичен и народностен.

Някои наричат Достоевски „голям християнски мислител“, нещо като втори Тома Аквински. Достатъчно е да се познава творчеството му, за да се види колко малко занимават Достоевски религиозните проблеми в сравнение с проблемите на „живия живот“, на земната съдба на човека, на земното бъдеще на човечеството. Дори когато се занимава с религиозни проблеми, Достоевски е обикновено чужд на отвлечения , схоластичен аспект, а в по-голяма или по-малка степен търси в тях нравствения, идеологическия, философския (в края на краищата имащ отношение към земята) смисъл. Достоевски е велик мислител и тъкмо защото е слаб и в известна степен „греховен“ християнин.

Има много неизяснени страни от философското отношение на Достоевски към човека. Разпространено е мнението, че за него човешката природа е нещо дадено, метафизично, изначално. Ще срещнем много и противоречиви мисли на писатели за същността на човека: „Човекът е повече добър, отколкото лош“, „Човекът е роден мъчител по природа“ и пр. Противоречивото схващане на Достоевски за човека в същност говори повече за конкретно-материалистическо, а не за метафизическо отношение. Неговото творчество ясно доказва, че Достоевски не е мислил човека нито добър, нито само лош по природа. Великият сърцевед и мислител недвусмислено ни навежда на извода, че човек е такъв, какъвто е животът, че не може да съществува „прекрасен човек“,, когато обществото е асоциално и корумпирано (Мишкин). Така Разколников извършва убийството не защото е престъпник по природа, а, напротив. Тъкмо поради идеализма и нравствения си максимализъм Разколников, срещнал пошлостта на живота, иска на всяка цена изведнъж да промени всичко и в нетърпеливата си неопитност губи критериите и прекрачва „чертата“. Идеологията на „подземния човек“ също не е приумица на болна фантазия: тя е и рожба, и отрицание на действителността, тя е и нечовешки вик, протест срещу обществото, погазило личността, индивидуалността. Ако има нещо, което Достоевски счита за изначално и непроменимо в човешката природа, това е жаждата за свобода, „свободното искане“, гордостта. Цялото творчество на Достоевски е един развълнуван размисъл за съдбата на

човека, един апотеоз на човешката индивидуалност. С необикновен пророчески усет Достоевски в известен смисъл прозря такива опасности за човека като тоталитаризма, дехуманизацията, фашизма, обезличаващия и технизиращ рационализъм. Всички негови герои са личности, ярки индивидуалности. Той е по-склонен да разбере и оправдае престъпника, но не и еснафа, „златната посредственост", лакея, практичния приспособленец и кариерист, конформиста. Най-жалките му герои са именно подлите, практични и хладнокръвни посредственици — Ракитин, Ганя Иволгин, Лужин. Достоевски не може да прости на човека загубата на човешкото достойнство, лакейството на мисълта, това, че е слаб и жалък. С цялостното си творчество Достоевски защищава правото на собствена, оригинална „гледна точка" за света, правото на свободен избор. Достоевски обичаше човека, както малцина са го обичали, и в любовта си към него искаше да го направи бог, страстно мечтаеше за времето, когато човекът ще бъде свободен, силен и добър, счупил веригите на материалната зависимост и на духовното потисничество. Достоевски позволи на своя герой да бъде бог, сам да избира, но той тревожно следеше какво той ще избере. И в този смисъл любовта на Достоевски беше едновременно и огромна взискателност към него. Той утвърждаваше човека в неговия „бунт", в неговото „свободно искане" дотолкова, доколкото последният не губеше социалното си чувство. Достоевски в същност съчетаваше свободата с нравствената необходимост и направи човек отговорен „за всичко и за всички", но направи и всички, цялото общество, историята и науката отговорни за човека, какъвто и да е той. По този начин Достоевски не само не сне личната отговорност на човека пред народа и обществото, не само заклейми индивидуализма и аморализма, но и призова към огромна отговорност за съдбата на всеки човек и историята, и обществото — „всичко и всички".

Някои откриват у Достоевски метафизически бунт срещу науката, техническия прогрес и цивилизацията. И тук Достоевски е по-сложен и диалектичен. Макар и да вярва идеалистически в нравственото усъвършенствуване и самоусъвършенствуване на човека независимо от обществено-икономическите условия, в творчеството си Достоевски разкри диалектическата връзка на нравствеността и морала с материалните условия. („Нахрани ги и тогава искай от тях добродетели!") Той, общо взето, оцени положително Петровите реформи и не от „железните пътища" и цивилизацията се плашеше, а от това, което носят, ако не ги „направлява морална идея", от „овеществяването" на човека в капиталистическата действителност и превръщането му в колективен производител и консуматор: „Защото, ако не ги направлява една морална идея, тези каруци, които носят хляб на човечеството, могат съвсем хладнокръвно да отнемат и наслади от хляба." Достоевски като никой друг се вълнуваше от въпроса, какво ще прави човек, след като се нахрани. „Защото тайната на човешкото битие не е в това само да се живее, а в това — за какво да се живее" (разр. П. Т.). Виждаме, че тук има по-скоро реабилитация на духа, „реставрация на човешката личност", велик хуманизъм, отколкото метафизическо разкъсване на материалното от духовното. Достоевски не се е страхувал от социално-политическите доктрини, но е предупреждавал за опасността от тяхното извращение — „Бесове", „Легенда за великия инквизитор". Той е вярвал в силата на колектива, на човешкото „единение" и е сочил за водачи на хората не „свръхчовеци" и деспоти като Ставрогин и Верховенски, а нравствено чисти и безкористни, но безпомощни срещу злото хуманисти като Христос и Мишкин и с горчивина е трябвало да признае, че хората още не са „дорасли" за такива водачи и в несъвършената си слабост се прекланят пред трите сили: „тайна, чудо и авторитет".

За преувеличаване на идеалистическите и метафизическите страни от мирогледа на Достоевски допринесе и схващането за особената противоречивост в героите на Достоевски. Според някои изследователи героят на Достоевски обик-

новено е изграден на принципа на антиномичното съчетание на две психологически или морални категории: добро и зло, гордост и смирение, самоутвърждаване и саморазрушение, социалност и асоциалност, хуманизъм и индивидуализъм и пр. Оттам и понятия като любов-омраза, ненавист-любов. У героите на Достоевски действително съществува подобно раздвоение и вътрешна борба, но тази борба трябва да схващаме като диалектическо единство на противоположности, а не като метафизическо противопоставяне на антиномични елементи. Това го изисква и спецификата на реалистичния художествен образ. Героят на Достоевски е жив, в диалозите, ситуациите и драматичните конфликти той участвува с цялото си същество, а не последователно с отделни черти от характера или съзнанието си. Иначе не би притежавал Достоевски изобразителна сила, която „може да се сравнява само с Шекспир“ (Горки), не би могъл да пресъздаде на страниците на произведенията си така ярко и неповторимо живия човек. Героят на Достоевски често е разкъсван от противоречиви чувства и мисли, може „да съзерцава две бездни в един и същи миг“, бори се непрекъснато със себе си и със света, мята се мъчително от крайност в крайност, но все пак той е ярка индивидуалност, живо същество, диалектическо цяло — при всичките си противоречия е цялостен и непосредствен. Героят на Достоевски е и „идеолог“, но идеята при него е неразлъчна от емоционално-психологическото му битие. Една от чертите на художественото майсторство на Достоевски е именно умението му да „разтвори“ най-висша идеология в психическата характеристика на героя, да насити с висока идейност обикновените емоционално-душевни преживявания на героя. Така героят е и жив човек със своя психология, със свое битие (социално и нравствено) и едновременно е и представител на човечеството, и философ, и идеолог — и то без никаква тезисност, груба тенденциозност, схематизъм или изкуствена усложненост и „интелектуалност“. Действително това е подвластно само на гения.

Пак във връзка с идеализма на Достоевски дълго време преобладаваше схващането, че той като че ли е враг на науката и рационализма, склонен към ирационалното и интуитивното тълкуване на човека. Но и този път Достоевски се оказа по-дълбок от своите критици. Той действително успя „при пълен реализъм“ да надникне „в самите дълбочини на човешката душа“ и да каже „ново слово“ за човека. Никой не може да отрече силата на неговата интуиция, но трябва да се има пред вид и упоритото му и последователно изучаване на различни науки, философските му занимания, стръвта му към фактите на действителността и цялата огромна интелектуална работа при обмислянето на произведенията и детайлната разработка на характерите и идеите, общуването с образците на литературата и изкуството. И ако Достоевски се обявява в отделни изказвания и произведения против науката („Записки от подземието“), то очевидно е, че не от враждебност към знанието, а от опасението, че науката, „лишена от морална идея“, може да донесе повече вреда, отколкото полза на човека. Той е против „недискусионния“, математически подход към човека, против оная наука, която свежда всичко у човека до „две по две четири“. Човекът не търпи ограничения, на него му се иска понякога „две по две да бъде пет“. И най-полезната цел потиска и сковава творческата енергия на човека, щом е „крайна“, абсолютизирана и насилствено натрапена. На героя на Достоевски е „необходимо именно всемирно щастие, за да се успокои: по-евтино той няма да се примири“. Той не признава крайни цели — всичко за него е напред. Цялостното творчество на Достоевски е пропито от вярата в човешкия разум и способности, самото то е доказателство за неограничените възможности на човешкия дух, търсещ и неспокоен, устремен не към временни цели, а към бедещето. Творчеството на Достоевски е пронизано от патоса на смело и честно правдотърсачество (истината за света и непримиримост пред нея), от велико интелектуално напрежение. За неговия герой е най-важно от всичко „мисъл да разреши!“. И с това Достоев-

ски е наш съвременник. Без да вярва в революционното преобразяване на света, той разкри революционната същност на разума, на скептицизма, на логическото търсене и непримирение, на полемическото „интерсубективно“ търсене на истината. Обективното звучене на творчеството му е не в проповедта към християнско смирение, а в непримирението, в неприемането на „лика сего мира“, в поддържането будни на човешката съвест и съзнание, „за да не умира великата мисъл“ и стремежът на човека към прогрес и съвършенство.

Без всяка връзка с творчеството на Достоевски не можем да обясним правилно и някои страни от неговото гражданско и политическо поведение. И тук схващанията са противоречиви, но се налага мнението, че Достоевски започва с революцията и социализма, после се „пречупва“, изменя на идеалите си и става реакционер и „съвършен монархист“. Действително Достоевски сам признава приемането на монархическото устройство и собствената си еволюция. Но нещата са по-сложни и, както вярно забелязва Бурсов, „всеки еднозначен извод за Достоевски е погрешен“. По принцип. Защото при него еднозначност не съществува — нито в живота, нито в изкуството. При него медалът винаги има обратна страна (дори може би тя е по-важната). Всяка тенденция често води до нейната противоположност, очевидността на явленията не е тъждествена със същността им. Нямаме намерение да реабилитираме безкритично Достоевски. Той сам е писал, че за народа има „две светини: бог и цар“. И не бива да се съмняваме в искреността на убежденията му. След селската реформа от 1861 г. той действително се е уповавал на царя като на някаква надсъсловна и прогресивна личност, както в отделни моменти са се уповавали и Пушкин, и Белински, и Чернишевски, и пр. Само че по инерция ние винаги сме особено безпощадни към Достоевски и това, което бихме простили на други, при него с нетърпимостта на предубедени сме готови да абсолютизираме. Така се е установило мнението, че Достоевски не само е бил монархист по убеждение, но и пряко свързан с мракобеснически правителствени кръгове. И тук преувеличенията и парадоксите са много. Достоевски редактира реакционния вестник „Гражданин“, но сам го напуска през 1873 г. поради идейно несъгласие с княз Мещерски при опитите на последния да насъска правителството за надзор над революционното студентство. Едва през 1878 г. Арсениев кани Достоевски за запознаване с наследниците на царя. Има запазена докладна записка на Достоевски от 1879 г., в която моли министъра на вътрешните работи да се прекрати полицейският надзор над него. Излиза, че „охранителят“, „реакционерът“ Достоевски, свързан с „висшите правителствени кръгове“, е бил под постоянен полицейски надзор почти до края на живота си. Тъй че факти и „за“, и „против“ могат да се приведат много. Важе как ще се погледне на тях — с предубеждение или безпристрастно, „еднозначно“ или диалектически. Не може да се разбере противоречивото гражданско и политическо поведение на Достоевски, откъснато от неговото творчество, от „Дневник на писателя“, от мястото и позициите му сред обществено-политическите борби от 60-те и 70-те години. Така ще забележим, че през 70-те години Достоевски, от една страна, се кълне в преданост към монарха, а, от друга — последователно засилва критиката на руската буржоазно-монархическа действителност в „Дневник на писателя“, разкрива класовите противоречия и фактически подклажда скептицизъм и недоволство от действителността. Къде е Достоевски? Смятаме, че и в двата случая той е искрен. Но за да разберем сложността на тази външна противоречивост, трябва да се обърнем и към неговото творчество. То ще ни покаже, че в романите и разказите си Достоевски е извънредно скъп на похвали по отношение на дворянството и представителите на „третото съсловие“, т. е. в повечето случаи неговото отношение към буржоазно-монархическите институции е рязко отрицателно. Достатъчно е да се спрем на разказа „Скверен анекдот“ или на романа „Бесове“. Висшият чиновник в „Скверен анек-

дот“ и губернаторът в „Бесове“ са изобразени в почти сатирична светлина. А генералът от „Братя Карамазови“, чиито насъскани от него кучета разкъсват „детето“? Виждаме, че не е лишен от основание изводът на Чирков, според който Достоевски приема монарха, но не приема монархическия институт. В това разкъсване на царя от самодържавния институт има нещо сходно с отношението на Достоевски към религията: приема бог, но не приема „божия свят“. И тук вече се натъкваме на някои утопични страни от мирогледа на Достоевски, цял живот търсил морална опора, идеал (Христос, бог, цар), който да обединява хората и да им вдъхва упование и надежда в страдалческия им земен път. Но на собствените си „почвенически“ възгледи Достоевски особено не се е доверявал и те заемат незначително място в творчеството му.

Ясно е, че съвременното му обществено-политическо устройство не е могло да бъде идеал за Достоевски. При една подобна постановка на въпроса за отношението на Достоевски към „цар и бог“ няма да ни се стори инцидентно гражданското поведение на Достоевски през 1861—1863 г., когато открито и смело се обявява срещу литературните доноси на Катков, който насъсквал правителството за физическа разправа с революционната демокрация, както и защитата на студентството от обвиненията в подпалване на пожари (вероятно провокирани от правителството). Няма да се изненадаме тогава от връзката на Достоевски през 70-те години с опозиционно настроени към царизма хора (А. П. Философова, М. В. Каменецка) и от сложното му и в никакъв случай не официално-охранително отношение към революционното народничество (спомените на А. С. Суворин).

Напоследък в някои трудове на съветски литературоведи (Етов, Кирпотин) откриваме и едно по-аргументирано и внимателно изследване на сложните взаимоотношения на Достоевски с революционните демократи. Почти през целия си живот след каторгата Достоевски води полемика с революционния лагер. Но той воюва и срещу консерваторите, либералите и славянофилите. Поставен между два огъня, той цял живот е отстоявал свой път, свое място в общественополитическия живот и това говори и за политическата му наивност, но и за политическото му призвание. Достоевски никога не става служител на реакцията, нито защитник на революцията. Неговият път е „средният“ път на руския интелигент, който вижда неизбежността на революцията, но не вярва в нейната победа и се страхува от евентуалните ексцеси. Разочарованието от революцията Достоевски лично изстрада (делото Петрашевски, каторгата). Разгромът на революцията от 1848 г. и на полското въстание от 1863 г., неуспехите на народническото движение, подмяната на революционната борба с единични терористични акции, извращенията на идеите, анархистичните организации с деспотична политическа система (Нечаев) убеди Достоевски в правилността на своята позиция. Той беше за радикална промяна на действителността, но без „опасни салтоморталета“ и „без кръв“. Неуспехите на радикално-революционното движение от втората половина на XIX в. в Русия говореха, че още е рано, че няма необходимата революционна ситуация, необходимият революционен авангард и революционна партия. Херцен, Чернишевски и Добролюбов вярваха в революционната сила на руското селячество (Чернишевски дори вярваше в революционността на търговското съсловие), но тази им вяра се оказа утопична. Така че когато обвиняваме Достоевски в отказ от революционната борба, трябва да допълваме, че Достоевски отрича тази борба в един исторически момент, когато действително тя е била безперспективна и би довела до ненужно проливане на кръв. В края на краищата обективното значение на дейността на такива титани на революционната демокрация като Херцен, Добролюбов и Чернишевски се свежда до поддържането на свободолюбивия дух на обществото, критика на общественото устройство, възпитаване на младежта и обществото в

борбеност и жертвоготовен идеализъм, „за да не умира великата мисъл“. Те бяха безкористни и самоотвержени, сеячи. И в това е техният трагизъм, и в това е величието им. Защото те мобилизираха общественото съзнание и го държаха будно десетилетия наред, за да бъде годно и жизнено, когато „се свършат сроковете“, за истинска революционна дейност. С цялостното си творчество и дело Достоевски не пречеше на тази дейност. Той също бе един от сеячите, своеобразен, трагичен и драматичен, увличащ се в крайности, но кръвно свързан със съдбата на руския народ и особено със страданията му и с мечтите му за по-добър живот. Достоевски има право да каже: „Считам себе си за по-либерален от всички, макар и само за това, че никак не желая да се успокоявам.“ Въпреки полемиката си с революционните демократи той печата романа си „Юноша“ в сп. „Отечествени записки“ и възстановява добрите си отношения с Некрасов. Той пръв утвърждава Некрасов като поет гражданин, казал „ново слово“, защищава изобличителното творчество на Шчедрин и правото на писателя сам да си избира теми и отношение към тях според натюрела на таланта си. През 60-те години Достоевски защищава Белински от Катков, а през 1873 г. си спомня с такъв възторг и вълнение за „най-щастливия миг от живота“ си (връзката с Белински), от който личи, че вътрешно никога не се е разделял с него.

Разпространено е схващането за „пречупването“ на Достоевски, за измяната му на социалистическите идеали. Ето как Фридлендер обяснява това: „Личните изпитания, преживени от Достоевски, минутите, изживени в очакване на смъртното наказание, годините на каторгата и войнишкият живот помогнали на реакцията да го сломи духовно и да го подчини на своето влияние.“ Излиза, че тъкмо след тази „победа на реакцията“ Достоевски написва ярките си, незагубили и досега художественото си въздействие, изумителни по сила, психологическа вглъбеност и идейно богатство зрели романи. Не, тук има явно несъответствие. „Братя Карамазови“, „Идиот“, „Престъпление и наказание“ не са излезли изпод перото на „сломен“, пречупен и душевно смазан човек. По-близо до истината е мисълта на Луначарски: „Изпратен на каторга, Достоевски, на когото вече в твърде голяма степен било присъщо съзнанието за своята гениалност и за своята особена роля в живота (твърде родствено със съзнанието за това на Гогол), с цялото си същество съзнаваше, че самодържавието го унищожава. Той не искаше да бъде унищожен. Трябваше да се заеме такава позиция, която би спасила положението на пророка и не би водила до конфликти с властта, заплашващи в най-кратък срок с катастрофа.“ Луначарски е склонен да обясни като дълбок „вътрешен опортюнизъм“ житейските позиции и на Достоевски, и на Толстой, че и на Белински („насилственото примирение с действителността“). И в това проницателно обяснение може би има много тъжна истина. Но има и преувеличение и макар и странно — тъкмо при Достоевски. И неговият характер, и неговият живот са органически чужди на опортюнизма, макар и да го е желаел понякога. При всичките си грешки и увлечения, мятания и противоречия животът на Достоевски е бил живот на мъжествен и смел гражданин и приживе не му е донесъл нито спокойствие, нито почести или охолство. Напротив, понеже той винаги страстно и открито е отстоявал своите убеждения (и своите заблуждения), често е трябвало да жертвува здравето, нервите, спокойствието си, дори елементарната материална обезпеченост. Той, който най-много се е нуждаел от пари, нито веднъж не се е продал. Иначе и не може да бъде. Едно велико творчество не може да бъде дело на лакеи и жалки приспособленци. Голямото дело го твори голяма личност, за която делото е повече от всичко и от живота дори (Достоевски е доказвал това и не само той). А ето и сам Достоевски колко точно и презрително рисува житейските „опортюнисти“: „Най-съществената черта на булгаринството е засиленото до малодушие самосъхранение.“

Когато се говори за измяна на социалистическите убеждения у Достоевски след каторгата, трябва да се има пред вид, че става въпрос за утопически социализъм, който в същност живее у него (макар и с примеси на нравствено-религиозна утопичност) през целия му живот. Справедлива е мисълта на Луначарски, че през 1863 г., след каторгата, когато издава „Време", „вътре в Достоевски живее социалистът" (не случайно списанието е спряно от правителството). Следователно не каторгата е „сломила" Достоевски. А в същност сломен ли е бил той? Изобщо само при фанатично заслепение можем да говорим за „пречупване", „сломяване" или ренегатство на Достоевски. С основание можем да говорим за известна еволюция на неговите възгледи, за противоречия и колебания, за „търсене", за известно усложняване, но и обогатяване на световъзприемането му. Може да не сме доволни от тази еволюция, да критикуваме справедливо слабостите и грешките на зрелия Достоевски, но така или иначе не можем да не стигнем до извода, че именно тази еволюция подготви вътрешно Достоевски за зрялото му творчество и стана причина за появата на безсмъртните му романи от 60-те и 70-те години на миналия век. А нима не претърпя еволюция и мирогледът на Херцен след 1848 г.? Нима Чернишевски от 70-те години не се различава от Чернишевски през 60-те години? Защо трябва да изискваме само от Достоевски след излизането си от каторгата непременно да стреля в царя? Пътят и на Толстой, и на Достоевски е път по-сложен от пътя на „хората от 40-те години". И според дълбоката мисъл на Б. Бурсов („Национальное своеобразие русской литературы", 1967) творчеството на Толстой и Достоевски не беше предвидено от литературната програма на Белински, макар и да не я отрича". (Гениите и шедьоврите не могат да се прогнозират и програмират.) В епоха на икономически застой, сред „безвремие" и политически гнет, сред мъчителни търсения и духовни страдания („страданието учи да се мисли"), сред напрегнатото очакване в предреволюционното затишие създадоха своето велико дело Толстой и Достоевски, Некрасов и Чехов, Тургенев и Шчедрин. И в това е една от загадките на изкуството.

Тъй че искаме или не искаме, трябва да приемем, ако желаем да бъдем обективни, делото на Достоевски само в неговото богато, сложно и необятно диалектическо цяло. Малко е само да признаем Достоевски художника — от деидеологизирането му печелят тъкмо идеологическите ни противници в стремежа си да го изтълкуват идеалистически, фройдистки, екзистенциалистки и пр. Достоевски не може истински да се оцени освен по отношение на революцията, разбрана в исторически аспект като непрекъсната борба между реакцията и прогреса. Неговото творчество представлява в същност отрицание на „мира сего" и мечта за „златния век" на човечеството, болка за потиснатите, жажда за справедливост и социално равенство. Това творчество (отчитайки всичките му идейно-естетически слабости — морална утопичност, естетизация на страданието, мъчителност, идваща от „излишък на таланта" и принуждаваща понякога читателя физически да преживява, и пр.) в най-дълбокия си патос е пропито от народностен, хуманистичен и демократичен дух. Още Луначарски, опирайки се на ленинската методология, обясни от класово-партийни позиции значението на Достоевски: „Достоевски ни учи с цялото си същество, с цялото си творчество, че единственият възможен изход от тогавашния хаос се открива чрез революцията и социализма." В това е „обективната идейност" на неговото творчество. Световното и непреходно значение на Достоевски вярно е разкрито в гласпоената книга на Бурсов: „Толстой и Достоевски затова представляват връх на руския и световен роман, защото в техните книги вътрешният свят на човека е разкрит като отражение не само на дадения момент в живота на Русия или даже в цялата национална история, но и като отражение на историята на цялото човечество с всичките му мъчения и страдания, надежди и идеали."

Достоевски се нуждае не от апология, а от обективна, научна, марксическа преоценка на някои страни от творчеството и мирогледа му. Особено е необходимо предубеденият подход да се замени от един истински исторически подход. Това ще ни помогне например да оценим по достойнство едно толкова пренебрегвано произведение като „Бесове". Тук трябва да отделим ценното и истински художественото от временното и конюнктурното, да разграничим отношението на Достоевски към революцията от отношението му към нечаевщината, ултрареволюционните ексцеси и извращенията на социалните идеи, които в същност нямат нищо общо с революцията и социализма. Цялостното творчество на Достоевски воюва срещу извращенията на идеите, крайностите, увлеченията и ексцесите в живота и човека. Фактът, че след излизането на романа „Бесове" Достоевски е привлечен за сътрудничество в органа на Некрасов и Шчедрин „Отечествени записки", говори, че истинската революционна демокрация и тогава е успяла да се разграничи от крайните десни и „леви" схващания за романа като опит за дискредитиране на социализма и революционерите. При цялата си полемика с тях Достоевски е уважавал представителите на революционната демокрация и не ги е бъркал с нечаевците.

Историческият, а не сектантсткият поглед и върху литературно-естетическите възгледи на Достоевски ще ни разкрие, че те са на висотата на творчеството му и заслужават специално внимание. Статии като „Г.-бов и въпросът за изкуството" не са загубили значението си и до наши дни. Полемизирайки с „утилитаристите" и с привържениците на „чистото изкуство", Достоевски развива възгледа на Белински за общественото, гражданското значение на всяко истинско изкуство. Достоевски разглежда идейността в органична връзка с художествеността, доказвайки, че изкуството може и трябва да изпълнява обществено-политически функции, но само когато е истинско изкуство. Посредственото изкуство не само не носи полза на прогресивните идеи, но и ги компрометира. Не трябва да изхождаме от това, че Достоевски е писал статията си в полемика с Добролюбов (а, „видите ли" — Добролюбов е наш, а Достоевски — не и следователно не може да бъде прав) или пък от това, че Достоевски действително е изопачил полемически някои от схващанията на Добролюбов (ако наистина статията е била насочена конкретно срещу него) и в резултат да игнорираме или подценим позитивно изложените възгледи на Достоевски.

Достоевски „целият е борба". Неговото във висша степен конфликтно, проблемно и идеологическо творчество и сега е притегателен център на различни схващания, идеологии и течения. Може да се каже дори, че Достоевски заживя истински едва след смъртта си. Той не може да се възприема като завършен, решен и ясен класик. При всяка среща с творчеството му той оживява с двойна сила и е нужно огромно мобилизиране на духовно-интелектуалните сили, за да излезеш с чест от диалога с него.

Влиянието на Достоевски върху световната култура е огромно. Започнало разграничаване на Достоевски от „достоевщината" (която в значителна степен бе измислена от неговите спекулативни апологети — идеалисти и декаденти) ни позволява да видим великия художник и страдалец в истинския му облик на хуманист и реалист. Защитата на идейно-идеологическата стойност (с ясното съзнание за отрицателните ѝ страни) на неговото дело е в същност и защита на творчеството му от непрестанните набези на всякакви модернисти, декаденти, идеалисти, фройдисти, екзистенциалисти и пр. буржоазни идеолози. Все по-ясно става, че Достоевски е много по-близо до реалисти и хуманисти като Фокнър, Ш. Андерсън, Т. Ман, Х. Бьол, отколкото до модернистите, декадентите и идеолозите на дехуманизацията. Ето как оценява Т. Мотилльова влиянието на Достоевски върху западните писатели („Вопросы литературы", 1971, кн. 5): „На двамата братя Ман Достоевски помогна в немалка степен, защото им даде

стимул и художествени средства, необходими в тази борба (борбата срещу фашизма — П. Т.). Той им даде пример и опора за това, как да разпознават, да разкриват и да заклеймяват социалното зло в най-крайните му и отблъскващи проявления. Ние тук виждаме една от съществените страни на влиянието на Достоевски върху прогресивната западна литература."

Достоевски влияе и ще влияе и на литературата на социалистическия реализъм. Ценни са неговите завети и по отношение на проникновението в човека, и по умението да се насити художественото произведение в най-висок идеен патос, и в разкриването на сложните диалектически връзки и отношения на индивида и обществото. В този смисъл са интересни думите на известния полски режисьор и постановчик на „Бесове" А. Вайда: „На Достоевски дължа най-съществената част от моите понятия за света: разбирането, че човекът е едновременно и индивидуалност, и обществено същество, че се свързва с другите, но не се отказва от своята индивидуалност." (ЛИК, 1971, бр. 29.)

Значително и плодотворно е влиянието на Достоевски и върху българските писатели — достатъчно е да споменем таланти като Г. Райчев, Д. Димов, Е. Станев. Той учи писателите да разбират човека, да откриват в националната душевност и съдба общочовешкото, трайното, значимото, да насищат произведенията си с висока идейна проблематика и конфликтност, а образите — с идеологическа мащабност. Влиянието (далеч от всякакво подражание) на Достоевски — дълбоко, органично, разбрано като стимул, вдъхновение и влязло в отношението на писателя към изкуството и човека — се чувствува в такива произведения като „Тютюн" на Д. Димов, „Иван Кондарев" и „Антихрист" на Е. Станев. От размисъл за българина и националната съдба в определен исторически момент тези произведения се извисяват в размисъл за човека и съдбата на човечеството и стават достояние на световната съкровищница на голямото и трайно изкуство.

И днес — след толкова години — Достоевски е наш съвременник. Но той в не по-малка степен принадлежи и на „бъдещите поколения". Докато има зло и неравенство по земята, докато е нужен нравствен пример и висок идеал, докато се постигне „златният век" и човекът сам стане „бог", той ще бъде необходим и ще воюва страстно за човека, за доброто в него. Достоевски своеобразно служи (с най-хубавите страни от творчеството си) за победата на комунистическия идеал. Това великолепно е разбрал още Шчедрин: „По дълбочина на замисъла, по широтата на задачите от нравствения мир, които разработва, този писател заема у нас съвсем особено място. Той не само признава законността на интересите, които вълнуват съвременното общество, но дори отива по-далеч, навлиза в областта на предвижданията и предчувствията, които съставляват целта не на непосредствените, а на най-далечните търсения на човечеството. . . Това е, така да се каже, крайната цел, поради която дори най-радикалните решения на всички останали въпроси, които интересуват обществото, изглеждат само междинни станции."

Докато има изкуство, творчеството на Достоевски ще представлява и една висока художествена мярка за истинско изкуство и със самото си присъствие ще воюва за съвременно изкуство, за литература, която изпреварва и води, а не пълзи след събитията, ще бъде непогрешим критерий за различаване на изкуството от спекулациите на посредствеността и меркантилизма, на живата литература от мъртвата схема, на истинското новаторство от самоцелните и суетни „нововъведения".

# ПОЛОЖИТЕЛНО ПРЕКРАСНИЯТ ЧОВЕК НА ДОСТОЕВСКИ

## ПО ПОВОД НОВОТО ИЗДАНИЕ НА РОМАНА „ИДИОТ“.[1] БЕЛЕЖКИ НА ПРЕВОДАЧА

*Иван Пауновски*

Достоевски започнал да работи над романа „Идиот“ през есента на 1867 г. в средата на септември месец и дори отбелязал точната дата, 14 септември, понеже бил в някои неща особено педантичен. Подробен дневник за себе си не водил, както например Толстой, но имал бележници, в които нанасял размера на своите постоянни дългове и разни обнадеждаващи цифри за бъдещи хонорари; отбелязвал понякога и датите на епилептичните си припадъци и какъв е бил припадъкът — силен, слаб или среден, освен това разни дреболии от всекидневието или нахвърлял кратко, с по няколко най-важни изречения отделни сцени от произведението, над което работел или се канел да работи.

Самия ръкопис на романа „Идиот“ с наличните му варианти, както и множество други книжа, между които и вариантите на „Бесове“, Достоевски бил принуден да изгори преди завръщането си в Русия. Имал горчив опит от едно време, когато през 1849 г. го арестували по делото на петрашевците, отнели му ръкописите и след това тези ръкописи изчезнали завинаги. Боял се, че и сега ще стане същото и че на границата не само ще вземат книжата, но може би ще има и други последствия. Тия ръкописи, разбира се, много по-ясно биха ни показали как Достоевски е писал „Идиот“.

Това е по време на продължителното му пребиваване в Германия, Швейцария и Италия. Достоевски заминал от Петербург на 14 април 1867 г. и след повече от четири години се завърнал на 8 юли 1871 г. Преди това, през февруари 1867 г., той се оженил за Ана Григориевна Сниткина, така че началото на тяхното пътуване било и нещо като сватбено пътешествие. (Средствата им не са били достатъчни, за да смятаме, че това наистина и в пълния смисъл на думата е било сватбено пътешествие.) Достоевски през всичкото време работел. За разлика от мнозина други велики руски писатели той живеел само от писателския си труд — не разполагал нито с имения, нито с някаква служба, а се грижел и за семейството на покойния си брат Михаил Михайлович и дори за своя завареник от първия си брак. Би могло да се добави, че безпаричието го правело лесна плячка и в ръцете на издателите. Толстой без никакви усилия получавал примерно 500 рубли на кола, докато на Достоевски плащали едва половината от тая сума и дори трябвало често пъти да се унижава, за да вземе поне толкова. Тургенев също получавал много повече и дори Гончаров, чиято популярност никога не е съперничела с успехите на Достоевски или Тургенев. „Твърде ниско

[1] Ф. М. Достоевски, Идиот, НК, 1971. Предговор В. Велчев.

ме ценят, защото живея от работата си“ — пише Достоевски в едно писмо до Ана Григориевна.

Малко е да се каже, че бракът му с нея бил сполучлив въпреки голямата разлика във възрастта. В лицето на Ана Григориевна той срещнал един предан човек — нежен, чувствителен и търпелив. За Достоевски това е било решително необходимо при неговия характер, болезнено състояние, материална несигурност и почти пълно отсъствие на практически усет.

Ана Григориевна водела дневници, написала по-късно и спомени за Достоевски, включително и за първоначалния си съвместен живот с него в чужбина. Запознанството им станало случайно. Тя е била стенографка. Притиснат от един договор с издателя спекулант Стеловски, договор с крайно тежки условия в случай на неустойка, Достоевски в невероятно кратък срок, в течение на двадесет и шест дни, трябвало да напише цял роман и нямал друг изход — решил се да го диктува. Така бил написан „Картоиграч“ и така станало запознанството на писателя с бъдещата му съпруга. Тя от самото начало станала свидетелка на неговия напрегнат и изтощителен писателски труд.

Достоевски никога не е имал възможност продължително и спокойно да работи над книгите си. Изключение в този смисъл е била само работата му над неговата първа повест „Бедни хора“ (1845). Иначе твърде често се случвало така, че трите първи глави на романа били вече напечатани, четвъртата се набирала в печатницата, следващата пътувала по пощата към редакцията, а останалите все още не били написани. Това страшно измъчвало Достоевски; понякога след прочитането на вече отпечатаните глави, недоволен от тях, той изпадал в истинско отчаяние и казвал на жена си:

— Ако можеше да се върне назад, ако не беше напечатана тази глава и ако можех да я поправя!. . . Сега виждам къде е затруднението, виждам защо не ми върви с тоя роман. Може би с тия грешки окончателно съсипвам „идеята“ си!

Подобна е съдбата и на романа „Идиот“. Когато първата част била отпечатана, останалите три части дори не били още обмислени. Сигурно е, че никой друг от големите писатели не е излагал себе си на повече творчески рискове, отколкото Достоевски. Той даже започнал да пише романа си с думите: „Ще рискувам като на рулетка“. Замисълът не бил окончателно съзрял и ясен, но обстоятелствата били неумолими, авансът взет, парите на привършване и сроковете наближавали. Що се отнася до вмъкналата се дума „рулетка“, тя също така не е никак случайна. Достоевски неведнъж и катастрофално се отдавал на тая страст. Според Ана Григориевна тя била почти болезнена у него. На няколко пъти той проигравал и последните си пари, до грош. По същия странен начин тази болест и го изоставила. Отведнъж и завинаги. Тя била като кошмар за него, той пише в едно писмо, че по цели нощи мечтаел за играта и обмислял сигурни системи за печалба. Понякога печелел наистина, за да изгуби почти веднага след това всичко. Страдал много от последиците на увлеченията си, плачел дори, каел се пред Ана Григориевна и при следващия удобен случай отново се впускал в играта. Ана Григориевна не го упреквала и доста пъти, когато чувствувала, че той се измъчва, сама му давала пари и го пращала в игралния дом. Но, както казахме, това наистина трябва да е било някаква своеобразна болест и Достоевски внезапно и неочаквано се отървал от нея след поредния си финансов провал. По-късно вече по време на другите му пътувания в чужбина той не само не играел, но и не говорел за комар.

През тия четири години живот извън Русия Достоевски станал свидетел на множество важни събития. Трябва непременно да се отбележи, че рядко писател с неговия талант на художник толкова стръвно е проявявал интерес към обществения и политическия живот на своето отечество и към останалия свят. Толстой например презрително се отнасял дори към вестниците, докато Достоевски направо

черпел от тях материали за романите си. Тази злободневност на интересите и в писателската му дейност е твърде обичайна и в романа „Идиот“, където направо се въвличат и обсъждат новини и проблеми от текущия печат — за съдилищата, за европейските събития, за углавните и всевъзможни други произшествия, за статиите по икономически, социални и политически въпроси, за различните „направления“ на обществената мисъл и борба, дори за хумористичните съчинения и фейлетони. Достоевски направо не го свъртало в град, където нямал възможност да следи руските вестници и списания.

Политическият живот на Европа бил напрегнат. Капитализмът се чувствувал в криза и заедно с това в настъпление. Такъв бил изводът на буржоазните икономисти, които пишели и анализирали поредното Световно изложение през 1867 г. в Париж. Пред очите на целия свят „с желязо и кръв“ се създавала новата „свещена Германска империя“. Вторият конгрес на Интернационала, ръководен от Маркс, станал една от главните теми на вестниците, които Достоевски четял в Германия и Швейцария. Конгресът се състоял в Лозана. Достоевски се намирал в Женева по това време, съвсем наблизо. Скоро след това се открил и конгресът на пацифистите, буржоазната Лига на мира. Достоевски присъствувал на второто ѝ заседание, когато реч произнесъл Бакунин, който заявил, че мирът в Европа диктува непременно да бъде унищожена Руската империя и че вместо съществуващите държави трябва да се създадат свободни общини и Съединени европейски щати. Достоевски изслушал тази реч не с възмущение, това би било слабо казано и то си личи от писмата му и от спомените на Ана Григориевна за впечатленията на Достоевски от „проклетия пролетарски западен въпрос“.

Той смятал, че този въпрос така и ще си остане завинаги западен. Русия ще го избегне. Това е свързано с общата му идея за бъдещето на човечеството, която развива в „Идиот“, в цялото си творчество през тези години и до края на живота си. Нейната връхна точка е речта на Достоевски за Пушкин през 1880 г. в Москва, няколко месеца преди смъртта му.

В Швейцария Достоевски преживял и още едно от големите си житейски нещастия. На тримесечна възраст починала дъщеря му Соня. Той почти изпаднал в умопомрачение, ридаел по цели дни, виждал в тая смърт озлоблението на самата съдба, която го била преследвала през целия му живот — като се почнело със смъртта на майка му.

Обикновено Достоевски не обичал да говори за миналото си, стараел се винаги да бъде весел. Не обичал и други да му говорят за него. Дори понякога не му се искало на литературните четения да излиза с части от „Мъртвия дом“, за да не мислели хората, че „се оплаквал“. Сега, когато тежко изживявал смъртта на първородното си дете, той внезапно и откровено заговорил веднъж за времето на своята младост, за „подигравките на другарите му по литературно поприще, които признали отначало таланта му, а след това жестоко го оскърбили“. Понататък разказал на Ана Григориевна за тежките четири години на каторгата, за своите мечти да намери в първия си брак с М. Д. Исаева толкова желаното семейно щастие, което, уви, не се осъществило може би поради „нейния странен, мнителен и болезнено-фантастичен характер“. Ана Григориевна пише, че никога преди това не бил споделял с нея така подробно всички ония горчиви оскърбления, които понесъл в живота си от близки и скъпи нему хора.

Разбира се, това е бил един момент на силна, почти нечовешка покруса. Достоевски сам казва за себе си, че през целия си живот постоянно стигал до крайности и „прекрачвал чертата“. Това е характерно и за отношението му към някогашните „другари по литературно поприще“. Той имал пред вид хората от кръга на Белински и „Отечественные записки“ през 40-те години — Некрасов, Тургенев, Григорович, Панаев, самия Белински. . . В зависимост от развитието на възгледите си, а вероятно и по настроение Достоевски неведнъж променял

мнението си за тях и ту бил склонен да признае това време за най-хубавото в живота си, ту го представял в най-черна и отвратителна светлина.

Историята не е напълно изяснена и досега, но в повечето случаи вината се стоварва на Достоевски. Съвременните съветски изследователи търсят към нея един по-нов подход и не са склонни така решително да осъждат Достоевски, както преди години. Това е нова крачка в марксистко-ленинското литературознание. „Необходимо е да се анализират противоречията в мирогледа и творчеството на Достоевски — пише известният съветски учен и писател Б. И. Бурсов, автор сега и на един роман изследване „Личността на Достоевски". — Достоевски е навсякъде противоречив, във всичко непоследователен. А кой не е противоречив? Кой от великите художници на миналото е последователен докрай? Нима Гогол дори в първия том на „Мъртви души" не се е сгромолясвал от висините на изкуството си? И нима Белински е отминал това? И нима не са справедливи упреците на Херцен към Тургенев като автор на „Бащи и деца", че преждевременно е умъртвил Базаров, обеднявайки по този начин образа му? И нима не е очевидна „измяната" с рямо реализма и хуманизма в последните страници от „Възкресение" на Толстой, което завършва с обширни откъси от евангелието? Не можем да наречем всестранно хуманистични идеалите и на Чернишевски, който беше не само революционен демократ, безстрашен анализатор на действителността и своето време в интерес на освобождението на народа, но и социалист-утопист, който приспиваше до известна степен хората с неосъществими мечти. Защо трябва да бъдем толкова безмилостни единствено към Достоевски?"

Тая безмилостност се чувствува всеки път, когато стане дума за разрива на Достоевски с Белински и се каже, че Достоевски отстъпил от идеалите на хуманизма. Изразяват се подчертани съжаления за разрива му с великия революционер-демократ и се предполага, че иначе Достоевски като писател щял да бъде много по. . .

Излиза, че това, което е станал Достоевски, е недостатъчно.

Безспорно Белински е бил прав, отстоявайки възгледите си за съдбата на „гоголевския реализъм", но и Достоевски, търсейки своя самостоятелен път в литературата, също е бил прав. В известен смисъл Белински от всички искал да направи гоголевци. Тъкмо така и посрещнал той Достоевски — като „нов Гогол". Но нека поне на гениите позволяваме да бъдат самостоятелни.

Това не означава, че трябва например да простим на Достоевски неговия монархизъм и борбата му с представителите на революционните среди, която водил с ожесточение, но в същото време трябва да се подчертае това като едно противоречие в неговия хуманизъм, а не тоя хуманизъм да се зачерква с лека ръка. Неговите корени са твърде надълбоко, те са в трагизма на цялата руска литература, като се почне от Пушкин.

Ние знаем връзките на Пушкин с декабризма и че в основата на декабристките теории, които споделял и Пушкин, е така нареченото „естествено право". Неговият руски вариант е вдъхновил одата на Пушкин „Волност". Има „вече закон" над света, който не зависи от човека и като естествена закономерност подчинява на волята си всичко съществуващо. И има „закон", създаден от човека, с който се управляват обществено-правните отношения. Оттук вече и държавата има земен, а не божествен произход. Тя е резултат на обществен договор между хората и гради благосъстоянието на всички граждани. Самодържавието е злоупотреба с обществената власт, също и крепостничеството.

Крайният извод на тази теория е следният: никой няма право да злоупотребява с обществената власт — няма право монархът, но няма право и народът. Един Людовик XVI е тиранин и престъпник, но и убийството на този тиранин е престъпление.

По-късно вече след разгрома на декабристкото въстание Пушкин именно въз основа на тия теоретични догми смятал, че монархът е „имал право“ да накаже декабристите. . . И в същото време заявил на Николай I: „Ако бях в Петербург, щях да се присъединя към метежниците.“ В това странно противоречие между умозрителните заключения и непосредствения порив на сърцето, на бунта, вече откриваме зародиша на идеологическите мятания у Достоевски, както и главната причина за фанатичното му преклонение пред Пушкин като предте:а на трагично-неразрешимите, „проклети“ проблеми в цялата следваща руска литература на XIX век.

Мирогледът на Достоевски по време на литературния му дебют в средата на 40-те години е свързан с идеите на утопизма, с християнския социализъм. Утопизмът предложи нов идеал за човека и човешкото щастие: това е хармоничното развитие на личността. Идеална личност е човекът с удовлетворените страсти, които са единствените пружини на поведението му. През 1847 г. във фейлетоните си „Петербургска летопис“ Достоевски казва: „Ако човек е неудовлетворен, ако няма средства да се изкаже и да прояви онова, което е хубавото в него (не от самолюбие, а вследствие най-естествената необходимост човешка да осъзнае, осъществи и обуслови своето АЗ в действителния живот), той тутакси попада в някое най-невероятно събитие: ту, с позволение казано, ще се пропие, ту ще го удари на картоиграчество и мошеничество или ще стане побойник, или в края на краищата ще полудее от амбиция, като същевременно напълно презира амбицията си и дори страда, че му се е случило да страда заради такива дребни неща като амбицията.“

Социалната среда пречи за естествената изява на страстите у човека, прави ги пагубни. Фурие по думите на Балзак „замисли едно гигантско дело — да приспособи средата към страстите, да разруши препятствията, да отстрани борбата“.

Като пример на хармонична личност утопистите сочели Христос. Този култ към Христос като идеална хармонична личност отрано поразил Достоевски, заседнал дълбоко в него. Белински казвал, че ко ато той засягал темата за Христос и християнството, Достоевски едва ли не бил готов да се просълзи.

Съблазнително е, разбира се, да си обясним ранния Достоевски като изцяло рупор на утопизма и заедно с това — погрешно. Художественото творчество се оказва винаги по-широко от злободневната идеология на автора и животът е по-силен и по-разнолик от всяка теория. Той нанася поправки в нея, теорията ги поглъща и сми:а, докато най-сетне идва момент, когато нещо ѝ засяда на гърлото. Не може да го преглътне. Достоевски бил избухлив и печатният отзив на Белински за повестта „Двойник“ го наскърбил. Според него Белински гледал утилитарно на литературата и си променял мненията всеки петък. И тук, както и в много други случаи, Достоевски „минал чертата“. Но все пак, след като напуснал групата на Белински, той не отишъл в противния лагер, а влязъл в друга революционна среда, „кръжока на петрашевците“, на утопистите-фуриеристи и в същност се присъединил към най-революционното ѝ крило. Почти била готова тайната печатница за нелегални антиправителствени издания. Достоевски бил арестуван, съден и заплатил за своята дейност с каторга и десет години мъчителен, страдалчески, откъснат от призванието живот.

Може би в последната наша фраза и да има известно преувеличение, но някак от разстоянието във време и пространство подробностите се заглаждат. Пък и самият Достоевски не всякога е бил на едно и също мнение за своя живот на каторгата и до завръщането си обратно в Петербург. Той се завръща през декември 1859 г. Ако се ръководим от широко известната мисъл , че биографията на писателя са неговите книги, ще кажем, че Достоевски на каторгата — това са „Записки от мъртвия дом“. Така съветвал и самият Достоевски, защищавайки Некрасов след смъртта му от разни нападки: че в писателя е необходимо да различаваме две

личности, да отделяме личността на човека от личността на писателя и да съдим писателя по неговите произведения. Наистина Достоевски странно и страшно си противоречал. Пред Ана Григориевна говорел, както споменахме, за мъчителния си живот на каторгата, а по-късно казвал на писателя Всеволод Соловьов:

„О! Това беше за мен голямо щастие: Сибир и каторгата? Единствено там изживях един пълнокръвен живот, разбрах себе си. . . разбрах Христос. . ., руския човек разбрах и почувствувах, че и самият аз съм руски човек, един от руския народ. Тогава ми идваха всичките ми най-хубави мисли, сега само се възвръщат, пък и то не така ясно. Ах, ако можеше да ви пратят на каторга!“

Тази крайност е толкова сериозна, колкото и смешна у Достоевски. Някой язвителен човек би казал, че по същите причини и правителството пращало хората в Сибир — за добро. В подобен „квиетизъм“ Алла Е ан ина у ре ва Мишкин в романа „Идиот“.

Но важно е в думите на Достоевски тъкмо това, че в Сибир „разбрал Христос“. Има и други указания за тоя действително „свършен факт“ в съзнанието на Достоевски. Но точно кога и точно по какъв начин — това и самият той се затруднявал да определи. „За мен би било много трудно да разкажа историята за прераждането на убежденията ми“ — пише Достоевски през 1873 г. Затруднявал се всеки път, когато трябвало да го обясни на себе си и на другите. Но нас ни интересува сега неговото отношение към Христос с оглед „прераждането на убежденията“ у Достоевски и може би неговото известно писмо до Н. Д. Фонвизина, съпруга на един от декабристите, би могло да послужи отчасти за мото в целия живот на Достоевски по-нататък — в годините след завръщането от Сибир. Той пише това писмо през 1854 г. и казва за себе си: „. . .аз съм дете на века, дете на неверието и съмнението до ден днешен и даже (зная това) до гроба си. Какви страшни мъчения ми е струвало и ми струва сега тази жажда да вярвам, която е толкова по-силна в душата ми, колкото повече са обратните доводи у мен. И все пак понякога бог ми изпраща минути, в които съм напълно спокоен. . . Няма нищо по-прекрасно, по-дълбоко, по-симпатично, по-разумно, по-мъжествено и по-съвършено от Христос и не само че няма, но аз си казвам с ревнива любов, че и не може да има. Нещо повече, ако някой ми докаже, че Христос е и в н истината и действително бъде така, че истината е извън Христос, тогава аз бих желал по-добре да остана с Христос, отколкото с истината.“

Интересно е, че тази сляпа вяра не е била да Достоевски по лесният път, и то защото си останал докрай дете на века и неверието. Него никоя истина не го задоволявала. Измежду големите руски писатели Достоевски е може би най-блестящият, остър и непреклонен полемист и преди всичко полемист със самия себе си. Това много добре е разбирал Толстой, казвайки, че не може да се въздига на пиедестал и да се обявява за пророк един човек, който целият е борба. Тия думи са казани вече доста след смъртта на Достоевски и са казани с известно раздразнение.

Както би могло и да се очаква, Достоевски не се е задоволил само с „вярата“. За него тия неща били непоносими, той трябвало да си ги обясни поне с някаква хипотеза. В бележниците му намираме един сравнително подробен запис, направен далеч в не най-подходящия момент — пред ковчега на първата му жена М. Исаева. Записът започва с думите: „Маша лежи на масата. Ще се видя ли с Маша?“

По-нататък се пораждат размислите за същността на човека, за безсмъртието, за смисъла и последствията на човешкото развитие. „Да обикнеш човека като самия себе си по Христовата заповед е невъзможно. На земята законът на личността обвързва, а з препятствува. Само Христос е могъл, но Христос е вековечен, от векове идеал, към който се стреми и по закона на природата трябва

да се стреми човекът — отначало с това: да носи появяването на Христа като идеал на човека в плът.“

Крайното развитие на човешкото аз е унищожение на това аз. „И това е най-великото щастие“. По такъв начин законът аз „се слива със закона на хуманизма“. В това сливане на аз и всички хората ще достигнат „висшата цел на индивидуалното си развитие“. „Тъкмо това е то Христовият рай. Цялата история както на човечеството, така и на всекиго поотделно, е само развитие, борба, стремеж и достигане на тая цел.“ Ето защо „на земята човекът е само същество развиващо се, следователно не завършено, а преходно“.

От гледна точка на романа „Идиот“ личността на княз Мишкин е особено важно да знаем как Достоевски си представя Христовия рай. Той казва, че не можем цялостно да си представим рая, но можем да си представим една черта от бъдещата природа на „бъдещото същество, което едва ли ще може и да се нарича човек (следователно и понятие нямаме като какви ще съществуваме тогава)“.

Според Достоевски тази черта е, че хората няма да се женят и няма да посягат на жената, защото не ще има нужда от смяната на поколенията — крайната цел на развитието ще бъде достигната вече. Семейството е най-великата светиня за човека тук на земята, защото именно чрез него (чрез смяната на поколенията) човек постига развитието си към идеала. Но по този начин той в същото време и непрекъснато го отрича, защото от гледна точка на идеала семейството е „ненормално, егоистично в пълния смисъл състояние на човека“.

Тъкмо с това, че човекът е „преходно“ същество, Достоевски възразява на всички, които биха искали по някакъв начин преждевременно да осъществят човешкото щастие на земята. Разбира се, това са на първо място социалистите. В същия бележник Достоевски казва: „Социалистите искат да преродят човека, да го освободят без бог. . . Те смятат, че като изменят насилствено икономическия му бит, ще постигнат целта. Но човекът ще се измени не от външни причини и не по някакъв друг начин освен чрез нравствена промяна. . . Може ли да се постигне това с оръжие и как смеем да го кажем предварително. . . И то рискувайки съдбата на цялото човечество!“

Виждаме, че ударението вече не е сложено върху промяната на средата — икономическа и политическа. Съдбата на човека не се определя от външните обстоятелства, а се предопределя от самата човешка природа. И всичките човешки страдания са предопределени с тази двойственост на човека — от една страна, той се стреми към идеала, а, от друга, като преходно същество, е принуден с цялото си поведение да го отрича. Осъден е на това раздвоение: между идеала Христос и себе си като несъвършено същество.

За разлика от множество други теории за човека теорията на Достоевски нито може да успокои съвременния човек, нито може да го представи спокоен. Излиза, че по природа носиш представата за идеала в себе си и не ти е съдено да го осъществиш в действителност — не е ли мъчение това, тази предопределеност, и не тръгва ли именно оттук раздразнението и най-сетне бунтът у героите на Достоевски?

В руската литература на XIX в. стои не само проблемът за отрицанието на съществуващата действителност и как би могла да се преобразува тя, но и проблемът за положителния герой — този, който трябва да посочи пътя за преобразуване. Тургенев търси тоя герой в „Бащи и деца“ и особено в романа „В навечерието“. Достоевски не можел да се съгласи с това по принцип, както и с търсенията на Толстой, защото с подобни търсения се предполагало, че този герой е възможен.

Достоевски, убеден окончателно, че Европа не може да посочи спасителен път на човечеството и че само Русия в такъв случай би могла да посочи този път, решил да даде свой отговор за нейните насъщни задачи в момента и в бъ-

деще, както и свой отговор за героя на времето. Той започва да пише романа „Идиот“. Казахме, че това е било в средата на септември 1867 г. Тази първоначална редакция значително се отличавала от окончателната. Преди всичко главният герой, „идиотът“ бил олицетворение на „гордостта и егоизма“. Това още не е главната, истинска идея на романа и Достоевски изпаднал в отчайващо затруднение. У него винаги образът тръгвал от идеята. Художествената идея все още не се оформяла.

Изобщо Достоевски винаги в началото пишел мъчително, често се оплаквал от безизходни трудности и всичко му се струвало толкова лошо, че повече нямало накъде. . .

Обикновено Достоевски работел нощем, ставал сутрин късно, към единадесет часа. Закусвали, после Ана Григориевна излизала да се разхожда и да разглежда музеите, а той оставал да работи. Срещали се към два часа, най-често в някой музей. Някои от любимите си картини Достоевски описал в „Идиот“. Картината на Холбайн за свалените от кръста мъртъв Христос наистина го поразила почти до припадък. Той я разглеждал подробно, както си спомня Ана Григориевна, и дори се качил на един стол, за да я види по-отблизо. Изрекъл и думите, които после в романа произнасял по повод на тая картина Рогожин: че от такава картина човек може да загуби вярата си.

Сетне отивали да обядват, почивали си, привечер се разхождали в парковете, слушали музика. Така било почти всеки ден.

От 4 до 18 декември Достоевски работил особено напрегнато и ежедневно писал, както съобщава в едно писмо „по шест плана средно (не по-малко)“. На 18-ти изведнъж зарязал всичко досега — и написаното от септември насам, и плановете. Седнал да пише „нов роман с други герои и нова фабула“. Това е наистина вече романът „Идиот“.

„Отдавна вече ме измъчваше една мисъл — пише Достоевски до А. Майков,— но аз се страхувах да направя от нея роман, защото мисълта е твърде трудна и аз не съм подготвен за нея, макар че тази мисъл е съблазнителна и аз я обичам. Тази идея е да се изобрази изцяло прекрасният човек. Не може да има според мене нищо по-трудно от това, особено в наше време. . . Тази идея и по-рано ми се мяркаше в известен художествен образ, но само в известен, а би трябвало да е цялостен. Единствено моето отчаяно положение ме принуди да взема тази недоизносена мисъл. Рискувах като на рулетка: „Може би“ под перото ще се развие!“

Колкото и да се оплаква Достоевски в такива случаи, колкото и да говори за отчаяното си положение, лесно може да се почувствува, че вътрешно той е наелектризиран вече и се усеща във форма, в света на романа. Почти в същите изрази е казано и в писмото му до неговата любима племенница С. А. Иванова: „Главната мисъл на романа е да се изобрази положително прекрасният човек. Няма нищо по-трудно от това на света, а особено сега. Всички писатели, не само нашите, но дори всички европейски писатели, който и да се е захващал за изобразяване на положително прекрасното, винаги е пасувал. Защото това е задача неизмерима. Прекрасното е идеал, а идеалът — нито нашият, нито на цивилизована Европа далеч още не се е изработил.“

По-нататък Достоевски не споменава действително нито един от героите на руската литература, но споменава от „западните“: „От прекрасните лица в християнската литература стои като най-завършен Дон Кихот. Но той е прекрасен единствено затова, че е в същото време и смешен. Пиквик на Дикенс (безкрайно по-слаба мисъл, отколкото Дон Кихот; но все пак огромна) също е смешен и с това само и печели. Появява се състрадание към осмяното и незнаещо цената си прекрасно, а в такъв случай се появява и симпатия у читателя. В това възбуждане на състраданието се крие в същност и тайната на хумора. Жан Валжан е също силен опит, но той възбужда симпатия поради ужасното си нещастие и несправедли-

востта на обществото към него. При мене няма нищо подобно, решително нищо и затова страшно се боя, че положително ще бъде несполука.“

Едва след време Достоевски в разговора с ментранпажа М. А. Александров съпоставил княз Мишкин с друг руски литературен герой. Говорели за „Обломов“ на Гончаров.

— Но нали моят „Идиот“ е също като Обломов?

— Но как така, Фьодор Михайлович?. . . Ах, да! Нали и в двата романа героите са идиоти.

— Ами да! Само че моят идиот е по-хубав от Гончаровия. . . Неговият идиот е дребен, в него има много еснафщина, а моят идиот е благороден, възвишен.

Тъкмо затова се боял Достоевски от несполуката си: защото неговият герой трябвало да бъде положително прекрасният, възвишеният човек. Той в черновите си го отбелязвал като князът Христос. . . Следователно ние много добре схващаме, след като знаем вече записите от 1864 г., които Достоевски направил пред ковчега на М. Исаева, какво е означавал сега за него княз Мишкин, този пряко свързан с образа на Христос, но все пак руски съвременник на писателя.

Ние се запознаваме с него в края на ноември месец, в кишава, мъглива утрин и във вагона на петербургско-варшавския влак, който с пълна пара се приближава към Петербург. Със същата стремителност се развива и действието на романа в първата му част — за по-малко от едно денонощие. През това време се запознаваме с почти всички герои — с Мишкин, Рогожин и Лебедев, после със семейството на генерал Епанчин, задочно, по фотография, с Настася Филиповна, сетне със семейството Иволгини — със стария генерал, вдетинен, побъркан, жалък и трогателен съчинител на анекдоти за себе си, за бившия си уж прекрасен, порядъчен, щедър живот, изпълнен с благородства, с гостоприемства, искрени приятелства, военни геройства и какви ли не чудеса, в които даже и Наполеон се намесва; също така се запознаваме с Ганя Иволгин, посредствения човек, който мечтае със силата на парите да стане крал юдейски на борсата и пак там, в дома на Иволгини, за пръв път ще видим и самата странна, фантастична жена Настася Филиповна с нейната ослепителна и непоносима красота. Дори Достоевски бил смаян от нейното непредвидено и властно появяване в романа. „И представете си какви ужаси произлязоха от само себе си — пише Достоевски на А. Н. Майков. — Оказа се, че освен героя има и героиня, а това означава двама герои! И освен тези герои има още два характера — абсолютно главни, тоест почти герои!“ Той има пред вид Рогожин и Аглая Епанчина.

И все пак Достоевски се боял най-много за образа на Мишкин —„ужасно труден“.

Мишкин е чудноват и подкупващ и някак не от нашия свят. Не случайно Достоевски му е съчинил една предварителна, разказана едва ли не в скороговорка биография, ненужна за героя до оня миг, когато случаят ще го срещне във влака с Рогожин, съдбата ще го докара в Петербург и животът на „такава една столица“, както я нарича не без опасение генерал Епанчин, ще го хвърли, завърти и спусне във вртопа на човешките страсти, необичайни, болезнени понякога и почти навсякъде силно, дълбоко и всестранно предадени от писателя. С каква мощ е написана сцената, когато Настася Филиповна хвърля стотe хиляди в камината, с каква поезия и висша художествена избистреност е разказана срещата на княза и Аглая при зелената скамейка и с какъв безпределен трагизъм ни завладява нощният разговор на Рогожин и Мишкин край мъртвото тяло на Настася Филиповна!

Някои хора казват, може би искрено, че не могат да препрочитат или не смеят да зачетат книгите на Достоевски, дотолкова им изглеждал необикновен, хипертрофиран, патологичен и неестествен. Струва ми се, че върху тоя негов образ на мъчен и мъчителен до влудяване писател са струпани повече предубеждения,

отколкото действително е нужно, за да го разгледаме безпристрастно — не, не може безпристрастно и без вълнение, — но без да даваме ухо на мълвата, разпространявана сега най-често от ограничени умове и предвзети, деградирали любители на изкуството. За нас, съвременните нови хора, е лесно да преодолеем „достоевщината“ и да усетим Достоевски преди всичко като мечтател за щастие, като един от най-светлите писатели на човечеството, когато той казва, че красотата ще спаси света. Може би най-проницателният критик на Достоевски е бил Салтиков-Шчедрин, когато писал за „Идиот“ и за Достоевски: „По дълбочината на замисъла, по широтата на задачите в нравствения свят, които разработва, този писател заема у нас съвсем особено място. Той не само признава законността на онези въпроси, които вълнуват съвременното общество, но дори отива понататък, навлиза в областта на предвижданията и предчувствията, които представляват цел не на непосредствените, а на далечните търсения на човечеството.“ Пред опита на Достоевски да изобрази човек, който е „достигнал пълно нравствено и духовно равновесие. . . бледнеят всевъзможните въпроси за женския труд, за разпределението на ценностите, за свободата на мисълта. . . Дори най-радикалните разрешения на всички останали въпроси, интересуващи обществото, изглеждат само промеждутъчни станции“.

Достоевски действително е вложил много в образа на Мишкин, дори много неща от самия себе си, дори собствената си болест, но и друга една: Мишкин е болен от добрината си, от стремежа си към добро за всички хора. Той дори някак до садизъм обича всичко, което е по-добро, най-малкото, нищожното, но все пак по-добро за човека. Той скърби и се измъчва за Легро, екзекутирания престъпник, защото разбира, че е непоносимо да очакваш ножа на гилотината със сигурност — ден, час, десет минути и в последната, най-мъчителна четвърт секунда. По-добре би било човек да умре заклан от разбойници дори, защото до сетния миг, до самата смърт ще се надява на спасение.

Тъкмо тази нечовешка способност на княза да се вживява в другите хора и да им състрадава му дава способност да отгатва съдбата им, да я предчувствува, да я разбира по-дълбоко от тях дори само по лицата им. Той разгадава трагедията на Настася Филиповна и разбира още от самото начало, че тя изпитва най-голямото нещастие, предела на нещастието — да се смяташ виновен, когато не си. Той предсказва гибелта на Рогожин и предусеща пътя му към убийството и в същото време състрадава на тоя човек, нарича го свой брат и не го изоставя дори в безумието си, в мрака на съзнанието, където човек изгубва дори собственото си „аз“. Тази способност на княза да прониква в душите на хората и да се сближава с тях разбират всички около него. Рогожин е неук. Настася Филиповна го кара да прочете поне „Руската история“ на Соловьов, но Рогожин разбира също и казва на Мишкин, че неговото състрадание към Настася Филиповна е посилно от любовта на Рогожин към нея. Между другото тази любов на Рогожин, макар и земна, плътска любов, е необикновена и възвишена дори в престъплението. Той убива Настася Филиповна не от ревност само, както може да се помисли на пръв поглед, а защото тя очаква от него ножа, смъртта, която единствено ще прекрати страданията на „фантастичната жена“. И Рогожин поема този неизкупим грях.

Характерно е, че всички герои в романа по един или друг начин се стремят към Мишкин, положително прекрасния човек, и това е напълно в идеята на Достоевски за човечеството, което се стреми към своя идеал за човешката личност, към Христос, отричайки го в едно и също време.

Така става и в самия роман, защото, устремени към Мишкин, хората все пак не могат да се отърват от земните мисли, чувства и страсти, които по самата човешка природа им е предопределено да изпитват. С цялата си душа и помисли е устремена към княза Настася Филиповна, защото съзнава и казва това: че за

пръв път срещнала човек. Но и не може да се примири със съдбата си на погубено и без вина виновно същество, не може да надвие гордостта си именно защото и тя е човек, но не и в сравнение с чистия и невинен Мишкин. Раздвоението я разрушава, тласка я към съзнателно самоунижение, към Рогожин, който иска да я купи с някакви сто хиляди, които тя винаги в същност е готова да хвърли в огъня. И нима не е устремен Рогожин към княза, когато се побратимява с него пред очите на своята любима старица, пред майка си? Но все пак признава земната си, продиктувана от любовта към Настася Филиповна омраза към Мишкин и тъкмо това не може да му прости, че стои по-близо до нея със своето състрадание.

В това раздвоение схваща Достоевски съдбата на цялото човечество и в него вижда оправданието на своите социални и политически възгледи. Забележително е, че той ги влага понякога в устата на герои, които са му „несимпатични“ — например Лебедев. И, странно, той в черновите си нарича този Лебедев „гениална фигура“. Не му предоставя в романа да говори за капиталистическия разгул в света, за цивилизацията, която с апокалиптичен ужас тегне над човечеството. Множество мисли на Достоевски намираме в изповедите на болния, туберкулозен Иполит — за жестоките закони на природата и за безсилието на човека пред нейната несправедливост. И все пак в речта на княза в гостната на Епанчини Достоевски разкрива заветните си идеи за историческата съдба на Русия в бъдещото развитие на човечеството. Именно в речта на Мишкин, човека идея на целия роман. Тук се разкриват в същност и слабостите на Достоевски и като художник, и като мислител. Проповед за елитната роля на руските „първи“ хора по своето потекло, проповед за православна монархия, за смирение и всичко това в името на. . . Христа. Несъмнено е, че тази страна на романа ще остане чужда на съвременния читател и тъкмо това е най-доброто доказателство, че значението и величието на Достоевски не може да бъде засенчено от „достоевщината“.

Гласът на големия художник се чувствува и там, където той разсъждава за задачите на романиста, за типизма на героите, за картините на великите живописци, за социалния и политически живот на Русия и Западна Европа, за противоречията в света и за хищното, алчно лице на златния телец, на парите, на банкерството. Тази античовешка действителност, в която са поставени героите на Достоевски, налага известен отпечатък върху цялостната тоналност на повествованието. У него нищо не е случайно. Достоевски предпочита неприятното време, мрачния пейзаж и се стреми да го получи дори в описанието на една, да речем, „тиха, топла, светла петербургска нощ в началото на юни“; той ще добави към това, че там, където е князът в този момент, „в гъстия, сенчест парк, в алеята, беше почти вече съвсем тъмно“. Какво пък да кажем за случаите, когато описва дъждовните, кишави дни и нощи на столичния Петербург, с каляските, с пияните хора по тротоарите, с гнилия, пронизващ вятър откъм Нева? Това са любимите му пейзажи, тогава той най-силно усеща града, мрачния свят, в който блуждаят и се измъчват героите му.

Стилът на Достоевски е по свой начин небрежен външно, ироничен някак към точността на общоупотребимите, стигащи до шаблон думи и изрази, хлъзгав, пародиен, с него авторът почти незабележимо, но постоянно се превъплъщава в нови лица, било в героя, било в друг повествовател, приспособява се вътрешно към тях и лека-полека им преобръща кожите, показва ги отвътре. Тази неуловимост на интонациите е твърде трудна за предаване и никога не бива да смятаме, че Достоевски е преведен веднъж завинаги и няма какво да се прави повече в бъдещите преводи.

Може би известен недостатък на превеждането у нас е стремежът не към уточняване, а към тълкуване стила на Достоевски, една привидна разхубавеност на неговия стил, на словореда, оправяне на нервните му, грапави словесни струк-

тури, изпълнени с вметнати думички, с разговорност, богати на инверсии ни в клин, ни в ръкав, които лесно като че ли е можело да бъдат избягнати от автора, стига да е имал време за това, както преводачът намира време да ги поправи в духа на традиционно приятния литературен стил, от който се ползуват редица добри писатели. Разбира се, че трябва Достоевски да заговори на български, да стане по този начин и наш, но в същото време не е нужно да го правим нашенски и да заприличва той на други писатели. Нека си остане особен, странен отчасти и донякъде неприемлив, както са го чувствували и неговите съвременници в Русия, и затова с риска да бъде обвинен, и на места сигурно с основание, в необичайни обрати на речта и, пази боже, в най-тежкия грях, в буквализъм, преводачът се е постарал в настоящия превод според възможностите си да не бяга от стила на Достоевски уж в името на по-добрия, по-литературен, по-изящен и с несъмнено много други достойнства стил на доста български преводи. Сам по себе си този стремеж не е гаранция за успех, но поне отчасти ще отговори на онова изискване, което се ръководи от идеята, че стилистическият анализ на преведения текст трябва да даде приблизително същите резултати за стила на автора, както и анализът на оригинала; и още, че обратният превод — от български на руски, би трябвало с голяма точност да ни възпроизведе първоначалния текст, от който се превежда.

Новото издание на романа „Идиот“ съвпада със 150-годишнината от рождението на Достоевски, която тържествено се отбелязва в целия свят. Достоевски наистина е станал вече световен писател и не само затова, че книгите му се превеждат и четат почти във всички страни, а защото великите и съдбоносни проблеми за съдбата на човека, които той не само изобрази, но и като човек и писател изстрада в своето творчество, продължават да ни вълнуват. И това не е само едно съчувствие към великата скръб на писателя за униженните и оскърбените, към сложния и мъчителен свят на милиони потиснати хора по земята. Може би с още по-голяма сила ние се усещаме причастни към мечтите на Достоевски за златния век на щастливото човечество, когато положително прекраснят човек ще се почувствува господар над природата и света.

# СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ДИМИТЪР ДИМОВ

## II

*Борис Делчев*

На какво е разчитал Димов — не знам, но надеждите му, че скоро ще се върне в София и ще намери отново своята литературна среда, не се оправдаха. Сигурно е щял да вземе за лоша шега, ако му беше казал някой, че трябваше да остане в Пловдив не само до есента, както пише в писмата си, а доста есени след това. Но тъкмо така и стана. Същевременно обаче наложи се и аз да отсъствувам няколко години подред — не само от София, а и от страната. Така че нашите пътища се разделиха за доста продължително време. С какво се занимаваше Димов, как вървяха неговите литературни работи — не ми беше известно и нямаше как да узная. И едвам от разприте около романа „Тютюн", за които научих от редакционната статия на „Работническо дело", разбрах, че се беше родила творбата, чието духовно зачатие беше започнало някога пред очите ми. Но поради отдалечеността от страната нямах подръка книгата, а и да я имах, не разполагах с необходимото време, за да я прочета и се включа, макар и мълчаливо, в диалога. Трябваше да изтече още една година, да навляза в коловоза на нашите литературни събития, за да се върна към нея в един момент, когато беше станала най-четения роман в България и можеше да се намери случайно, и то на висока цена, само в антикварните книжарници. Както се вижда, обстоятелствата се бяха пошегували с мене още един път и още веднъж, сега вече не по моя вина, се бях намерил отново в опашката на литературните събития. Но закъснението и този път имаше своята добра страна — че можех да съдя за книгата и за делото на писателя, без да плащам дан на разразилите се страсти. Да съдя, а и да разговарям със самия автор, с когото обстоятелствата ни бяха сближили отново.

Както по-рано, и сега ние се виждахме с Димов главно в литературните средища — на първо място в Руския клуб и Клуба на журналистите, където той обикновено вечеряше. Това бяха твърде чести, но същевременно и малко безлични срещи, защото ставаха повечето пъти случайно и почти при един и същи „мизансцен". Затова навярно те са оставили слаба следа в съзнанието ми и аз не смятам за необходимо да се връщам към тях. За разлика от по-рано обаче сега ние имахме случай да се срещаме и у наши приятели, далеч от шума и суетата на публичните места — в обстановка на задушевност, която предразполага към откровен разговор. Не случайно паметта ми е задържала някои от тези срещи и особено две от тях — една у Александър Поплилов и друга в ателието на Ваня Дечева (за която впрочем имам запазена и паметна бележка). И ги е задържала сигурно не само за това, че ги свързвам с някои интересни за мене литературни въпроси, а още и поради причини от по-друго естество: защото ми разкриха някои малко известни страни от характера на Димов.

По времето, за което говоря, Александър Поплилов живееше в мансардния етаж на ул. „Раковски“ 86-А, някъде високо „под небесната шир“ в съседство с ателието на художника Георги Павлов. Живееше уж на тясно, оплакваше се от неудобства, а много често, особено в късните часове, намираше време и място да оказва гостоприемство на близки и познати. И било чрез Георги Павлов, у когото се отбивах понякога, било чрез други приятели, в този артистичен кът започнах да гастролирам и аз. Тук именно неведнъж сме гостували и разговаряли с Димитър Димов. Тук в последните седмици на 1954 г. стана и срещата, за която споменах.

Помня, че разговорът се завъртя най-напред около пътуването на Димов до Южна Америка.

През лятото на същата година беше честван тържествено петдесетгодишният юбилей на Пабло Неруда. И, както подобава на поет със световна известност и голяма революционна биография, събитието привлече в столицата на Чили пратеници от всички краища на света. По този случай като представители на българската общественост за „другата“ Америка отпътуваха Никола Фурнаджиев, тогава секретар на писателския съюз, и Димитър Димов — не само виден романист, а и един от малцината испаногласни писатели у нас, който можеше да ни представи пълноценно оттатък Атлантика. Това пътуване от няколко седмици обаче не приключи с идването им: то беше последвано и удължено от местни честувания на Неруда у нас. И Димов, както научих от приятели и от вестникарските съобщения, беше ходил да говори някъде в провинцията доста време след определената дата. По този начин събитието продължаваше да бъде актуално — така именно ще е станало дума за него.

Ако в белетристиката, както и в редица други прояви. Димов беше противоречив човек и можеше да бъде едновременно и много лаконичен, и много обстоятелствен, в отношенията си към хората клонеше решително към лапидарния стил. Без да бъде затворен, той предпочиташе да слуша и когато говореше, беше сдържан, пестелив на думи и много придирчив да намери най-краткия и точен израз на мисълта си. Затова, макар нашите въпроси около пътуването му до Чили да не предизвикаха у него никакъв изблик на красноречие, отговорите му, уж скъпернически, имаха характер на сполучливи словесни попадения, които лесно се запаметяват. Не случайно дълго време след това си спомнях няколко момента от неговата одисея: някакви неприятни търкания с чилийския консул във Виена, мъчителното прелитане над Андите и особено живописния интерьор от вилата на Неруда (казвам особено, защото три години преди това бях виждал Неруда в Париж, бях разменил с него няколко къси фрази и любопитните подробности от неговото всекидневие идеха сега да подсилят интереса ми към един поет, когото смятах за свой автор).

Разговорът около това пътуване може би щеше тук и да спре, ако в отговор на някакъв въпрос Димов не заговори накрая и за тяхното връщане. Заговори и покрай другото очерта с няколко характерни щрихи пейзажа на Рио де Жанейро, увенчан с исполинското каменно възвишение на Пан де Асукар — пейзаж, който беше съзерцавал от залива на някогашната бразилска столица. Тази картина подхрани въображението ми, върна ме мислено към някои от неговите графически изразителни описания на испанската природа и аз, уверен, че предричах нещо сигурно, шеговито рекох:

— По-подробно всичко това ще прочетем в твоята бъдеща пътеписна книга.

— Каква книга? — попита учудено Димов. — Не възнамерявам да пиша никаква книга.

В началото на същата година беше излязло второто издание на „Тютюн“, в разширена и, както мислеха някои, идейно подобрена редакция. С това разприте около книгата минаха в историята и можеше да се смята, че теренът за нещо ново

беше разчистен. Друго основание да се мисли така беше фактът, че между приятелите вече се говореше за намеренията на Димов да се заеме с роман върху Яне Сандански (както разбрах по-късно, негов роднина по майчина линия). Затова по свой начин изтълкувах неговата категоричност и все така шеговито додадох:

— Разбирам, не искаш да се преки на романа, който пишеш.

— Не пиша никакъв роман — отвърна Димов. — Сега ме занимават философски въпроси.

По онова време аз не познавах добре биографията на Димов и нямах точна представа за неговата духовна формация. Че още като ученик в гимназията той беше чел модните някога Бергсон и Фройд, че дори в една ранна своя статия от онези години беше намерил за уместно да се разграничи от тях — всичко това беше за мене пълна тайна. Но аз бях чел внимателно „Осъдени души“ и „Тютюн“ и много добре знаех, че тези книги бяха немислими без отношение към философията на Хегел (първата) и към философията на Маркс (втората). Дори, нека да добавя, някои мисли около проблема за субективния и обективен идеализъм („личен“ и „безличен“ бог), развити в „Осъдени души“, ми бяха послужили в моя случайна престрелка с един служител на католическата църква по време на престоя ми в чужбина. С други думи, знаех, че Димов беше не само художник на словото, а и теоретически устроен човек (това беше друга сложност в неговия характер) и не се учудих, че продължаваше да се интересува от философските въпроси: това му е необходимо, помислих си, във връзка с някаква следваща негова книга. От по-нататъшния разговор обаче се разбра, че не беше точно така: Димов се занимаваше този път не с общофилософски въпроси, както предположих в първия момент, а с един по-специален въпрос, който едва ли можеше някога да му послужи в неговата работа като белетрист.

И за изненада — не само моя, а и на другите — разказа следното.

От години вече той работел върху теорията на отражението в биологията. Бил навлязъл в проблемите, написал и голяма студия, която съвсем наскоро била публикувана в Известията на Института по философия, но това не го удовлетворявало. Студията, както приблизително се изрази той, имала повече общ характер — била нещо като увод към онова, което имал да каже. Поставял си сега задачата да я доразвие в по-обширно и по-системно изследване. И цялото му внимание било съсредоточено именно в тази насока — време за художествена литература нямал.

Не е необходимо да казвам, че в „обсерваторията“ на Поплилов, както неделикатно се изразявах понякога, философските теми не бяха нито най-честите, нито най-търсените. Затова, след като направената информация беше изслушана, нагазихме в друга област и повече назад не се върнахме. Мене обаче, нали съм нещо божем и теоретик, случаят започна да ме гложде. И на тръгване, като слязохме на улицата, преди да се разделим на площада пред съветското посолство (бяхме напуснали предишните си квартири и посоките ни бяха различни), не се сдържах и попитах Димов как да намеря неговата студия. А той отвърна, че ако много се интересувам, могъл съм да оставя на него — щял да ми я изпрати сам. Така и стана: два-три дни след това чрез Съюза на писателите получих авторски отпечатък от известията, където беше публикувана. И няколко от свободните ми вечери през седмицата бяха запълнени с нея.

Тук именно се натъкнах на нещо, което на пръв поглед не се съгласуваше с дотогавашните ми наблюдения и трудно можеше да се предвиди.

Едва ли ще изненадам някого, ако кажа, че Димов беше не само незлобив, не само кротък, а и плах човек. Подложен още от най-ранна възраст на прекален родителски контрол (негови близки свидетелстват, че майка му го съпровождала до училището дори и когато бил вече ученик в гимназията), той не е имал възможност да изживее авантюрите на детските години — да се отклонява

от къщи, да се бие с вр стниците си, да опустошава овошките от съседните дворове. Поради това той беше лишен от съпротивителна сила срещу несгодите на живота и изпитваше почти панически страх от всякакъв вид разпри и материално-битови неуредици. С една реч, не беше нито практична, нито борческа, нито на още по-голямо основание войнствуваща натура. Там, където другите си пробиваха път с мишци и яростно бранеха своите права — често прекалени, а понякога и неоснователни, — там той отстъпваше. Нищо чудно тогава, че общественото мнение мълчаливо го отнасяше към плахите хора. Така именно го виждах и аз. Но студията му за отражението в биологията, както и някои други негови прояви от интелектуално естество, без да опровергаят с нищо дотогавашните ми наблюдения, дойдоха да ми напомнят, че човешкият кураж има и друго измерение, вън от всекидневната житейска емпирика, което не се поддава на лесна преценка и понякога противоречи на видимостта.

Прочетете неговия труд и лесно ще разберете какво искам да кажа.

Човек на методичния труд, след като е работил и дълго обмислял, Димов се залавя да пренесе теорията на отражението от висотата на общофилософската постановка в конкретната област на биологията. И понеже поставя над всичко научната добросъвестност, не се плаши да вземе отношение към онова, което го предхожда в тази област, сиреч да тръгне по трънливите пътеки на полемиката. Нищо чудно тогава, че първият човек, когото среща в своите търсения, е Тодор Павлов — един от големите авторитети у нас по въпросите на отражението. И тук именно става онова, което в онзи момент беше не само невероятно, а чисто и просто немислимо.

То се знае, Димов говори с голямо уважение за Павлов и отдава дължимото на неговите философски изследвания. Заедно с това обаче като специалист той има и на какво да му възрази — да възрази не само за това, че „четенето на книгата му е трудно“ (става дума за неговата „Теория на отражението“), а и да търси „недостатъци“ в неговите възгледи.

Какви са тези недостатъци?

„Голяма част от доводите му с биологичен характер — пише той — страдат. . . повече или по-малко от психологизиране на поведението, а заедно с това и на отражението на животните и растенията. . .Тодор Павлов е избрал несполучливата методика да пренася, макар и условно, в кавички, понятия и термини от психологията в биологията, процеси от висшата нервна дейност у животните.“ И накрая като заключение на всичко това: „Недостатъчната биологична аргументация, с която си служи акад. Тодор Павлов, придава твърде общ характер на възгледите му за формите на отражението в живата материя и му позволява да стигне до изводи, които придават мистичен характер на отражението.“[1]

Така пише Димов: открито и категорично (преценявам поведението на Димов, не правдивостта на неговите доводи).

За да бъдем наясно обаче, преди да затворим изданието, където са публикувани тези редове, нека се спрем на редакционната бележка в края на студията. В тази бележка се казва, че ръкописът е бил предаден за печат през месец януари 1953 г. Щом е така, ние можем да го разположим доста точно във времето и да съдим за обстановката, при която е работено върху него.

И така, ето ни някъде към последната година от престоя на Димов в провинцията. Известният вече писател и не толкова известният доцент от Агрономическия факултет в Пловдив, човек деликатен и плах, в очакване да получи професорско звание и назначение в столицата, пише научен труд и полемизира с виден учен. Не само това — с учен, който стои най-високо в научната йерархическа стълбица:

---

[1] Димитър Димов, По въпроса за биологичните форми на отражение. Известия на Института по философия на БАН, т. I, 1954.

председателствува Академията на науките. И което може да изненада още повече— изпраща труда си не другаде, а в издание, което се ръководи лично от този учен. Както искате, но всичко това може да го направи само мисловно независим човек, който е убеден в онова, което пише, и заедно с това — който обладава нравствен кураж да го постави на широко обсъждане и да го защити.

Кажете, колко души, готови да влязат в ръкопашен бой често пъти за нищо, са способни на такъв риск?

Очевидно понятието кураж е много по-сложно, отколкото изглежда на пръв поглед, и търпи съществена промяна, когато се прехвърли в областта на нравствено-етическите стойности. Тук, както показва всекидневната практика, смелият и плахият могат понякога да си променят ролите. В онзи момент обаче , макар да не ми липсваха наблюдения, това не ми беше така ясно, както ми е ясно днес. Затова студията на Димов ми даде възможност не само по-добре да го опозная, а и да затвърдя у себе си една важна истина от по-общ характер, която дотогава все още не бях оценил, както трябва.

Другата среща, за която поменах, стана няколко дни по-късно. Отбелязал съм и точната дата: 2 януари 1955 г.

Спомням си, че сутринта още в новогодишно празнично настроение отидохме с жена ми да видим изложбата на Златьо Бояджиев, който след продължително боледуване за първи път отново излизаше пред публиката. Разгледахме я и така радостно бяхме изненадани, че аз не се сдържах и ангажирах един пейзаж от стария Пловдив. Добре, но гледането на картини, още повече на картини, които ми допадат, винаги ме е тласкало към повишено настроение: в такава моменти изпитвам духовна потреба да споделя впечатленията си — да кажа и да чуя нещо. Затова, след като обходихме повторно изложбата, с неколцина приятели, които бяха в залата, се отделихме и мълчаливо се отправихме към Руския клуб — да обядваме и да продължим разговора си. (От тези „неколцина“ в запазената бележка освен нас с жена ми са поменати само две имена: Димитър Димов и Ваня Дечева). Какво сме говорили — не знам, но навярно сме кръжели не само около изложбата, а и около литературата — кой какво работи. И Димов сигурно ще е бил по-малко дискретен от друг път, защото ни повери, че бил написал някакъв разказ, и дори изрази готовност да ни го прочете. Ресторантът обаче, както се знае, не е най-подходяще място за такова литературно четене. Затова Ваня настоя да ни отведе в ателието си: там да си изпием кафето и да чуем разказа на Мишо, както тя и нейните приятели интимно наричаха Димов. И така стана.

Тъкмо се бяхме настанили обаче, не зная кой спомена нещо за един пресен забавно-хумористичен случай и литературното четене, което ни беше събрало, неочаквано отиде на втори план.

Няколко дни преди нашата среща в новогодишния си брой вестник „Литературен фронт“ беше отпечатал върху цялата си последна страница множество карикатури на наши писатели от Александър Добринов, придружени от подходящи стихотворни коментарии на видни поети. На челно място в тази новогодишна сурвакница (така беше и озаглавена: „Сурва, сурва. . .“) стоеше не друг някой, а Димитър Димов. Изобразен с две женски фигури във всяка ръка, героините от „Тютюн“ — Ирина и въведената във второто издание Лила, — той имаше вид на човек , поставен пред трудна задача: на коя от двете да отдаде предпочитание. Отдолу следваха две неподписани четиристишия, по всичко изглежда на Веселин Ханчев, които идеха да закръглят закачката с тази шеговита поанта:

Кълне се той в любов на втората,
кълне се в страници безброй.
Кълне се, но уви! За хората
все в първата е влюбен той.

Такъв беше случаят, за който стана дума. И този случай, неочаквано припомнен, тласна нашия разговор в друга посока. От героините се мина към романа, а оттам и към затихналите спорове около него.

В онзи момент аз не бях и мислил да чета новото издание на „Тютюн", прочетох го много години след това — когато подготвях материалите около този очерк и естествено, — не можех да съдя доколко възраженията срещу него — хумористични, но и сериозни едновременно — бяха основателни. Обаче имах вече достатъчно литературен опит и знаех, че веднъж концепирана и осъществена, художествената творба трудно се поддава на композиционно прекрояване. А още по-трудно ще е, и то под влияние на външен натиск, да въведеш в такава творба нов герой — да го въведеш с намерение да се изравни с главния герой, ако не и да го измести. За мене това беше малко вероятно и аз бях изпълнен с много съмнения към онова, което Димов беше писал някъде, очевидно за да се „отчете" — че „включването" било станало органично и Лила „със своята човечност, топлота, морална сила и жизненост" стоела по-високо от Ирина.[1] Но, казах вече, не бях чел второто издание на книгата и не можех да се позова на лична преценка. А и Димов подмина случая с едва забележима усмивка на човек, който стои над сватата и не желае да влиза в спор (пък може би имаше съображения и да затаи мнението си). Така че не стана необходимо да отиваме по-далеч от приятелските закачки. Обаче аз бях намерил време да се запозная с разприте около книгата и имах свое отношение към статията „За романа „Тютюн" и неговите злополучни критици" — („Работническо дело", г. XXVI, бр. 76, 1952) — отношение, което нямаше нищо общо с цитатническата апология. Затова, когато разговорът се докосна до все още болния въпрос, не можах да издържа.

— Смятам — рекох аз, — че литературните стойности се утвърждават единствено в атмосфера на спорове. Една хубава книга като „Тютюн" губи от административна защита, срещу която не може да се възрази. Принудата в случая е засегнала не само твоите отрицатели, а и тебе: те не могат да я критикуват вече и за това, за което имат някакво право, а ти не можеш да се откажеш от преработка.

Без никакво желание да се връща към един въпрос, който навярно го беше довел до обръгване, Димов каза с равен глас, че по начало е съгласен с мене. Но за преработката не спомена нищо: намекът за мълчалива принуда, изглежда, не му беше приятен.[2]

— После друго — не престанах да упорствувам аз. — Не само критиката, а и твоите събратя белетристите не са били подготвени да оценят „Тютюн". Романът-метафора, чужд на дидактика и описателство, изглежда, все още плаши традиционно устроените. Бедата следователно е по-голяма и вече можем да произнесем името ѝ. Защо тогава вината трябва да се изкупува едностранно?[3] Откъдето и да идат, когото и да засягат, литературните хайки носят само зло.

---

[1] Димитър Димов, Как преработих романа „Тютюн", в. Вечерни новини, год. III, бр. 147, 21. X. 1953.

[2] Иван Мартинов, който е един от гарантите му за влизане в партията, си спомня няколко свои разговора с Димов за втората редакция на „Тютюн". Пред него Димов е признавал неведнъж, че тази редакция му е била внушена и е изразил съмнение в нейните художествени предимства. Пред мене обаче той прояви по-голяма дискретност по този въпрос.

[3] Позволявам си да приведа няколко характерни изказвания на белетристи за романа „Тютюн", направени по време на разискването, както ги намирам в стенографския протокол. Ето ги:

1. „. . .Другарите, които следяха с интерес и любов творческия път на Димов, се почувствуваха измамени от този роман." (Д. Чавдаров-Челкаш).

2. „С „Тютюн" Димов задълбочи недостатъците на „Осъдени души"." (Ст. Ц. Даскалов).

3. „Романът не дава верния образ на българската буржоазия." (А. Барух).

4. „Моята обща оценка е отрицателна. Произведението не е художествено. То е провал за Димов." (П. Вежинов).

Тъкмо изрекох това обаче, домакинята поднесе очакваното кафе и ние двамата, прави дотогава, прекъснахме разговора и заехме местата си около масата. А малко по-късно, приятно освежени, вече слушахме новия разказ на Димов — „Гримасите на Бразилия“, както го обяви той — обемист ръкопис от трийсетина страници, който трябваше да се прочете на два пъти след прекъсване от десетина минути.

Не преувеличавам, ако кажа, че докато слушах, повече от половин час се губех в догадките на една прекалено удължена и малко репортажна история, вариант на част от вече разказаното за тяхното пътуване до Чили, в която чисто емпиричната линия на повествование беше леко изпъстрена с условни имена и ситуации. Едвам накрая вече, в последните страници, се разбра, че по зимисъл основното в тази история бил образът на бразилския анатом професор Да Коста. Но тук пък за мене възникнаха недоумения от друго естество.

Разказът, за който е дума, е вече известен и фабулата му се знае. Затова ще се ограничa да напомня само едно — че композиционно той е съставен от три разнородни епизода.

Първи епизод. По случай неизвестно какъв конгрес за защита на южноамериканската култура, като делегат на България в Сантяго е пристигнал някакъв български учен. Покрай другото този учен се надява да срещне в чилийската столица и своя колега професор Да Коста, с когото е в преписка и когото познава като прогресивен човек от времето на техен някогашен престой в Мадрид. Но не го намира и всичките му усилия да събере за него някакви сведения от бразилците на конгреса отиват напусто. Втори епизод. На връщане българският учен пътува с френския параход „Бретан“ в очакване по време на престоя да разгледа Рио де Жанейро, както му е обещала бразилската поетеса Анета Жераес, делегатка на същия конгрес, като се надява с нейна помощ да открие и знаменития анатом на неговия адрес. За беда пристига тъкмо в деня, когато се самоубива бразилският президент Варгас и властите са засилили своята бдителност към преходящите пътници. Въпреки това той успява да получи карта от комисаря на парахода и слиза да се срещне със своята позната. Но федералната полиция ги проследява и арестува. Трети епизод. Българският учен е подложен на разпит. По намерения в джеба му адрес в полицейското комисарство е доведен и професор Да Коста, арестуван също и той. И тук, при тази необикновена среща, между тях и полицейския комисар става разговор, замислен като идейно средище на повествованието, който трябва да осмисли и да оправдае предишните епизоди.

Такава е сюжетната линия на разказа, който се бяхме събрали да чуем. Както казах, тя следва стъпка по стъпка действителните случки без усилие за подбор и обобщение. И пътуването с парахода „Бретан“, и самоубийството на Варгас, и описанието на бразилското крайбрежие — всичко това ми беше известно вече от разговора у Поплилов. Така че въпреки леката условност в някои незначителни подробности останах с впечатление, че слушаме пътепис. Затова, когато Димов спря да си отдъхне, не се стърпях и с малко пресилено тържествуващ тон казах: „Както виждаш, докторе, моите предсказания се сбъднаха: ето ти пътеписа.“ А Димов, който нямаше сигурно чувство за хумор[1] (той беше силен в интелектуално извисените сатирични попадения — не в хумора), не долови шегата и съвсем сериозно започна да обяснява, че не мислел да занимава читателите със своето

---

[1] В своята интересна статия „За Димитър Димов“ („Литературен фронт“, год. XXV, бр. 26, 26. VI. 1969), публикувана по случай 60 години от рождението на писателя, Богомил Нонев казва на едно място: „Сякаш на пръв поглед бе несъвместимо ученият, драматическият писател, който го познаваха, знаеха какво чувство за хумор имаше Димов.“

Не мога да приема твърдението на Нонев в този вид. Правя разлика между склонността на Димов към сатирата и склонността към хумора.

пътуване. Бил използувал някои моменти от него единствено като фон и далечен подход към по-нататъшното развитие на фабулата. И продължи да чете.

Известно е как завършва разказът.

Измъкнат от лабораторията си по престилка, професор Да Коста пристига в полицейското комисарство в окаян вид: „тъжен контраст със спомена за елегантния, почти красив младеж“ от Мадрид. Попитан от комисаря, той отрича да познава българския учен и да е бил в преписка с него. И без да е предизвикан с каквото и да било, нервно избухва: „Нямам нищо общо с този субект“. Но това му изглежда недостатъчна отплата за причиненото безпокойство и в припадък на сприхавост за учудване на самия полицай започва да крещи с езика на уличен агитатор: „Болшевишки агент!. . . Провокатор!. . . Злодей!. . .“ По-нататък сцената продължава с немного академична словесна престрелка между двамата учени, предизвикана, разбира се, от професор Да Коста, за да завърши с освобождаването на задържаните: след като на единия са снети отпечатъци от пръстите, а другият е заставен да се оттегли незабавно на парахода, предупреден да не слиза повече на бразилска земя.

Не ще и дума, този малко анекдотичен край напомняше на вестникарски репортаж и не подобряваше с нищо творбата. Затова, вместо да оправдае очакванията, събуди у мене още по-големи уговорки.

Първото нещо, срещу което възразявах, беше прекомерната композиционна претрупаност. Ако повествованието, твърдях аз, е замислено не като пътепис, където хронологичното редуване на случки много често е неизбежно, а като разказ, който задължително предполага логически изградена постройка, първите два епизода са изобщо излишни. Те не са свързани органично с последния епизод и като всеки външен придатък, който не е подчинен на тематичната задача, са лишени от всякакво художествено оправдание.

Не само това обаче — не можех да приема и последния епизод. Възразявах на първо място срещу образа на професор Да Коста, замислен като носител на авторовата идея. Бях убеден (убеден съм и днес), че този образ е жизнено неверен и заедно с това — художествено неубедителен.

— Един чудак — настоявах аз, — „извършил безумието да забрави целия свят заради своите изследвания“, може да страни от политиката и да се плаши от публични прояви дори когато се отнася до защита на културата. Нека да прояви неразбиране и към социализма — примери за това, колкото щеш. Но защо трябва да стига до политическа истерия, защо трябва да бъде повече полицай от полицията! И защо тъкмо този човек трябва да олицетворява киселите гримаси на една страна?

Забелязал съм, че нищо не гаси така лесно полемичната страст, както мълчанието на събеседника. И случаят дойде да ми напомни още веднъж тази истина.

Понеже моите въпроси за момент увиснаха във въздуха, мина ми през ума, че може да съм прекалил, и неочаквано млъкнах. Млъкнах и боязливо погледнах дали не съм засегнал с нещо Димов. Нищо подобно обаче: той мълчеше, пущаше колелца тютюнев дим във въздуха и по стар навик се рееше нейде в мислите си с вид на човек, който е вън от разговора. После като разбра , че няма какво повече да добавя, свърна от мисленото пътуване, отпи малка глътка от поднесената „Плиска“ и без всякаква следа от заинтересованост каза, че въпросът за композицията бил занимал и него: по този въпрос и той имал някакви колебания. Що се отнася до образа на Да Коста обаче, той приемаше и това възражение, но все още срещаше задръжки да го признае открито.

Ако в онзи момент някой ме попиташе, бях готов да се обзаложа с пълна сигурност, че Димов не можеше да даде за публикация своя ръкопис, преди да го подложи на допълнителна обработка. Но съм се заблуждавал. Няколко месеца по-късно неговият разказ се появи в списание „Наша родина“ — появи се такъв,

какъвто го бяхме чули (може би само с отделни стилови поправки — не повече). Променено беше единствено заглавието: вместо „Гримасите на Бразилия“ — „Анатомът Да Коста“. С това наистина героят представляваше вече само себе си — не своята страна, — но в художествено отношение разказът оставаше непроменен. И понеже познавах Димов, чудно ми беше как е възможно грижлив и съвестен автор да пусне такъв разказ, като има съзнание за неговите недостатъци. Първото ми предположение беше, че е отстъпил пред редакторската припряност. После, когато се натрупаха повече литературни факти, стана ясно, че не ще е било точно така. Истината е, че Димов просто нямаше влечение към късите жанрове. Склонен към обобщения-метафори, той можеше по-лесно да напише хубав роман, отколкото хубав разказ. А ако нямаше влечение да го напише, още по-малко е могъл да изпита творческа радост от една последваща структурна преработка.

Както и да е, с разговора около разказа нашето литературно четене завърши. На изпроводяк обаче, не знам как, неочаквано пак свърнахме към стихотворната закачка на Веселин Ханчев, а оттам — и към разприте около „Тютюн“. И пак в скоропоговорка се споменаха имена и факти. Но Димов и този път не прояви желание да се занимава с миналото, не даде и най-малък признак за душевна драскотина. И така не само тогава, а и по-късно при всички последващи разговори, които сме имали. Затова, без да се оплаквам от слабо въображение, едно ми се струва вън от всякаква възможност: да си представя, че Димов можеше да се поддаде на дребнавост — че беше способен да превърне идейните и литературните разногласия в омраза и злопаметство към човека.

Когато става дума за Димитър Димов, много често си мисля за отговорното и сложно изкуство да се управлява.

Не е тайна за никого, че този, който застане начело на дадена общност (държава, партия, обществена организация), във всички случаи трябва да обладава една задължителна способност: да борави с реалности. И понеже е така, на тази необходимост трябва да подчини всичко, в това число и личните си качества. Ако е надарен с въображение, разумно е да го обуздае и да се ползува от него само в границите на практически осъществимото, ако е склонен към великодушни постъпки, тези постъпки не бива да отиват по-далеч от установените принципи. У такъв човек чувствата и емоциите трябва да отстъпват място на целесъобразните решения и целесъобразните действия, наложени понякога от непредотвратими сили и често пъти не само строги, а и сурови — решения и действия, които предполагат и воля, и решимост, и готовност да се носят отговорности. Затова най-непригодни за упражняване на власт са тъкмо хората, които по природа и призвание дават превес на емоционално-етичните рефлекси. Дори когато обладават усърдие и добра воля, тези хора много често стават плячка на слепите сили и повече или по-малко минават през изпитанията на едно мъчително противоречие — противоречие между дълга и призванието, между целесъобразно оправданото и свободната лична преценка. През чистилището на такова именно противоречие мина през последните години от живота си и Димитър Димов.

Спомням си онази жежка юнска привечер на 1962 г. когато за пръв път чух, имало предложение Димов да стане председател на съюза. Първата ми реакция ше недоверчивата усмивка на човек, когото глупави шегобийци са взели за поупав от себе си и са си въобразили, че могат да му втълпяват каквито си щат елепици. И в същия миг добих усещането, че терасата на унгарския ресторант, където гасяхме с бира първите летни горещини, бавно започна да изчезва и ние се намирахме отсреща, в салона на Сатиричния театър, вече не като зрители, а като участници в някаква абсурдна комедия. Но човекът, който съобщаваше новината, говореше сериозно и настояваше на своето без никакво намерение да се

шегува. Затуй, колкото и невероятно да ми изглеждаше всичко това, отново се върнах към реалността. И първото ми усилие беше да прибягна към помощта на въображението. Помъчих се да си представя как стеснителният и непрактичен Димов, който предпочиташе да остане със себе си и се плашеше от всякакъв досег с житейските неуредици, щеше да напусне своя кабинет, своите научни и литературни занимания, за да се заеме с администриране и реално упражняване на власт. Интересно ми беше да видя как човекът със склонност към фантазното, унесен непрекъснато в своя нереален свят, щеше да се озове в среда на сложни противоречия — противоречия не само от материално, а и от духовно естество, — за да уравновесява сили и да уталожва страсти, с една реч — да се занимава с дейност, която е неизмеримо далеч от неговите склонности. Помъчих се, но не можах да си го представя. И си казах, че е невъзможно. Нека да има предложение, мислех си — малко ли предложения увисват във въздуха! И последвалите събития като че ли ми дадоха право: Димов влезе в новото ръководство, но само като член на управителния съвет, което много често е не толкова управленческа, колкото почетна длъжност. Така може! И аз имах всичките основания да мисля, че правилно бях предвидил. Не беше за дълго обаче: през следващия мандат невъзможното се оказа възможно и Димов наистина застана начело на съюза. При това поради стечение на обстоятелствата трябваше не само да го ръководи, а и да проведе някои трудни негови начинания от международен характер, като срещите на писателите от балканските страни, които до голяма степен станаха негово дело.

В известното свое писмо до съветския българист Д. Ф. Марков, отговор на литературна анкета, Димов казва, че не обичал „да става център на внимание“, и всеки път, когато се налагало да сподели нещо за себе си, го обземало не само неудобство, а „просто някакво физическо неразположение“. Но ако не обичаше да говори за себе си, още по-малко беше склонен да се застъпва за свои интереси, да участвува в надпревара за известност или материални блага. Такъв беше в частния си живот — такъв се прояви и като ръководител на съюза.

По време на своето председателство Димов не се възползува нито веднъж от поста си, за да изтъкне своята личност, да демонстрира власт или да се позове на служебни предимства. Както никой друг той даде да се разбере, че докато е на този пост, не ще се съгласи в съюзното издателство да бъде издадена или преиздадена каквато и да било негова книга. Заедно с това не уволни никого, не назначи на работа свои близки, не направи и най-малък опит да си създаде „обкръжение“ от предани хора. Като зае най-високото място в съюзната йерархия, не започна да се обръща към персонала на „ти“, защото беше тактичен и уважаваше хората, и не мина с близките си на „вие“, за да им напомни да стоят същото и те — тази слабост на суетния, който сам си създава пиедестал, беше далече от него. Казано накратко, той направи всичко, което беше по силите му, за да въведе в средата на писателите един стил на етика и вежливост, оставил следа в паметта на всички. Обаче известно е, че добрите примери не винаги намират необходимия прием. Както човекът с характер може да бъде смазан от безхарактерната среда, така и етичният може понякога да стане жертва на не винаги етични страсти. Този поток на себичността и лошите склонности срещна на пътя си и Димов. И понеже беше направен от друго тесто, не можеше да му противостои и както сам се изразяваше понякога, имаше срещу него „неадекватна“, сиреч недостатъчно ефикасна реакция — нещо, което му причиняваше болка. Затова аз не се учудих и най-малко, когато при случаен разговор позната служителка в съюза, която вярваше на моята дискретност, ми повери, че имало тежки моменти, когато го заварвали над бюрото с овлажнени очи. Какво чудно, че човекът, у когото някога в „Исла Негра“по собствените му думи стиховете на Неруда бяха изтръгнали сълзи — какво чудно, че този деликатен човек , роден за друго призвание, не ще издържи

пред постъпки, които го товарят с морална отговорност пред неговата съвест на писател и гражданин?

При това, не ще и дума, нещата бяха много по-сложни, отколкото можеше да се стори на пръв поглед.

В своите спомени Нели Доспевска пише на едно място, че Димов изпитвал някакъв почти „ирационален страх“ от болестите (което не му пречеше понякога да налита безразсъдно на тях). И тя е съвършено права. Към това аз ще добавя, че той беше обладан и от друг един страх, вече не „ирационелен“ — от страха да не допусне в работата си някаква политическа грешка. И този страх, присъщ обикновено на хора с малък партиен стаж и често неоснователен, пролича най-ясно по време на неговото председателство. Той ще ни помогне да си обясним някои малко неоправдани, неочаквани и дори странни постъпки на Димов.

Спомням си отчетното партийно събрание от края на 1964 година. Не знам какви бяха причините, но на това събрание партийното ръководство ни представи един във всяко отношение недостатъчно промислен и недостатъчно задълбочен доклад. И , както се случва понякога — къде с уговорки, къде направо, — всички изказали се го намериха незадоволителен и го подложиха на критика. За изненада единствен Димов, вече като председател на съюза, излезе да го защити и да се солидаризира с него. Защо? Защото не беше забелязал слабостите, които другите сочеха ли? Не, разбира се, а защото мислеше, че „желязната дисциплина“, за която писа някога при влизането си в редовете на партията, го задължаваше да се солидаризира дори на годишното събрание с доклад, приет веднъж от партийното ръководство. Както всеки „новак“, той все още не беше осъзнал правото си на вътрешнопартийна критика и се плашеше от всякакъв вид „рискувани“ стъпки.

Или да вземем така наречената „теоретична конференция“ от 1965 г. — редовния годишен почин на партийната организация при Съюза на писателите.

Този път темата на конференцията беше „Националното своеобразие на литературата“, докладчик — Андрей Гуляшки, съдокладчик — Тончо Жечев. И поредността, и старшинството, и съществуващата практика показваха, че главната тежест в случая трябваше да падне върху първия от тях. Какво се случи обаче? Вместо да разработи темата, като излезе от характерни прояви на нашата литература, Гуляшки беше предпочел да остане върху плоскостта на известните общи положения. По този начин, като обхождаше рисковете, той повтаряше неща, срещу които нямаше какво особено да се възрази, но които същевременно не представляваха добра основа за разискване. Тъкмо наопаки, Тончо Жечев се стараеше да изясни своеобразието на българската литература с голям брой факти и примери от нашето литературно развитие. И, както всеки търсещ човек, който се стреми да проникне в недостатъчно изследваното, стигаше на места до изводи и формулировки, които бяха неточни или пресилени. Така че тъкмо с усилията си да се задълбочи в проблема той възбуди недоволството на някои писатели и стана главния прицел не само на критика, а и на нападки. Колкото и несправедливо да беше всичко това обаче, не ме учуди. Учуди ме поведението на Димов, който не само се поддаде на чуждите емоционални тласъци, а отиде и по-нататък, за да стигне с изказването си до някои неочаквани крайности.

Като се спря отначало върху първия доклад, Димов, каза, че Гуляшки бил човек с „богати възможности“, но понеже решил да си служи само с понятия, „без почти никакви илюстрации с конкретни примери“, фактически „окачва тия възможности на пирон“. По този начин само с едно изречение, колоритно заострено, той определи много точно слабостите на неговата работа. И редно беше да се предположи, че щеше да последва по-нататък ако не присъда, то поне някакъв израз на недоволство от недостатъчно добре изпълнената задача. Нищо подобно обаче. Веднага след направената обща констатация, с вид на човек, казал повече, отколкото трябва, Димов се впусна да търси извинителни предлози. Той

каза, че белетристът „нито има време, нито е длъжен да се рови из дебрите на историята“ — това било работа на литературните изследователи. В случая Гуляшки се бил заел с нещо, което трябвало да извършат други. Оттук и заключението: независимо от това, как е изпълнил задачата си, добре или зле, само за това, че се е заел с „чужда работа“ — казва той, — ние „му дължим признателност“.

Не така великодушно беше оценен обаче другият доклад.

Естествено, като всеки честен човек Димов не желаеше да си криви душата. Затова в своето изказване той не можа да премълчи, че докладът на Тончо Жечев „задълбочава правилно някои марксически истини в нашата литературна критика“, че „критикува с гражданска смелост наши недостатъци“ и че най-сетне, което не се среща много често, бил „ярък и колоритен“ по форма. И понеже обичал хората „с остри, внезапни, парадоксални протуберанси на мисълта, с ярки и сгъстени багри на образите“ — признаваше Димов, — лично на него такива изказвания много му харесвали. Но въпреки това оттук нататък всичко в изложението му беше насочено изключително към търсене и подчертаване на грешки и слабости, при което накрая докладът се оказа такъв, какъвто не беше — „доклад импресия“. Така се получи двойнственост в преценката, неприсъща на обективно мислещия човек, която противоречеше на фактите и можеше да се отдаде само на недоразумение. При случаен контакт с Димов по време на една от почивките обаче можах да разбера, че нямаше никакво недоразумение. И тук, в разрез със своите лични предпочитания, той беше отстъпил пред негласно изразеното мнение на други хора — мнение по частен въпрос, което неизвестно защо смяташе задължително за себе си.

Страхът на Димов от грешки и недоволства имаше обаче и своята анекдотична страна.

Както всички други ръководители на съюза, и Димов, разбира се, много често по повод на кръгли годишнини пише и изпраща на съюзните членове поздравителни писма. Веднъж обаче се случва така, че един от юбилярите, който се смятал за несправедливо пренебрегван от съюза, реагирал нервно и отказал да получи писмото. А такива жестове, както се знае, не остават тайна и често създават търкания. Затова Димов е обезпокоен и увещава засегнатия да приеме писмото. Не стига това, за да го обезоръжи, обещава му нещо, което не беше правено дотогава от никого — да напише в някой от културните седмичници юбилейна статия за него. Така „обиденият“ писател получава от най-отговорното лице в съюза оценка за своята литературна и обществена дейност, каквато не са получавали и първенците на нашата литература.

Като споменавам тези „слабости“ на Димов, не бива да премълча, че те не бяха вродени и не се дължеха на спонтанен вътрешен импулс, а идеха от мъчителното съзнание за дълг, вярно е, не винаги много точно преценен. И веднага трябва да добавя, че това съзнание никога не го доведе нито до остроти и прекалености, нито до неосмислено провеждане на чужда воля. И тук Димов остана такъв, какъвто го познаваме — добронамерен човек с чувство за такт и мярка, който държеше да се съобразява с необходимото, без да прекрачва границите на етично позволеното. Той търсеше път към сърцата на хората и благодарение на личните си качества не ги оттласкваше от себе си дори и тогава, когато една или друга негова постъпка будеше възражение. Винаги и навред, дори когато трябваше да налага някои ограничения на своите склонности и разбирания, той се стремеше да стане онова, което беше негов идеал — хуманист и ренесансов човек от епохата на социализма.

Казвам това и още веднъж се връщам към теоретичната конференция, за която беше дума.

След като изложи доста подробно своите критически бележки, със спонтанния рефлекс на обективно мислещ човек Димов неочаквано свърна към себе си, за да

се попита: дали не е разбрал погрешно някои страни от доклада, дали в увлечението си не ще започне да го критикува „дребнаво“ (думата е негова). В такъв случай, напомни той, право и дълг на докладчика е да го опровергае. И накрая, за да омекоти впечатлението от своето изказване, се обърна към него с тези трогателни думи: „Моля сърдечно и другарски да ме извини“ — думи, които бяха произнесени така, че можеха да заличат и най-малките душевни драскотини.[1]

Или друг случай — срещата на съюзното ръководство със секция „Критика“, която стана в началото на 1965 г. Навярно за повече тежест тази среща беше ръководена лично от Димов. Спомням си, че той откри заседанието и произнесе подходяще слово за задачите на марксическата критика (по-късно то беше публикувано в „Литературен фронт“). В съзнанието ми и досега е останало непокътнато впечатлението от онази атмосфера на доверие и търпимост, която се създаде още в първия момент. То се знае, Димов наблегна много настойчиво върху необходимостта от принципност и непримиримост към идеалистическата естетика, но говореше като равен с равни — без никакво назидание и без никакъв израз на непогрешимост. Като подканяше присъствуващите да вземат думата, той заяви, че в процеса на обсъждането естествено някои мнения може да се окажат неправилни. „Това е потенциално възможно при всяко обсъждане на сложни въпроси“ — подчерта той и даде да се разбере, че такива мнения трябва да се критикуват. Обаче веднага добави: „Ще се подлага на критика самото мнение или допуснатите в него грешки, а не целокупното писателско дело на автора му.“[2] Така, без да отстъпи нито крачка от принципите, той отрече онази лесна разправа с човека, често практикувана от някои, която е неблагоприятен климат за духовното щракане и не дава положителни резултати.

Както се вижда, макар да предпочиташе духовните търсения, Димов трябваше за известно време да слезе в света на реалностите и с мярката на целесъобразност да чертае посоки, да обуздава страсти, да отмерва права и задължения. И понеже като всеки роден художник клонеше към спонтанната етична реакция, често пъти пристъпваше към изпълнение на дължимото с подсилено и дори мъчително чувство на отговорност пред себе си и пред другите. Убеден хуманист, той не пропускаше да изпълни дълга си, но проявяваше широта и никога не забравяше човека — беше ласкав към него и го щадеше дори и тогава, когато по един или друг повод трябваше да произнесе строга дума. Щом е така, нищо чудно, че това е, което вземаше превес в отношенията му и е останало в паметта на хората, все едно как се преценява една или друга негова постъпка.

Понеже говоря за „управленческия“ период на Димов, не мога да премълча как той се отрази върху нашите отношения.

Не знам как съм устроен, но щом мой близък или приятел започне да се изкачва по йерархическата стълбица, инстинктивно престават да го търся. Не че щадя времето му или пък че го отбягвам, не, а просто ми е приятно да предоставя почина на него: нека при новосъздаденото положение той да очертае границите на нашите отношения. И ако се случи така, че човекът наистина е много претоварен или добие впечатление, че съм охладнял към него и го отбягвам, а му е неудобно да търси обяснение, без да ща, с пасивността си ставам причина за създаване на разстояние между нас.

Такова нещо се случи и в отношенията ми с Димов.

---

[1] Цитатите от изказването на Димов са извлечени от запазената стенограма.

[2] Димитър Димов: „За задачите на литературната критика“ (Събрани съчинения, т. 5, стр. 325 и пр., 1967).

Частично това изказване беше публикувано и в „Литературен фронт“ (год. XXI, бр. 10, 4. III. 1965).

Казах, че Димов не беше роден да управлява и всяко издигане в тази насока приемаше не като щастлив шанс, а като неизбежно обществено бреме. Той не чувствуваше влечение към хашиша на властта и не обичаше да командува, да се поставя над другите — не знаеше какво значи големство. Видял се начело на съюза, той не забрави старите си приятели, не промени с нищо отношението си към хората. Претоварен от задължения обаче, той не разполагаше с никакво време и страдаше от носталгия не само по литературната работа, а и по някогашните свободни минути на общуване. Затова, когато се срещнехме, той напомняше понякога за миналото и питаше няма ли да се видим. В такива случаи аз обикновено приемах въпроса с усмивка и отвръщах с една запомнена и, разбира се, поизменена фраза от „Осъдени души“: „Йерархията и дисциплината смазват вярното другарство.“ След това, както става обикновено, започвахме сериозно да се уговаряме с „трябва“, „някой път“, „ще видим“. И понеже никой от двамата не пристъпваше към практическо предложение, оставахме си с пожеланията. И аз не съм запомнил да сме били в приятелска компания с него по време на председателството му. Казвам „приятелска“, защото други срещи и контакти, макар и немного на брой, сме имали. За беда тези контакти не бяха от особено приятните, за което, то се знае, най-малка вина имаше Димов.

Ще разкажа за два такива случая.

На срещата със секция „Критика“, за която вече споменах, въпреки настояванията и атмосферата на търпимост, аз не пожелах да се изкажа: отдавна вече бях загубил вкус към такива прояви. И това трябва да беше направило впечатление на Димов. Не случайно няколко седмици по-късно, като се видяхме в хола пред бюрото му, където чаках за някакво заседание, той се спря, заговори ме и попита защо не съм взел думата. „Неудобно ми беше: трябваше да критикувам твоето изказване“ — рекох аз полусериозно-полушеговито. „Кое в него именно?“ — попита той малко небрежно, склонен очевидно да приеме по-скоро шегата. „Пасажа за социалистическия реализъм“ — отвърнах аз, но този път вече съвсем сериозно. „Така ли? — изненада се Димов. — Ела!“ — И като отвори вратата на своя кабинет, пропусна ме да мина преди него.

„Не се шегувам“ — побързах да кажа аз, като се настаних в едно от креслата. И се помъчих да припомня на памет какво от неговото изказване имах пред вид. Ставаше дума за пасажа: „. . .Философските, естетическите и хуманистическите концепции на социалистическия реализъм могат да обхванат огромен жизнен материал, но се различават напълно от буржоазните философски, естетически и хуманис ически концепции, обобщаващи същия материал.“

— Какви са тези „концепции“ в един метод? — попитах аз учудено с тон, в който навярно се беше прокраднала и малко суета.

— Не те разбирам много добре. . .— отвърна Димов с фразата, която бях чувал и друг път, и проточи думите си като човек, който е на половин път да схване мисълта ти, но все още се колебае.

И аз трябваше да се обясня.

Нашите теоретици, както се знае, са единодушни, че социалистическият реализъм е художествен метод, чиято теоретическа основа е диалектическият материализъм или понеже сме в областта на изкуството — марксическата естетика. Говориш ли за концепции обаче, ти не си в метода, а в идеологията. Затова изразът „концепциите на социалистическия реализъм“ не е просто невинна злоупотреба с термини, а принципна грешка — води до практическо и теоретическо объркване. Добре, но имаше време, когато думите „социалистически реализъм“ бяха нещо като универсален „сезам“, който отваря всички врати — колкото по-често ги употребяваш, толкова по-лесно можеше да минеш за идейно неуязвим. В резултат на това мнозина просто изгониха от речника си термина „марксическа естетика“ и удобно го замениха със „социалистически реализъм“ и там, където беше дума

за идеология. От честа употреба в края на краищата се дойде до автоматично повтаряне, което засегна и някои сериозни хора. Такъв именно беше и нашият случай.

Не ще и дума, казах вече, Димов беше мислещ човек и много добре подготвен марксист. Такъв човек се справя бърже и няма нужда много да го увещаваш. Така и стана. Още на втората фраза той ме спря:

— Прав си, в случая наистина аз имах пред вид марксическата естетика. Да, грешка[1] — изрече той без никакви задръжки, с онази делова непосредственост, с която се отдръпва човек, забелязал, че е застанал пред друга врата в хотела. И по стара привичка, малко наклонен, с леко отворена уста зарея поглед пред себе си. После неочаквано се обърна към мене: — А ти защо не изказа тези мисли в заседанието? Щеше да бъде добър повод за разговор.

— Това пък е моя грешка — рекох шеговито аз и станах, защото беше наступил часът на заседанието.

И ние се разделихме. Разделихме се приятелски, без ни най-малка следа от емоции, като да бяхме говорили не за нещо тъй или инак неприятно, а да бяхме решавали някаква шахматна задача от вестниците.

Или — друг случай.

През лятото на 1965 г. Николай Янков, тогава секретар на съюза, ме повика при себе си и ми съобщи, че се готвела делегация, която през есента щяла да замине за Съветския съюз да обсъжда със съветските писатели проблема за съвременния герой. В делегацията, допълни той, били включили и мене. И ме попита съгласен ли съм — ако съм съгласен, трябва да бъда готов за евентуално изказване.

Дотогава такова нещо още не беше се случвало. Повече от двайсет години никой не беше се сетил за мене и аз бях между малцината писатели, които не бяха ходили в Съветския съюз, и навярно последният комунист от стара дата. А когато накрая пожелаха да ме включат като единица в масовите екскурзии, които ставаха за сметка на Литературния фонд, тогава пък аз не бях съгласен: казах, че моят политически стаж ми забранява да отивам в Съветския съюз като турист. Този малко неочакван отговор беше смутил Димов и беше го накарал да каже пред един общ познат, че съм бил „мъчен човек“. Сега обаче случаят беше друг и аз се съгласих с готовност. Съгласих се, но не бързах да вярвам, че въпросът е уреден. Затова, когато в края на годината прочетох в „Литературен фронт“ състава на делегацията и не намерих името си, не се изненадах ни най-малко. Нито се изненадах, нито пък мислех да реагирам. Една случайност обаче ми даде да разбера, че работите се бяха развили не така, както можеше да се предположи: под предлог за „по-високо равнище“ бях отстранен не от съюзното ръководство, а от водача на делегацията, поставил себе си над ръководството. Това можеше вече само да учудва и събуждаше принципни възражения, които нямаше защо да се премълчават. И понеже делегацията беше заминала и нямаше кой да ме обвини, че се застъпвам за себе си, реших да направя това, което съм правел и в други подобни случаи: да взема отношение към въпроса с писмо. В случая — с писмо до председателя на съюза.

То се знае, понеже и аз имам своите слабости, не се стърпях да насоча една сатирична стрела към моя доброжелател, за да му напомня за неговото „равнище“. Но не това беше съществено. Съществено беше да изкажа учудването си, че има анонимни сили, които стоят над ръководството и разпореждат, както им е угодно. „Аз имам достатъчно опит — завършваше писмото — и много добре знам, че повиците за единство, които слушаме от трибуната на съюза, често крият една практика на дискриминация към редица „неудобни“ съюзни членове.

---

[1] Когато горните редове бяха написани, прегледах отново всичките изказвания и теоретически статии на Димов и никъде другаде на намерих смесване на метод и идеология.

Знам също, че тази дискриминация , която се практикува от години, не може да се измени от едно писмо. Затова не мислете, че тези редове са породени от някакви илюзии. Работата е много по-проста: не бих желал с мълчанието си да стана съучастник в една политика на груповщина,която съм отричал и никога не ще престана да отричам.“ Следваха точка и подпис.

След няколко дни една сутрин Димов ми позвъни в къщи. Никаква секретарка и никаква телефонистка — обаждаше се направо той. И ако не знаех за какво беше, щях да помисля, че имаше смъртен случай или беше станал пожар и ние трябваше да го гасим — толкова тревожен ми се видя гласът му. „Току-що ми предадоха писмото ти — задъхваше се той. — Искам да се видим и поговорим.“ „Плаша се, че не си го прочел внимателно -- беше моят отговор. — В него няма никакво оплакване срещу тебе, нито е искано някакво обяснение. Просто сметнах за свой дълг да ви обърна внимание на едно явление.“ „Все пак, бих желал да поговорим.“ Да упорствувам — нямах основание: можеше да мине за слабост на разсърден човек. Помолих обаче срещата да се състои няколко дни по-късно: по този начин навярно съм искал да успокоя Димов, като му покажа, че не отдавам особено значение на случая. И той се съгласи.

В уречения ден и час Димов ме чакаше в кабинета си (записал съм точната дата: понеделник, 22 ноември 1965). Бяхме сами, което трябваше да означава, че ни предстоеше приятелски, а не служебен разговор. И с делови тон на човек, който се владее, той започна да обяснява как писмото ми се било забавило няколко дни по служебните етапи и затова не ми се обадил веднага. „Успокоил се е“ — мина ми през ума. Но щом пристъпи към същината на въпроса, забелязах, че самообладанието му се разколеба. Наистина, тревожните интонации от разговора по телефона ги нямаше, но по лицето му се изписа някаква уплаха. И първият ми рефлекс беше да го успокоявам.

„Заявявам ти най-чистосърдечно, че ръководството на съюза те цени и желае твоето сътрудничество“ — започна Димов. „Нямам основание да не ти вярвам“ — отвърнах аз, като се стараех да намеря колкото може по-примирителен тон.“ „Случаят, за който пишеш, е станал без наше знание. Бяхме поставени пред свършен факт“ — продължи той. „Тъкмо това твърдя и аз: в писмото е казано много ясно.“ „Но има неща, които са вън от нас и по-силни от нас. Не мога да разбера. . .“ — изрече той и се спря да потърси думата, която му трябваше. Но го овладя някакво непреодолимо вълнение и млъкна, без да се доизкаже.

Стана ми тъжно и съвестно. Започнах да се окайвам и да проклинам хиляди пъти моя нещастен навик: каква полза от такива писма, аз ли се намерих да оправям работите. Но беше късно, нямаше какво да се прави. Затова, като събрах малкия си запас от такт, примирително рекох: „Пак ти казвам, моята цел беше не да ви укорявам, а да посоча едно явление, което не бива да се премълчава. Нали трябва да го посочим, за да го отстраним! Бих настоял още веднъж да смятаме въпроса за приключен.“

Изглежда, че този път думите ми улучиха целта. Леко успокоен, Димов поклати глава в знак на съгласие, изрече още нещо като благодарност и стана да ме изпрати. След това отвори вратата, сбогува се и като видя, че го чакат други посетители, от прага даде някакви нареждания на секретарката. Ясно, той се връщаше отново към своето претоварено служебно всекидневие, за да изслушва жалби и претенции, да разрешава често пъти неразрешимото.

Така съм и запомнил Димов през последните години: кроткият и възпитан човек, склонен към уединение, който в усилията си да отговори на своя обществен дълг много често се изправяше драматично безпомощен пред сложни практически въпроси, измъчван от съзнанието, че доброто намерение не стига, за да се преодолеят стихиите и противоречията на живота. И често си казвам: може би на този

човек, който беше заставен да потиска понякога предразположенията си, трябваше да се поставят други задачи, да му се възложат други обществени задължения, по-подходящи за характера му. Може би — не знам.

*

Връщам се назад и си спомням първата вест за неговия край.

Беше събота̀, 2 април 1966 г. Вървях по улица „Алабин“, някак лекомислено привлекателна през този пролетен ден, и пред кино „Благоев“ срещам тревожно забързан Владимир Трандафилов. Видя ме и се спря. „Чу ли? Димитър Димов бил починал!“ В първия момент ми стана някак смешно. Два-три дни преди това, здрав и читав, Димов беше заминал за Букурещ начело на една наша делегация от писатели. „Хванал се е — казах си. — Априлска шега: докато да стигне от Румъния, закъсняла е с един ден.“ Но Владо повтори още веднъж и този път в гласа му ясно прозвучаха трагични интонации от неговия Крал Лир. Нещо ме клъвна и бързо завих към „Ангел Кънчев“. А пред съюза — някаква припряност, влизане и излизане на непознати хора. Зад гишето на пропуска една от служителките плачеше. Никакво съмнение — непредотвратимото беше станало. И не влязох, не попитах. Отидох в издателството, а там новината ме беше изпреварила. И, разбира се, никой и не беше помислил да разтвори ръкописите. Вместо тях разтворихме няколко бутилки коняк, за да поменем човека и да се сетим за преходността на нашето съществуване.

# НЯКОИ АСПЕКТИ НА СМЕШНОТО*

*Исак Паси*

## СРЕДСТВА НА ИГРАТА

Игривият характер на смешното сравнение, игривата — сериозна и несериозна — претенция на едната страна (или поотделно на двете) спрямо другата може да се осъществи с различни средства. Много от теоретиците на смешното са изследвали тези средства на смешната игра и, както често се случва при умствените занимания, които поглъщат цялото внимание на изследователите, са ги представяли за най-важна и дори единствена характеристика на смешното. По този начин онова, което е само средство, се предлага за същност, а примерите, които не се нуждаят от това средство, насилствено се вкарват във вече дадената и извлечената от една по-ограничена сфера дефиниция. Но ако на тези показани като същност на смешното особености се погледне само като на средства на играта средства, с помощта на които смешното прави сериозното игриво, тогава те намират своето естествено място, без да е необходимо насилствено да притеглят към себе си и онова, което не им принадлежи. Между най-популярните и най-често използуваните игриви средства на смешното са: а) преувеличението и противоположното му умаление; б) прекомерната краткост; в) изненадата.

*А. Преувеличение и преумаление.* Преувеличението, показването на малкото като голямо и преумалението, показването на голямото като малко, са толкова разпространени средства на смешното, че неговите теоретици често са се изкушавали тъкмо от тях (както и от другите средства на играта) да извеждат своята дефиниция. Те са били улеснявани от обстоятелството, че действително цели комически видове се основават на преувеличението или преумаляването — пародията превръща великото, важното и голямото в нищожно, незначително и малко, иронията приписва великото, важното или голямото на нещо нищожно, незначително или малко и т. н.

В известната Кантова дефиниция за смешното ролята на малкото, на голямото превърнато в малко, не е малка, а голяма. Ако смехът се ражда при прехода на напрегнатото очакване в нищо, това само означава, че едно нищо или нищожно, дошли на мястото на нещо или на нещо голямо, са най-дълбоката причина на смеха. Почти по същото време, когато Кант предлага своята дефиниция, и К. Фльогел търси разликата между бурлеската и героично-комичното в това, че първата представя голямото като малко, а второто — малкото като голямо.[1] Срещу Кантовата теория и не без основание са отправяни многобройни критики. От

---

* Вж. моята статия „Към същността на смешното", напечатана в кн. 4 на списанието.

[1] K. Fr. Flögel, Geschichte des Burlesken, Leipzig, 1794, S. 4.

Жан Пол,[1] от Шютце,[2] от Мориц Кариер,[3] от Адолф Цайзинг,[4] от много от по-новите автори.

При смешното невинаги напрегнато очакване се превръща в нищо и невинаги превръщането на напрегнатото очакване в нищо е смешно. Човек напрегнато очаква на гарата своя приятел, а той не пристига — кое тук е смешно. Голям научен експеримент не дава резултат — обикновен случай в науката и пак несмешен. Често смешно е, когато вместо очакваното идва друго — вместо жената пристига тъщата, вместо любовницата се появява жената и пр. Но и тази ситуация не е универсална схема на смешното. Защото, без да има нещо смешно, вместо очаквания философски камък алхимикът получава едно химическо съединение с по-скромно приложение или пък Христофор Колумб вместо очакваната Индия открива много по-скромната по онова време Америка.

Първият, който потърси специфично смешното в специфично малкото, е Жан Пол. „Смешното е безкрайно малкото. "[5] Тази идея на Жан Пол беше развита от Фр. Т. Фишер, който в теорията за смешното съчета субективизма на Жан Пол с ортодоксалния идеалистически обективизъм на Хегел. Според Фишер възвишеното е безкрайно голямото, а комичното е безкрайно малкото и основа на това безкрайно малко трябва да бъде безидейността, липсата, недостатъчността на идеята.[6] Теодор Липс тръгна от Кантовото „нищо", за да построи още една теория на комичното, основана върху превръщането на голямото в малко. „Комичното възниква, когато *на мястото* на очакваното значително или внушително и при предпоставката за общността на представите, която то кара да се очакват, се появява нещо, най-малко значително за нас, за нашето чувство, нашето схващане, нашето сегашно разбиране."[7] „Комичното е изненадващото малко."[8]

И срещу теорията на Липс могат да се отправят познатите обвинения: не всяко малко, което идва на мястото на очакваното голямо, е смешно и не всяко смешно предполага такова малко, което да идва на мястото на очакваното голямо. При Швейк например ги няма тези „голямо" и „малко", а и в много комедии те просто „не играят". Когато в „Ревизор" градоначалникът казва за учителя по история: „Той е учена глава. . . само че разправя така разпалено, та просто се самозабравя. . . Щом стигна до Александър Македонски. . . скочи от катедрата, грабна стола и колкото сила има — прас о пода. То се знае, че Александър Македонски е герой, но защо да се чупят столовете? От това хазната губи", а учителят обяснява своето поведение по свой начин: „Ваша работа, но аз за науката живота си няма да пощадя" — тук по-скоро малкото се опитва да бъде голямо, някакво голямо, а не голямото се превръща в малко, като предизвиква при това изненада.

Не в превръщането на очакваното голямо в неочаквано малко трябва да се търси най-дълбоката причина на смешното. Превръщането на голямото в малко, а също така и не по-малко важното превръщане на малкото в голямо е средство на смешното, защото прави нещата да изглеждат едновременно като истински и неистински, защото дава възможност те да се вземат едновременно сериозно и несериозно, защото внася духа на играта в контраста, в претенцията,

---

[1] J. Paul, Vorschule der Ästhetik, § 26, Werke, Bd. 4, S. 149.
[2] St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 17.
[3] M. Carriere, Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst, I, Leipzig, 1885, S. 203.
[4] Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M., 1855, S. 274.
[5] J. Paul, Vorschule der Ästhetik, § 26, Werke, Bd., S. 153.
[6] Fr. Th. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, I, § 168, S. 374.
[7] Th. Lipps, Komik und Humor, S. 44.
[8] Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, S. 575.

в сравнението. Това извънмерно (с оглед на човешките норми и мащаби) преувеличение и преумаление често се открива и в истинската игра: малкият оловен войник е истински голям войник, малките кубчета са действителни замъци, кули и бойници, строителниците правят влакове, трактори и машини, куклите са красиви госпожици. Преувеличението и преумалението са едно от средствата на смешното като реалност, предизвикваща игриво сравнение и възприемащият го се отдава на играта на фантазията, която то му предлага, като при това изключва съчувствието и особено състраданието — те не могат да се предизвикат от очевидно невероятните нарушения на физическите или духовните пропорции. Примери:

1. Търговецът, който внезапно изгубил своето имущество, беше така потресен, че за една нощ побеля цялата му перука (Кант).

2. Файтонджията се напи не като свиня, а като две свини (Бр. Нушич).

3. От неговото пеене млякото прокисва (М. Твен).

4. Два лъва се скараха така люто, че се изядоха взаимно — чак до опашките, така че от тях не остана нищо (Грос).

5. Един руски пътешественик толкова забравял, че вечер в хотела поставял в леглото своите панталони, а себе си сдиплял върху стола (В. Швайцер).

От друга страна, и умаляването — в не по-слаба степен — може да направи сравнението игриво:

1. Една жена казала за своята приятелка: „Тя е малко бременна".

2. Един гражданин на Бостон, след като прочел за пръв път Шекспир, казал: „Това наричам аз умна книга. Не вярвам в Бостон да има и двадесет души, които биха могли да напишат такава книга."

3. Марк Твен пише до редактора на вестник, напечатал съобщение за смъртта му: „Слуховете за моята смърт са явно преувеличени."

Така също и малкият човек, от Акакий Акакиевич до Швейк, както и цялото изкуство за този човек, Чехов, Чаплин, Хашек, са превърнали не една възможност на смешното в смешна действителност.

Теорията за комичното като изненадващо малко (Липс) — неправомерна като универсално обяснение на смешното — има и свой положителен момент. Прекомерното увеличение или умаление не е същност на смешното, а само негово средство и без да е всеобщо, то е едно от най-разпространените му средства.

*Б. Краткост.* И краткостта, както превръщането на голямото в малко, както неочакваното малко, е въздигана от теорията до същностна особеност, ако не на цялата комическа сфера, то поне на едно от най-важните ѝ подразделения, на остроумието, на Witz'a. Пак Жан Пол дефинира: „Краткостта е тяло и душа на остроумието, а дори и самото то."[1]

Но краткостта е само друго средство, чрез което сравнението може да стане игриво, смешно сравнение. Тук краткостта е прекалена и нейната извънмерност проличава веднага, щом тя се съпостави с нормалните човешки представи за дължина, обстоятелственост или цялост. Защото разумната, естествената краткост може да бъде неоценимо качество в цялата област на сериозното в изкуството. Чехов е наричал краткостта „сестра на таланта". Краткостта като средство на смешното има по-друг характер. Тя е такава краткост, която усилва невероятното, екстраординерното, анормалното или алогичното, която прави нещата да изглеждат игриви, а възприемането им и несериозно. Тази краткост обикновено се изразява в съкращаването на средните моменти на необходимата поредица от съждения или на естествените процеси, в непосредственото — без необходимата подготовка — свързване или извеждане на крайните моменти

[1] J. Paul, Vorschule der Ästhetik, § 45, Werke, Bd. 4, S. 224. Като изследва логическия аспект на комичното, Д. Спасов изтъква ролята на съкратения силогизъм, ентимемата. (От логическа гледна точка, С., 1965, стр. 125—129.)

един с друг или един от друг. Всичко това постига едновременно две цели: представя нещата или мислите като истински и неистински, игриво и изключва съчувствието и особено състраданието.

При някои от видовете на остроумието краткостта изтъква, изнася в предния план сравнимите величини, отделя ги от ненужните или замъгляващи междинни елементи, съдействува за тяхното игриво съпоставяне. Затова дължината, бъбривостта, излишните подробности са бездната, в която остроумието пропада без остатък и много разказвачи и слушатели на вицове от собствен опит са се убеждавали, че „епичността" убива именно смешното във вица, който предполага бързина, рязък преход, контрастна експресия. Примери:

1. Една девица на изповед: „Свети отче, аз много уважавах един млад човек." Отецът: „Уважавала? Колко пъти?" (Шамфор).

2. „Той е любил и страдал. Любил е парите ѝ и е страдал, защото ги няма." (Илф, Петров).

3. „Съвестта му е чиста. Не е употребявана." (Лец).

Тук краткостта, или по-точно преднамереното съкращаване, е предпоставка на остроумието, което веднага би изчезнало, ако се „запълнят" липсващите моменти и се постигне „епична" пълнота. Ако те се перефразират например така:

1. Казваш, уважавала си един млад човек. Но какво разбираш под уважение? Не е ли нещо друго? Не си ли съгрешавала с него? И ако си грешала — не забравяй, че си на изповед, кажи, веднъж или много пъти. Това е важно за опрощението.

2. Неговата любов беше особена. Любов користна — към парите. А понеже ги нямаше, той страдаше. Така се сливаха в едно — алчността, неговата любов към парите със страданието, мъката, че ги няма.

3. Той мислеше, че има съвест, но тя не му служеше. Всичко долно и безчестно, което правеше, не я засягаше, не откликваше в нея. Съвестта му оставаше чиста, но не поради чистите му постъпки, а поради това, че изобщо не беше съвест — една съвсем чиста съвест.

Краткостта като средство на играта не е еднозначна с лаконизма като средство на художествената експресия изобщо, нито с лапидарността, присъща на естетическия интелектуализъм. Тук краткостта създава или усилва контраста, внезапния преход на противоположностите, рязкото преобръщане на тезата в антитеза. Тук краткостта е краткост (или предумишлено съкращение), за да се втурне, за да наруши и естествения ход на нещата, и органичното разгръщане на мислите за тях, за да ги представи игриво, за да даде възможност да се вземат и сериозно, и несериозно — като смешни. Много често краткостта сама е средство на изненадата, която на свой ред е едно от най-разпространените средства на смешното като игриво сравнение.

*В. Изненада.* И това средство на смешната игра (както предишните две) е въздигано от теорията до ранга на същностна особеност на цялата област на комичното — и то още по-категорично. Според Хобс смехът е *внезапната* радост от *внезапното* разбиране на нашето превъзходство, а според Кант — *внезапното* превръщане на напрегнатото очакване в нищо. Още по-директно тази теория е формулирана от Кеплер, който извежда смеха направо от изненадата. „Изненадата е едно по-бързо пробуждане на едно ново понятие, а ново е, което ние или никога не сме узнавали, или което в тези обстоятелства, по това време, в тези отношения не сме узнали или почувствували."[1] Децата се смеят на всичко, защото техният опит е малък и за тях всичко е ново. Силата на смеха зависи от силата на изненадата. Смешното е изненадващото. „Колкото по-

---

[1] Keppler, Kritische Untersuchungen über die Ursache und Wirkung des Lächerlichen, Th. 1, Cilli, 1792, S. 56.

голяма е изненадата, толкова по-силен е също взривът на смеха.“[1] Но и тази толкова често прокламирана — от по-старите и от по-новите автори — изненада не е универсален белег на смешното.

Трябва да се различават: изненадата за действуващите лица и изненадата за смеещия се зрител. При обяснението на смешното и на неговия адекватен ефект, комическият смях, изненадата за някои от действуващите в комедията лица няма значение. Толкова повече, че за тях изненадата най-често предизвиква неудовол-ствие, разобличение, комична катастрофа. Когато героите на „Ревизор“ изслуш-ват писмото на мнимия ревизор, от което разбират в какво нелепо положение са се поставили и когато точно в този миг се появява вестта от истинския ревизор, те безспорно са двойно изненадани. Но тази двойна изненада не предизвиква техния смях, нито път е много съществен фактор за смеха на зрителя, който още от самото начало знае всичко, или поне най-важното, който знае, че дребният петербургски чиновник Иван Александрович Хлестаков не е ревизор. „Ревизор“, тази съвършена и абсолютна комедия не предлага нито внезапното разбиране на нашето превъзходство, нито внезапното превръщане на някакво наг регнато очакване в нищо. И цели периоди от историята на комедията могат да свидс-телстват, че изненадата не е била определящият или дори само важният фактор, предизвикващ комичния смях. Например новоатическата комедия (Ме-нандър) по правило не съдържа никакви изненади за зрителя, който по отноше-ние на разиграваните събития знае всичко и вижда всичко за разлика от дей-ствуващите лица.

Изненадата не е задължителен признак на смешното, понякога се смеем и когато знаем какво става и какво ще стане. Дори започваме да се усмихваме, когато започне да се приближава онова, за което знаем и се смеем тогава, ко-гато то точно според нашите очаквания дойде. Само така може да се обясни толкова често срещаният факт на повторния смях при повторното гледане на комедията.

Но ако не същност или универсално средство на смешното, изненадата е едно от най-използуваните средства на смешното като игриво сравнение, осо-бено във фарса. В „Адвокатът Патлен“ измислената от хитреца хитрост едва в последния момент се обръща срещу него. В Гоголевата сцена „Картоиграчи“ опитен мошеник е изигран от банда още по-опитни мошеници. При това до развръзката нито мошеникът, нито публиката разбират истината — изнена-дата е всеобща. Но много по-често, отколкото в комедията и дори отколкото във фарса, е изненадата във вица. При смешното остроумие и преувеличаването, и преумаляването, и преднамереното съкращаване са обикновено насочени към изненадата:

1. „В тази книга има нещо много вярно и много оригинално. Жалко е само, че оригиналното не е вярно, а вярното не е оригинално“ (Лесинг).

2. „Такъв е Харис, цял-целеничък — винаги готов да поеме бремето върху себе си и да го стовари върху чужд гръб“ (Джером К. Джером).

3. „— Изнесете този симулант! — каза Бауце, когато установи, че човекът е умрял“ (Хашек).

4. „Да говорим стегнато, за да може изречението да завърши в тази епоха“ (Лец).

Изненадата като средство на смешното представя нещата игриво и засилва чувството за игра. С този рязък контраст между нещата до изненадата и след нея, с този неподготвен, внезапен и без напрежение преход от едната ситуация в другата се усилва невероятното във вероятното, нелогичното в логичното,

---

[1] Keppler, Kritische Untersuchungen über die Ursache und Wirkung des Lächerlichen, Th. 1, S. 62.

фриволното в строгото, несериозното в сериозното — еднакво, що се отнася до хода на нещата и до идеите за тях.

1. Запитали един философ:

— Кои жени са по-верни, русите или черните?

А той отговорил:

— Побелелите.

2. Запитали един писател какво мисли за брачните вериги:

— Те са толкова тежки, че могат да се носят само от двама, а още по-добре от трима.

3. Една героиня се моли: „Света Богородице, ти, която си заченала, без да съгрешиш, научи ме как да греша, без да зачевам.“

Тук изненадата се прелива в невероятното, с една или с няколко думи ни пренася от строгата теза до напълно отричащата я антитеза, от бездната до върха и от небето до дъното на морето. Тук изненадата предизвиква играта на фантазията с реда, със закона, с логиката, играта и на твореца на смешното, и на възприемащия това смешно, смеещия се.

## СМЕШНОТО — СУБЕКТИВНО ИЛИ ОБЕКТИВНО?

Античната поетика търсеше обективните източници на смешното като част от обективно грозното — грешка, грозота, деформация и т. н., тя търсеше комическата субстанция. Но след като под влияние на теорията за остроумието в теорията за смешното навлезе сравнението, въпросът за субекта и субективното в тази материя се изправи с всичката възможна настойчивост.

Ако смешното води до някакво сравнение, сравнение от особен род, и ако, от друга страна, само субектът може да бъде „субект“ на сравнението, тогава лесно е да се допусне, че смешното, дори и когато е „подсказано“ от реалната история, е изключително или предимно субективно явление, с присъщите му именно като на субективно явление свобода и произвол.

Един от първите философски теоретици на смешното Жан Пол остави на последвалата го естетика своя завършен субективизъм. Остроумието — неговият преоблечен свещеник — венчава всяка двойка. След Жан Пол теорията на смешното или примирително възприема субективизма като свое главно гледище, или влиза в решителна схватка с него. Но тя вече не може да го заобиколи. Само субектът може да сравнява. Заключенията на Жан Пол са категорични: „Комичното, както и възвишеното, обитава не в обекта, а в субекта.“[1] „Както сериозната романтика, така също и комичната — противоположно на класическата обективност — е властителка на субективността.“[2] „При всеки хумурист аз-ът играе главната роля; където може той разкрива в своя комичен театър дори своите лични отношения, пък макар и само за да ги унищожава поетически.“[3] Субективността е само другата страна на свободата. Остроумието е също и свобода. „Свободата дава остроумие (а заедно с него и равенство) и остроумието дава свобода.“[4]

Ако е необходимо да се различават идеалистическите конструкции от действителната същност на смешното, необходимо е също така действителната същност на смешното да не се признава за духовна собственост на идеализма. Защото наистина сферата на смешното е сфера на възможно най-голямата свобода в изкуството — за твореца и за неговата публика. Тук традиции и преда-

---

[1] J. Paul, Vorschule der Ästhetik, § 28, Werke, Bd. 4. S. 158.
[2] Ibid., § 34, S. 181.
[3] Ibid., S. 182.
[4] Ibid., § 54, S. 250.

ния, светини и благоговения, гордост и достойнство, слава и величие „излизат от себе си“ или по-точно са извадени от тях и са разиграни в нетърпящата никакви условности весела игра на комедията, шегата, вица, остроумието. Тук боговете с удоволствие напущат божественото, за да изпитат удоволствията на земното, на играта, търкалянето в прахта, закачката и издевателството, шумната оргия, безметежната наслада на земята. Тук е невероятното, нереалното, „до смешно“ преувеличеното, съкратеното, неочакваното. Тук е произволно съчетаното, безсмисленото, изопаченото, избягалото от нормите на разума и реда. Смешното е от друг свят. „Смешният обект идва от един *превратен* свят, но той, изглежда, идва също от един превратен *свят*, т. е. от един космос, който има свой собствен ред и свои собствени закони.“[1]

Затова в комедията през почти цялата ѝ история случаят, случайността играе толкова важна роля. Още в новоатическата комедия се появяват тези подхвърлени деца, намирания, узнавания, случайни раздели и срещи, без които тя била невъзможна. А и във всички комически видове с изобилието и изобретателността на комическия гений са пръснати недоразумения, двусмислици, всички възможни отсенки на каприза, произвола и случайността. Случайности има и в трагедията. Без тях Едип нито би оживял, нито би срещнал баща си, за да го убие, и майка си, за да ѝ стане мъж. Без случайности не би настъпила трагичната развръзка в „Ромео и Жулиета“ (Жулиета би могла да се събуди няколко минути по-рано) или трагичната катастрофа в „Отело“ (Емилия би могла да съобщи за коварството на Яго малко по-преди). Но трагическият поет взима само тези случайности, които разкриват логиката и последователността на предания и традиции, на характери и конфликти, като изоставя онези, които биха вселили хаоса в строгия ред на трагедията.

Случайностите в комедията имат друг смисъл. Тук те създават както *превратния* свят, така и превратния *свят*, усилват хаоса, дисхармонията, представят нещата преувеличено или преумалено, съдействуват за резките преходи и изненади, за взривовете на нелепостта и нелогичността. В тази област има много повече свобода, дори каприз и произвол, тук субективността се отдава на себе си. Още в древногръцкия театър комическите актьори са носели ниски обувки за разлика от трагическите, които носели високи — те са били по-близко до земята и живота, отколкото до небето и митологията, те са били потопени в жизнената стихия, обхванати от първична енергия, тяхната vis comica, комическа сила идва тъкмо от тази здрава връзка с обикновението, ежедневието, житейската неподправеност. Затова тук несравнимо по-широк е просторът на случайното, неограниченото, свободното и в играта с тази свобода комическият гений задоволява и себе си, и другите. По-свободното разпореждане със случайностите, по-големият произвол, допустими в комическата субстанция, са реалната причина за акцента върху субективното в теорията за смешното.

Не без някои основания и не само поради своя отчаян идеализъм немската естетика третираше комичното като най-субективната от всички естетически категории. Още в школата на Шелинг се оформи онзи възглед за комичното, който — така, както беше формулиран от Фридрих Аст — го определяше като отрицателна и безкрайна свобода на субекта. „Комедиографът поради това унищожава света, като го освобождава от веригите на цялата му необходимост и разумност, за да го направи огледало на своята собствена свобода и произвол.“[2] Близко до това определение е и дефиницията на Шютце, според когото „комичното е играта на природата с човека, която става видима във и при свободата на

---

[1] K. Groos, Einleitung in die Aesthetik, S. 394.

[2] Fr. Ast, System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik, § 195, Leipzig, 1805, S. 235.

човека“[1]. Шютце извежда комичното от противоположността между свобода и необходимост и от победата на свободата при тази противоположност — доколкото човек вярва, че е свободен и се стреми към свободата, природата весело си играе с него, като осмива неговата ограничена свобода спрямо една по-висша и съвършена свобода.[2] Според Август Шлегел античната комедия (и комичното) се характеризират с това, че в нея „целокупното общо устройство, държавата, природата и света на боговете с шеговит произвол фантастично се изобразяват“[3]. Античната комедия изважда наяве „безусловната свобода“[4]. Според К. Х. Вайсе в комичното „ограничената субективност се проявява като сила“[5] Хегеловата школа също отдаде дължимото и дори малко повече от него на субективната интерпретация на комичното. За Арнолд Руге комичното е отново победилата идея, която идва до съзнанието, нейното възраждане, повторно изплуване. Комичното е „развеселяването, възраждането от мрака, отново проблясналата красота, искрата на остроумието на съзнанието в помръкналия дух“[6]. Според Фр. Т. Фишер „най-вътрешният живот на комичното е чиста субективност“[7]. И Фолкелт говори за „подчертано субективната природа на комичното“[8]. Не само немската, но също така и естетиката на другите страни е прибавила своя дял към субективната теория на комичното. „Комичното — пише Бодлер, — способността за смях, е в този, който се смее, а съвсем не в обекта на смеха.“[9] Според Л. Потс „комедията зависи от окото на наблюдателя, а не от характера на обекта, който той вижда; нищо в природата не е безусловно комично, дали то е комично или не, зависи от онова, което правиш с него“[10].

Но комичното не е царство на чистата субективност. Защото и при мястото, което има субектът (и субективното) в сферата на смешното, тази сфера пак не е „абсолютна субективност“ и „пълен произвол“. Защото смешното е субективно-обективно явление и без неговата обективност то е така невъзможно и така неразбираемо, както и без неговата субективност.

Съотношението между обективните и субективните моменти в смешното не е една кво при неговите различни видове и неговите различни художествени изражения. Има такива прояви на смешното и такива негови поетично-комически видове, в които относително преобладава обективното, например в смешното, което непосредствено произтича от историческия процес, или в класическата комедия, във фарса. Но има и такива прояви на смешното и такива негови поетично-комически видове, в които относително преобладава субективното, например в остроумието, вица, шегата. Но каквото и да преобладава в смешното, във всяко смешно могат да се открият съществени и различни обективни моменти, които съществуват самостоятелно или в комбинация:

1. Историческа ситуация, която поражда смешното.
2. Исторически условия, при които стават възможни комическите художествени видове.

---

[1] St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 23.
[2] Ibid.
[3] A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur, Th. I, Wien, 1825, S. 44.
[4] A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Th. II, Heilbronn, 1884, S. 378.
[5] Chr. H. Weiße, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, Th. I, § 29, Leipzig, 1830, S. 207.
[6] Ar. Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhange, Halle, 1837, S. 59, 107.
[7] Fr. Th. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, I, § 185, S. 404.
[8] J. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, S. 381.
[9] Ch. Baudelaire, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, Oeuvres complètes, p. 373.
[10] L. J. Potts, Comedy, London, 1948, p. 45.

3. Обективност на нормите, които смешното нарушава, и обективност на критериите за това нарушение.

4. Интенционираната обективност на величините, реалностите, сферите, необходими за присъщото на смешното сравнение.

5. Обективност, която се изразява в транспортирането на темата в комическа — при смешната интерпретация тази тема става обективно различна от нейните аналогични, но несмешни версии.

Концепцията за смешното като сравнение — внимателно анализирана — не потвърждава алчния субективизъм, насочен към цялата комическа сфера. Макар че *субектът сравнява*, той сравнява *обективни или мислими като обективни величини*. Много често субектът намира сравнимото наготово в действителността и в тези случаи чувството за смешно е в по-развитата способност на индивида да съпоставя величини, които той нито е създал, нито е накарал да бъдат такива. Още във времената на немската класическа естетика субективизмът на Жан Пол заедно с последвалата го теория за комичното е бил приеман и хладно, и дори негативно и пак тогава — в духа на античната традиция — са търсели обективни и исторически корелати на комичното. Показателна за тези усилия е естетиката на Хегел.

И според Хегел комедията осигурява по-голям простор за субективността на поета в сравнение например с трагедията, защото при комедията случайността и произволът са изначални принципи.[1] Поради това и исторически развитието на комедията в нейните класически форми става възможно едва тогава, когато „си е пробило път свободното право на *субективността* и на нейното самоуверено господство“[2]. Така че самата субективност на комедията е вече обективно исторически детерминирана. Но поради това исторически пробило си път самоуверено господство на субективността комедията става лесно достъпна за субективистично изражданe, при което художникът, изхождайки единствено от собствената си субективност и връщайки се непрекъснато към нея, третира външния обект само като повод за нейното действуване, за простора на остроумието, шегите, хрумванията и скоковете на най-субективното настроение. Такъв хумор е по-лесен, отколкото се предполага, защото карикатурите на фантазията са по-лесни от разумното следване на необходимостта на предмета.[3] Следователно и при комичното, както и при неговия поетичен вид комедията е необходима обективност, която идва от предмета, от сериозността на субстанциалното. В това Хегел вижда гаранцията за истински комичното, гаранция, подкрепена с авторитета на от него изтълкувания Аристофан. „Жалко е онова остроумие, което не е субстанциално, не почива върху противоречия, които се крият в самия предмет; Аристофан не е бил зъл шегаджия. Не е възможно да се прикачи външно насмешка към нещо, което няма в самото себе си насмешката, иронията над самото себе си. Комичното се състои в това да покажем как в своето надуване един човек, един предмет се разпада в самия себе си. Ако предметът не е в самия себе си свое противоречие, комичното е повърхностно, безпочвено.“[4]

Разбира се, смешното, пък дори и неговата според Хегел висша форма комичното съществуват и без наличието на такава строго субстанционална обективност. Ако понякога чувството за смешно извлича комическите противоречия от обективно съществуващото (в това Хегел е виждал една от главните заслуги на Аристофан), в други и не по-малко разпространени случаи то само̀ и от себе си създава смешните ситуации и това е особено характерно за смехотворящото остроумие. В тази значима и значителна сфера на смешното възможностите на

---

[1] Хегел, Естетика, 2, стр. 729.
[2] Пак там, стр. 760.
[3] Г. В. Ф. Хегел, Естетика, 1, С., 1967, стр. 409—410.
[4] Г. В. Ф. Хегел, История на философията, 2, С., 1965, стр. 84—85.

комическия субект са наистина неизтощими и безсмислено е да се търсят нейните точни корелати и строги еквиваленти в историческата действителност. Едно явление може да се осмива и тогава, когато то не дава поводи и причини за своето осмиване. Великолепният аргумент тук е пародията.

Но когато се осмива едно несмешно явление, то самото вече се превръща в друго, следователно тук субектът интенционира един друг обект, който по отношение на комическото съзнание играе ролята на реален обект. В това се състои една от най-честите форми на обективното в смешното — в наличността на величини, сфери, реалности, които обективно насочват към сравнение от особен род, към характерната за смешното съпоставка, все едно дали те са заети от действително и исторически съществуващото или са обективно положени от фантазията на комическия творец

Ако едно и също явление може да се представи като весело и печално, като трагично и комично, това, изглежда, потвърждава изключителната субективност на смешното. Но там, където на повърхността се вижда само субективното, в дълбочините работи обективното. Обективното тук идва от обективно съществуващото или обективно положеното сравнимо, от което субектът извежда сравнението, присъщо на смешното — за разлика от сравнението, присъщо на другите художествени или извънхудожествени области, което предполага други сравними обективни величини. Комедията не зависи само от „окото на наблюдателя“, защото, веднъж поела тази зависимост, тя трябва да я превърне в обективна, в зависимост от природата на смешната материя. Това може да се види при всички примери на комична и некомична интерпретация на една и съща тема, на един и същ обект. При различните, комични и некомични, изображения темата, обектът престава да бъде един и същ, а по необходимост става различен — сам по себе си, в своята обективна характерност. Зависимостта от „окото на наблюдателя“ се превръща в зависимост от природата на самия обект, субективната зависимост прераства в обективна зависимост. Смешното е субективно-обективна категория.

*Примирителната отстъпчивост като некомична и като комична тема (сравнение на два Шекспирови диалога):*

*Хамлет, д. III, сц. 2*

Хамлет: Виждате ли оня облак, дето прилича на камила?
Полоний: Ей богу, същинска камила, вярно.
Хамлет: Май че прилича на невестулка.
Полоний: Има гръб на невестулка.
Хамлет: Или на кит?
Полоний: Точно като на кит.

*Укротяване на опърничавата, д. IV, сц. 5*

Петручио: Луна е, казах!
Катерина: Точно тъй, луна е.
Петручио: Не, лъжеш! Туй е божието слънце!
Катерина: Да, божието слънце е — о, боже!
. . .
Петручио: . . .Признай си, Кет, че досега не си съзирала подобна хубавица!. . .
Катерина: О, росна, свежа, ласкава девойко. . .
Петручио: Какво говориш, Кет! Та ти си луда!

Това е сух, прегърбен сбръчкан старец,
а не девойка, както казваш ти!
Катерина: Ах, извинете, беловласи старче!. . .
Сега прозрях почтената ви възраст
и моля грешката ми да простите!

На пръв поглед тези два диалога изглеждат идентични. И в двата единият от героите преднамерено твърди най-абсурдни неща, а другият, въпреки че вижда тяхната абсурдност, бърза да се съгласи с тях. И в двата случая са налице признаците на смешната ситуация: отклонение от нормалното, заменянето на характерността на явлението с друга, неприсъща за него характерност.

Нормално човек изгражда убежденията си въз основа на сетивните данни, на онова, което изпитва и получава в собствения си опит. Нормално човек отстоява създаденото по този начин убеждение, докато сам пак по пътя на опита (в по-продължително или по-непродължително време) не се убеди в друго. Затова бързата промяна на убежденията, отстояването на противоположни и взаимно изключващи се констатации и твърдения, и то не под въздействие на очевидното, а само под влияние на мнението на другия, вече дава първите признаци на смешната ситуация. Абсурдът тук се състои в това, че най-очевидното се приема като доказателство против самото него. В своята примирителна отстъпчивост човекът изменя на себе си, излиза от нормалното на своята човешка същност, престава да има собствени съждения за нещата и е готов да възприема най-нелепите съждения на другия. В неговата същност се втурва една друга същност и тя, чуждата, се настанява там грубо и властно, за да я принуди в едно и също време да оприличава облака на камила, невестулка и кит, слънцето на луна, сбръчкания старец на младо момиче, за да я накара във всеки следващ миг да се отказва от твърденията на предишния. Затова и двете сцени могат да се „изиграят“ като смешни и често сценичните им претворявания са тъкмо такива.

Но по-проницателният поглед ще открие, че само при повърхностното следване на текста, извън контекста и характерите на действуващите лица, сиреч извън обективните, предметните различия и зависимости, и двете сцени могат да се отнесат към класа на смешните ситуации. В същност първият епизод е *драматичен* в рамките на една цялостна трагедия („Хамлет“), а вторият *смешен* в рамките на една цялостна комедия („Укротяване на опърничавата“). В първия епизод нарушаването на нормите, раздвояването на единното, замяната на същностите са само привидни, а във втория те са действителни.

Хамлет твърди, че облакът е камила, невестулка, кит, за да симулира лудост и чрез проявите ѝ (а значи и безнаказано) да осмее омразния му Полоний. Но ако Полоний се съгласява с всяко от абсурдните твърдения на Хамлет, то не е защото ги приема и превръща в свои собствени твърдения. В тази среща той е със „задача“, той преследва близки и далечни цели. Близката цел е да отведе Хамлет при майка му (такова е искането на краля), а по-далечната — да продължи изследването на лудостта на Хамлет. Никой не принуждава Полоний да се съгласява с нелепите твърдения на Хамлет. Опитният царедворец е така отстъпчив, за да си запази достъпа до принца, за да има възможност да изпълнява царедворските си функции, за да пази дъщеря си от любовните домогателства на Хамлет. Затова неговият диалог с Хамлет не трябва да се интерпретира — литературно и сценично — като смешен, той е акт на драматична борба, на взаимно разузнаване, на по-нататъшно задълбочаване на конфликтите, които по-късно ще доведат до смъртта и на Полоний, и на Хамлет. Показателно е, че Хамлет убива Полоний „по грешка“, но тъкмо в момент, когато Полоний продължава същото това разузнаване, скрит зад завесата в стаята на кралицата.

Съвсем различна е ситуацията на Катерина и в тази обективна, предметна разлика се разкрива смешното на втората сцена. Ако Катерина се съгласява с

Петручио във всичко, ако тя е готова да приеме, че слънцето е луна, а старецът — момиче, то не е защото превръща чуждите убеждения в свои, а защото е принудена да допусне в себе си другото „аз“, с всичките му присъщи капризи и странности. Катерина сякаш си играе, сякаш иска да влезе в една игра на равностойни партньори, но пак другото надделява: тя, опърничавата, упоритата, от която до вчера са треперили всички — баща, сестра, женихи, — днес се връща не само усмирена, кротка, добра, но и готова да приеме очевидното като аргумент против самото него. Покорството на Катерина ще стигне дотам, че във финала тя сурово укорява опърничавите жени и този най-рязък преход също усилва игривото:

Безплодните си гордости смирете
и всяка да простре в тържествен знак
ръката си под мъжовия крак!
Самата аз съм на това готова
щом иска той свидетелство такова!

Като резултат от здравото „морално“ въздействие на Петручио Катерина е преминала в противоположната крайност. Тя знае, че слънцето не е луна, че старецът не е момиче, но тя знае и нещо друго — колко е опасно да се противоречи на Петручио. Ако Полоний остава същият, когато се съгласява с Хамлет, без да му вярва, че облакът прилича на кит, то Катерина вече не е същата, когато също се съгласява с Петручио, без да му вярва, че слънцето е луна. В нейната същност (опърничавата) е влязла една друга същност (покорната) и волята на Петручио става в самата нея водещо начало, дори когато се опълчва против очевидността на всички сетивни данни, против всяка достоверност, дори когато изменя на нормалната човешка същност — да има собствено мнение поне за очевидното. Тук е постигнато отклонението от нормалното (съгласяването с всичко), раздвояването на единното (Катерина е Катерина и Петручио), тук е претенцията на едното да бъде като другото (Катерина като Петручио), тук е и игривостта на самата тази претенция (метаморфозата е рязка и внезапна). Сега примирителната отстъпчивост има друг смисъл, друга обективност, сега тя е смешна. Субективната зависимост е прераснала в обективна, зависимостта от окото на наблюдателя — в зависимост от обекта, от предмета.

## ИСТОРИЧЕСКАТА ДИАЛЕКТИКА — ИЗТОЧНИК НА СМЕШНО

Във всяко смешно субективното и обективното са задължителни моменти, макар и степента на тяхното участие да е различна в зависимост от изискванията на различните видове на смешното и на различните начини за неговото художествено изображение. Ако обективното казва своето слово и оставя своята диря при комичната обработка на един мотив, образ или сюжет, които дори същият художник би могъл да обработи не само като сериозни, но и като трагически, колко по-вече обективният момент ще бъде застъпен при онези форми на смешното, които непосредствено произтичат от световната история или които като художествени изображения са подсказани от обективната диалектика на времето.

В известен смисъл всеки смях е социален, доколкото е човешки (само човекът се смее) и всяко смешно е социално, щом като възниква от човешкото или от онова, което носи следата на човешкото. Бергсон нарича смеха „социален жест“[1], но със същия успех смехът би могъл да се определи и като социална гримаса или като някакъв вид социална реакция срещу несъобразностите на обществото. Съблазнително е също така смехът да се издигне до едно обществено наказание за отклоненията от социалната и родовата същност на човека.

---

[1] А. Бергсон, Смехът, стр. 80.

Широката област на смешното, на пораждащото комичен смях, винаги се разполага върху човешкото, социалното още и в този смисъл, че и критериите за редовно и нередовно, нормално и ненормално, правомерно и неправомерно са винаги обществени критерии, формирани в исторически определена степен на социалното развитие, валидни в цялото общество или само за нацията, за класата, или за по-тясна съсловна, професионална и т. н. общност. Но именно поради това, че обществото не може да функционира без общочовешки норми, съществува и смешно, което като отклонение от тези норми също има общочовешки, всеобщ характер — то е социално, въпреки че поради своята природа не е обвързано с класово преходното и с икономически променливото.

Опитите да се търси класова обусловеност на *всички* форми на смешното са и теоретически несъстоятелни и практически недоказуеми — социално разнородната публика на една комедия, водевил, фарс, или политическите различия между слушателите на един виц само в по-редките случаи могат да им попречат да се „заливат в смях“. Онова, което е представено като отклонение от нормата, само в по-редките случаи довежда до размисъл върху нормалността на самата норма. Над Жорж Данден се смеят и буржоата, заедно с Фигаро са се смели и аристократите.

Но извън тези по-общи определения, които най-често не надхвърлят смисъла (а понякога и безсмислието) на общите фрази — всеки смях е човешки, а значи и социален — социално-историческият източник и характер на смешното може да се търси още и в една по-тясна и по-строга сфера, защото съществува такова смешно, което като отклонение от класовите норми има непосредствено класов характер и може да бъде непосредствено изведено от действието на класовите механизми. Тази територия на смешното, без да бъде строго обособена от останалите, е по-интимно свързана с историческото, върху което възниква и в този смисъл движението на световната история е пряка причина за нейното съществуване и най-важен мотив за нейното обяснение.

Опитът на световната драматургия включва много примери, когато смешното се е търсело в отклонението от класовите норми или в усилията на героя да прескочи класовите бариери и без необходимите качества да попадне от една класова среда в друга. Жорж Данден, господин Журден, смешните фантазьорки, всички тези буржоа благородници са смешни именно в своя класов интермундиум — напуснали своята класа тялом, но не и духом, озовали се в другата класа с дрехите и парите си, но не и с привичките и манталитета си, и при това доброволно, това пожелахте вие, Жорж Данден! Буржоата благородник е една от най-основните теми на Молиеровия театър. Нейна лека модификация е темата за провинциалиста в столицата и от нея идва господин дьо Пурсоняк — героят от едноименната комедия, с всички смешни беди, които големият град стоварва върху наивната и суетна провинциална глава. Руската жанрова живопис от XIX в. показа смешното в обратната метаморфоза, благородника буржоа, дворянина до тлъстата търговска щерка, сватовството на майора.

Понякога класовите устои на смешното крепят комическото съзнание за живота на другата класа, без да е необходимо желанието да се прескачат класовите бариери и да се попадне отвъд, в рая на другата класа. Така в комедията на Толстой „Плодовете на просвещението“ за дворяните са смешни селяните с тяхната необразованост и алчност за земя, а за селяните е смешен дворянският начин на живот, ленив, глупав и изпълнен със спиритически сеанси — тук всеки остава при себе си, но затова пък му е смешен другият.

Класовите мотиви на смешното могат да проличат и в самия подбор на темата, в това, кой е смешният и кой е хитрият, осмиващият. В драматургията на XVII—XVIII в. (Молиер, Голдони, Бомарше) хитрият слуга е не само поумният, по-съобразителният, но и този, който води действието, към което глу-

павият господар може само да се приспособи, а това вече показва и класовите симпатии на комедиографа, и класовите черти на онова, което е и е станало смешно, осъществено в иманентните особености на смешното.

Отклонението от класовите норми, противопоставянето на класово-конвенционалното може да бъде смешно дори и тогава, когато самите норми са пропити от лъжа и лицемерие, когато и те самите са представени по смешен начин. В Молиеровия „Мизантроп“ смешни са не само двуличните аристократи, които говорят едно в присъствието на героя и друго, когато него го няма, но и искрено бунтуващият се срещу това двуличие Алцест. Напразно Русо е обвинявал Молиер, че е осмял Алцест, „човек прям, искрен, достоен за уважение, един истински благороден човек“, и че в неговото лице е осмял добродетелта.[1] В характерното за Алцест постоянно противопоставяне на съществуващото, в неговото съзнание, че може да се издигне над света, като пренебрегне неговите норми, вече се таят кълновете на смешното. Още преди Алцест същите тези кълнове дадоха плодове у Дон Кихот. Хамлет също бе недоволен от света, който го заобикаля, той също искаше да го преобрази, но той не наставляваше неговите представители и, което е още по-важно, той много добре разбираше и неосъществимостта на задачата, легнала на плещите му, и законите на живота, които не може просто да пренебрегне. („Разполагам с толкова много зло, че мисли не ми достигат да го премисля, въображение — да си го представя, време — да го извърша.“)

Каквито и да са възможностите на *изкуството* — възможности богати — за представяне като смешни на определени отклонения от класовите норми на мисленето и на поведението, все пак тези възможности много често се подсказват от реалния ход на *историята,* от безжалостното движение на историческото време. За пръв път този реален комизъм на историята, това историческо смешно беше анализирано в едно от най-ранните произведения на Маркс — „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод“. Маркс пише:

„Борбата против германската политическа действителност е борба с миналото на съвременните народи, а отживелиците на това минало все още продължават да тегнат над тези народи. За тях е поучително да видят как ancien régime,* който преживя у тях своята *трагедия*, играе своята *комедия* като германец, върнал се от онзи свят. Историята на стария режим беше *трагична*, докато той представляваше съществуващата открай време власт на света, а свободата, напротив, беше идея, която осенява отделни лица — с други думи, докато старият режим сам вярваше и трябваше да вярва в своята правомерност. Докато ancien régime като съществуващ световен ред се бореше с един свят, който тепърва се раждаше, на страната на този ancien régime стоеше не лично, а световноисторическо заблуждение. Затова неговата гибел беше трагична.

Напротив, съвременният германски режим — този анахронизъм, това кресщящо противоречие на общопризнатите аксиоми, това изложено на показ пред целия свят нищожество на ancien régime — само си въобразява, че вярва в себе си и иска от света и той да си въобразява това. Ако той действително вярваше в своята собствена *същност*, нима би се опитвал да я скрие под *привидността* на чужда същност и да търси спасението си в лицемерие и софизми? Съвременният ancien régime е по-скоро само *комедиант* на един световен ред, *действителните герои* на който са вече умрели. Историята действува основно и минава през много фази, когато отнася в гроба една остаряла форма на живота. Последната фаза на една световноисторическа форма е нейната *комедия*. Боговете на Гърция, които вече бяха веднъж — в трагична форма — смъртно ранени в „Прикованият Прометей“ от Есхил, трябваше още веднъж — в комична форма — да умрат в

---

[1] J. J. Rousseau, Lettre à d'Alambert, sur son article *Genève* dans le septième volume de l'Encyclopèdie, Oeuvres complètes, t. III, Paris, 1883, p. 128.

* Старият режим.

„Беседите“ на Лукиан. Защо такъв е ходът на историята? За да може човечеството *весело* да се разделя със своето минало.“[1]

В този естетически синтез на историята са всички компоненти на смешното:

— германският режим се е превърнал в анахронизъм, в германец, върнал се от онзи свят;

— германският режим крие своята същност зад привидността на чужда същност;

— германският режим е влязъл в крещящо противоречие с общопризнатите аксиоми;

— германският режим не само че няма на своя страна световноисторическото заблуждение, а сам не вярва на себе си и на своята същност, той само си въобразява, че си вярва, и иска от света и той да си въобразява същото;

— германският режим е изложено на показ нищожество на стария режим;

— германският режим поради всичко това вече не е онова, което е бил или е могъл да бъде; сега човечеството лесно и радостно може да го остави; човечеството весело се разделя със своето минало.

Заслуга на Маркс е, че показа как историческата диалектика може да направи едно явление смешно, исторически смешно, как тя може да превърне една гибел от трагична в комична. От историята могат да дойдат всички особености на смешното явление:

— неговото противоречие със съществуващото, общоприетото, дори и когато съществуващото е заблуждение, стига да не е световноисторическо заблуждение („крещящо противоречие с общопризнатите аксиоми“);

— неговата претенция да бъде онова, което не е в действителност („ако той действително вярваше в своята собствена същност, нима би се опитвал да я скрие под привидността на чужда същност“);

— неговата безпомощност, историческа безпочвеност, която едновременно го прави истинско и неистинско, вероятно и невероятно, игриво („играе своята комедия като германец, върнал се от онзи свят“);

— неговото прекалено, почти невероятно умаляване — на значението, на смисъла („това изложено на показ пред целия свят нищожество на ancien régime“);

— неговата способност да изключва състраданието („човечеството весело се разделя със своето минало“).

Но, от друга страна, неправомерно е във всички форми, видове или прояви на смешното да се търсят социално-исторически основания и модификации на историческата диалектика, във всяка шега и във всеки виц да се открива веселото прощаване на човечеството с неговото минало. Нарушението на нормите може да бъде смешно, но самите тези норми могат да бъдат или общочовешки, трудно изменчиви, или класови, исторически преходни, или валидни за по-тесни социални общности и т. н. Смешното е толкова разнообразно, колкото разнообразни са нормите и редовете, които то нарушава.

Световната комедия е проявявала най-жив интерес към типажа, чийто комизъм се разкрива в историческата безпочвеност, към герои, появили се като немощни сенки на могъщи някога деди. Когато Амадис Галски беше жив, Дон Кихот още не можеше да се роди, когато Дон Кихот се роди, Амадис Галски беше вече мъртъв. Когато Ричард Лъвското сърце беше жив, сър Джон Фалстаф още не можеше да се роди, когато сър Джон Фалстаф се роди, Ричард Лъвското сърце беше вече мъртъв. Гибелта на рицарството, когато на негова страна е световноисторическото заблуждение, е трагична, животът на рицарството, когато се превърна в изложено на показ пред целия свят нищожество, стана комичен. И пак Маркс: „Още Дон Кихот е изкупил заблуждението си, че странствуващото

---

[1] Маркс — Енгелс, Съч., т. 1, стр. 402—403.

рицарство е еднакво съвместимо с всички икономически форми на обществото."[1] Това заблуждение — да се дублира някогашното историческо величие, когато вече няма място за действително велики герои — се заплаща от героя сурово, а се възприема от публиката весело.

Панталоне и Докторът са от най-популярните маски на commedia dell'arte. Праобразът на Панталоне е някогашният венециански търговец, човекът, в който се сливаха търговецът, авантюристът, конкистадорът, творецът на времето си. Той завоюва Левант, той превърна кръстоносците в свои послушни оръдия, той шеташе по Средиземно море като по своите венециански канали. Също такава почтена фигура беше и някогашният доктор, възпитаникът на стария Болонски университет, славата на бога и на правото, чиито компетентни тълкувания имаха силата на закон. Но твърде скоро, към XVI в., историческото развитие направи от тези някога величави фигури смешни персонажи — commedia dell'arte художествено санкционира този преход на героичното и сериозното в нищожно и смешно. Панталоне е скъперник, женкар, битата страна в нещастни приключения, а Докторът е празен бърборко, схоласт, неспособен да даде жив съвет по нито едно живо дело.[2] Човечеството весело се разделя със своето минало.

А понякога и със своето бъдеще. Ако то е жалко още при появата си, ако е мизерно още при раждането си. Там където Западна Европа издигна рицарите на първоначалното натрупване на капитала и сля в едно търговеца, пътешественика и завоевателя, там уродливото капиталистическо развитие на Русия постави фигурата на колежкия съветник Павел Иванович Чичиков, търговеца на мъртви души. И още веднъж Маркс: „Ние (немците — И. П.). . . страдаме не само от развитието на капиталистическото производство, но и от недостатъчното му развитие."[3] Историческата недостатъчност на бъдещето и това, че то може да се роди като анахронизъм, като жалък закъснял продукт на велики някога образци, също може да дава необходимите предпоставки за смешното и да подсказва действителни комедии.

На историческа основа е възникнала не една трагедия, но историята е основата и на не една комедия. Откриването на тази историческа, обективно-диалектическа субстанция на определени комически видове е заслугата на Маркс пред вековната проблема за смешното.

## СЕРИОЗНОСТТА НА СМЕШНОТО

Игривият характер на смешното сравнение, претенциите на компонентите му, поради които нещата се вземат сериозно и несериозно, може при осмиването да доведе до промяна в местата на истинското и неистинското, на сериозното и несериозното. Когато се отнасяме игриво (а значи и несериозно) към един обект, който претендира само за сериозно отношение, с това показваме, че не се съобразяваме с неговата претенция, че изразяваме насрещна претенция и с това разкриваме сериозно отношение. Така несериозността може да стане сериозност, а играта — действителност. Когато се третира съществено (или претендиращото за същественост) като несъществено, вече се проявява твърде съществено отношение. Когато се третира важното (или претендиращото за важност) като незначително, вече се проявява твърде значително отношение. Зад несериозността на смешното често се крие най-дълбока сериозност. Мнозина и твърде отдавна са разбрали това:

Хегел за Аристофан: „В основата на неговите шеги лежи дълбока сериозност."[4]

---

[1] К. Маркс, Капиталът, т. I, Маркс—Енгелс, Съч., т. 23, стр. 95.
[2] А. К. Дживелегов, Итальянская народная комедия, М., 1962, стр. 104—113.
[3] К. Маркс, Капиталът, т. I, Маркс—Енгелс, Съч., т. 23, стр. 11.
[4] Хегел, История на философията, 2, стр. 84.

Маркс: „Към смешното аз се отнасям сериозно, когато го представям в смешен вид.“[1]

Двете страни на игривото отношение, сериозното и несериозното, правят така, че понякога се възприема само едното — сериозното. Защото несериозното отношение към определени идеи, истини, лица, образи вече е форма на сериозност. Особено в случаите на лично, персонално посегателство. Тук сериозността не е маска, поза, която трябва да скрие вътрешната несериозност на хумориста, пародиста, ироника, нито пък се отнася до онова представяне на нещата като истински, което е компонент на играта, а до едно по-дълбоко отношение на смехотворeца към своя материал и до резултата от това отношение — възприемането на самото несериозно като напълно сериозно от пряко засегнатите и не само от тях.

Не е възможно — въпреки възможните усилия — художествено смешното да се възприема като свят на чиста естетическа привидност, извън житейските му проекции и най-здрави връзки с реалността. Рядко смехът и насмешката на художника, който се е посветил на смешното, се преценяват като локализирани само във високите естетически сфери, като художествени образци без никакви житейски еквиваленти. Самата природа на смешното, което тегне към земното, битовото, виталното, по най-решителен начин противодействува на възприемането на художествено смешното като неутрална естетическа креация, вместо — така както е — като опит за най-енергично вмесване в жизнените отношения. „Смехът на Волтер е разрушил повече от плача на Русо.“[2] На нищо друго от художествената сфера не се реагира с такава острота и чувствителност, толкова понякога грубо и драстично, колкото на насмешката. Във връзка с това могат да се изкажат много морални съображения — в полза на едната или на другата страна. В полза на правото на художника да отрича, напада и осмива не само явления и ситуации, но и определени лица, които той, както в класическата гръцка комедия, може да назовава дори поименно. Или за оправдаване на онези, които, като не разполагат с оръжието, причиняващо убийствен смях, разполагат с възможностите, които дават властта и силата, и за смешното, в което са се познали, отвръщат, като стоварват върху главите на неговите творци и своята власт, и своята сила. Ако се изоставят моралните аспекти на отношението между комичните поети и властимащите и се погледне на него с оглед на реално сложилото се, тогава ще се види най-главното, преобладаващото.

Повече от всички други художествени явления смешното се разбира и преценява, когато се съпоставя (понякога най-непосредствено) с действителността и личния опит на възприемателя, въпреки че толкова често смешното стига до гротеска, до причудливост, до абсурд, до най-нереални форми. Привидно най-нереалното изкуство (или онова, в което са възможни най-нереални форми) предполага силно чувство за реалност при възприемането и за възприемането му.

По-сурово, отколкото на което и да е друго художествено явление, се реагира на смешното и по-мъченическа, отколкото на всеки друг художник, е земната съдба на комедиографа. Лесно се възприема несъгласието с нашите мнения и привички и дори директното им отхвърляне и много по-трудно осмиването им, насмешката и подигравката — тук прошката е почти невъзможна. В това е един от суровите парадокси на смешното: човекът, който разсмива другите, сам трябва често да плаче, Гунплейн казва „аз се смея, това означава — аз плача“, Талия е нежно момиче, но мъките ѝ трудно понася и най-силният мъж, смей се палячо!

Толкова повече, че комикът, остроумникът, хумористът, пародистът, ироникът, цялото това весело, а понякога и весело-тъжно общество на смехотворци неви-

---

[1] К. Маркс, Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция, Маркс—Енгелс, Съч., т. 1, стр. 7.

[2] А. И. Герцен, Письма из Франции и Италии, V, Собр. соч., т. V, М., 1955, стр. 89.

наги се ръководи от принципите на най-висшата справедливост, невинаги измерва нещата в точните им очертания и невинаги се отнася към тях съобразно собствената им същност. Хиперболата — разбрана най-широко — е иманентен закон на комическото съзнание, а хипертрофията — от някакъв вид — е най-честата мярка, в която то възприема света. Тук именно са възможни много от степените на произвола, тук съществуват и най-капризните капризи на играта. Комическото съзнание нито иска, нито, и да искаше, би могло да отдава всекиму заслуженото, добро или зло, похвала или порицание. То не би могло да прави това дори и тогава, когато същото това съзнание — в извънкомическата сфера — има ясно, точно и трезво разбиране за истинската стойност на нещата.

Затова често комическото съзнание се ръководи от собствената си инерция — не само против действителната природа на нещата, но и против действителните убеждения на насмешливия остроумник за тази природа, и дори против собственото му предпочитание да бъде повече сериозно-точен, отколкото насмешливо-произволен. Попаднало в собствената си инерция, комическото съзнание трудно може да се спре. Николай Хартман е схванал вярно често наблюдаваното явление: „Този вид граничен феномен — обратът в оскърбление — играе в живота една важна роля. По-малко поради агресивната злоба на смешника, отколкото поради изкушението, което идва от неговата дарба и увличащото въздействие върху другите. В този пункт закачливият и насмешливият човек лесно става сляп; притегателната сила на остроумието го увлича и той твърде късно забелязва какво е надробил.“[1] Често комически настроеният човек — художник и нехудожник — се надсмива поради неудържима любов към насмешката, а не от омраза към осмивания предмет. И понякога тази неудържима любов към смеха се превръща в проклятие на смеха. Такова проклятие виси над Адриан Леверкюн, с ненаситния му усет за всичко комично, с жаждата му за смях, смях до сълзи. Дистанцията на отчуждения художник чувствува своето — сякаш не от този свят — родство с дистанциращата стихия на смеха.

Но срещу правото на човека — за някои свещено право, проклето право — на смях и насмешка се противопоставя правото на другите да се защищават от смеха и насмешката. Едното право поражда срещуположното право, акцията предизвиква реакция. Много причини — социални, психологически, етически — правят реално и обяснимо недоволството на осмения, на човека, направен предмет на смешното, на засегнатия от някоя от степените на комическото отношение, от добродушната шега през двусмислената ирония до злия сарказъм. Самото игриво, т. е. включващото и вземането му като несериозно, отношение към човек, идея или институция е в състояние да засегне, да уязви този човек или привържениците на тази идея или институция. Малцина са онези, които могат да се издигнат над насочените срещу им остриета на смеха, да погледнат — когато се отнася до самите тях — с очите на хумориста, ирониката или саркастика, да вземат несериозното като несериозно, да възприемат игривото като игра. Тук е необходимо и мъжество, и широта,и благородна снизходителност, и чувство за хумор, което не се спира пред нищо, дори пред амбицията и честолюбието. Тук са необходими и обществена атмосфера, и обществени гаранции или, както казва Станислав Йежи Лец, „по ъглите на усмивките може да се изчисли амплитудата на свободата“[2].

Херцен пише: „Ако на низшите се позволи да се смеят пред висшите, или ако те не могат да се въздържат от смях, тогава прощавай чинопочитание. Да накараш да се усмихнат над бог Апис, значи да го свалиш от свещения сан в простите бикове. . . Смехът нивелира — а точно това не искат хората, които се

---

[1] N. Hartmann, Ästhetik, Berlin, 1953, S. 437.
[2] Ст. Лец, Невчесани мисли, С., 1968, стр. 96.

боят да увиснат на своето собствено относително тегло.“[1] Трудно е да се допусне, че срещу тази нивелираща стихия на смеха няма да се възправят бариерите на йерархията. Много отдавна отделни личности или цели социални групи са поели своята защита срещу смеха и насмешката с всички възможни и невъзможни, допустими и недопустими средства, включително и със законодателна регламентация. И теорията не закъснява да санкционира със своите категории и постулати тази самозащита, придавайки ѝ по този начин обективността и незаинтересоваността, от които тя има толкова голяма нужда.

Още Платон постанови изгонването на комическите поети от Държавата, защото те възбуждат смях с онова, от което всеки би се засрамил, ако би го извършил сам, защото самите те стават комици в собствените си работи.[2] В „Закони“ — както трябва да се предполага — тази забрана приема категоричността на закон. „На един комически поет, или на един ямбически или лирически поет да не бъде позволено да осмива по никакъв начин никой гражданин нито с дума, нито с образ, нито с гняв, нито без гняв. Ако някой не се подчини, уредниците на състезанието да го изгонят от страната. . . За които се каза по-горе, че е възможно да съчиняват стихове един срещу друг, това да бъде позволено да го правят без гняв, с шега, а не с пристрастие и с гняв.“[3]

Аристотел, отделяйки смешното от хулното, вече насочва комедията по пътя на безобидното, по който тя сама тръгна в следаристотеловата епоха.

Цицерон в съчинението си „За държавата“ също не допуска да се осмиват от сцената ръководителите на държавата. Ако някои държавници заслужават осмиване, нека с тях се заемат цензорите и съдиите, а не комическите поети. „Кого комедията не е засегнала или по-скоро кого не е нападнала? Кого е пощадила? Така да бъде, тя е нападала безчестни демагози, стремящи се към размирици в държавата — един Клеон, един Клеофонт, един Хипербол. Нека търпим това, макар че е по-добре такива граждани да бъдат порицавани от цензора, отколкото от някой поет. Обаче да се оскърби със стихове един Перикъл, когато много години, и в мирно, и във военно време, е стоял с най-голям авторитет начело на държавата, и тези стихове да бъдат рецитирани на сцената, това няма да е по-прилично, отколкото, ако нашият Плавт или Невий биха поискали да хулят Публий и Гней Сципион или Цецилий — Марк Катон. . . . Напротив, нашите „XII таблици“, макар че за малко неща са определили углавно наказание, са сметнали, че то трябва да се определи в такива случаи, ако някой пее или съчини песен, която ще донесе безчестие или позор другиму. Чудесно. Понеже нашият живот трябва да бъде предоставен на решенията на магистратите, които се произнасят според закона, а не на находчивостта на поетите, и да слушаме хула само при условие, че можем да отговаряме и да се защищаваме в съд.“[1]

Голям е броят на текстовете от католическите отци, както и от постановленията на църковните събори, с които се преследват комиците и хистрионите, с които те се обявяват за слуги на дявола. Карл Велики е забранявал на епископите и абатите да държат при себе си сбирщини от кучета, соколи, ястреби и хистриони.

Историята на театъра през по-ново време изобилствува с примери за забрани на представления или на цели трупи — и, разбира се, тук първото място се пада на комическите представления и трупи. Колкото тези забрани са били по-категорични, толкова по-настойчива е ставала потребността от комедии или толкова

---

[1] А. И. Герцен (О письме, критикующем „Колокол“), Собр. соч., т. XIII, М., 1958, стр. 190.
[2] Plat. Res publ. X, 606 c.
[3] Plat. Leg. XI, 935e—936a.
[4] Cic. De re publ. IV, 10, 11—12.

повече са ставали всевъзможните общества, братства, фестивали и т. н. на глупаците, карнавалите, празниците, шествията, в които веселият, остроумният, злоезичният смешник играе главната роля. В борбата срещу театъра и комедията се събират усилията на френските архиепископи и на английските пуритани, на английския парламент от времето на първата революция, който забрани всяка театрална дейност и на Людвиг XIII, който великодушно запрети само неморалното в комедията. Без да се смятат тук литературните усилия на цяло сонмище църковни писатели — едва ли не във всяка страна, в която е имало комедия и духовенство.

Срещу организираната сила на организацията комическите автори противопоставят своето оръжие — смеха и насмешката. Комическият писател разбира сериозността на смешното и още по-сериозните последици от осмиването. Той знае какво прави. В Гоголевото „Разотиване от театъра след представяне на новата комедия“ двама господа водят следния разговор:

Втори господин: Да осмееш! Но със смеха шега не бива. Това значи да разрушиш всяко уважение — ето какво значи. След всичко това всеки ще ме набие на улицата и ще каже: „Нали ви се присмиват; а пък ти имаш същия чин и затова ще ти ударя една плесница!“ Ето какво значи всичко това.

Трети господин: Разбира се! Това е сериозен въпрос! Казват: „Играчка, дребна работа, театрално представление.“ Не, това не е просто играчка; на всичко това трябва да се обърне строго внимание. За такава работа пращат и в Сибир. Ако аз имах власт, авторът нямаше да посмее гък да каже. Бих го пратил на такова място, че да му притъмнее пред очите.

Херцен, както и Гогол е разбирал сериозността на смешното—и също от собствен опит. „Няма съмнение, че смехът е едно от най-мощните оръжия на разрушението. . . От смеха падат идоли, падат венци и ореоли и чудотворната икона става почерняла и лошо нарисувана картинка. С тази революционна,нивелираща сила смехът е страшно популярен и прилепчив; започнал в скромния кабинет, той върви на разширяващи се кръгове до пределите на грамотността.“[1]

Революционните епохи са проявявали особено пристрастие към насмешката поради съдържащите се в нея възможности за социална критика, от каквато революционната епоха винаги е чувствувала най-настойчива потребност. „И в социалната борба — пише Луначарски — смехът възниква там, където противникът се признава за нищожество. Смехът му нанася болезнени удари, заставя го да губи увереност в своите сили и във всеки случай прави очевидно в очите на свидетелите безсилието на противника.“[2]

Като че ли преднамерено, като знаменателно историческо предупреждение още в началото на философски осъзнатото смехотворство застава съдбата на Сократ.

Дори във външността на Сократ се виждат някои от традиционните атрибути на смешното. В „Пир“ верният и любещ го ученик Алкивиад го сравнява със силѐн, със сатир, със сатира Марсий. За това сравнение с почти винаги пияния, небрежния към себе си, пълен и лис старик, Сократ сам е давал достатъчно основания. „Аз ще се опитам, мъже, да възхваля Сократ чрез образи. Той може би ще си помисли за нещо смешно, но образът ще бъде за истината, а не за смях. Аз твърдя, че той най-много прилича на тези силени, които се намират в ателиетата на скулпторите и които майсторите изобразяват със сиринкси или флейта, а ако се разтворят на две, отвътре се показват със статуйки на богове. Твърдя също, че той прилича на сатира Марсий. Че на вид си подобен на тях, Сократе, сам не би го оспорил.“[3] Така е изглеждал този присмехулник и изобличител и

[1] А. И. Герцен, Very dangerous!!!, Собр. соч., т. XIV, М., 1958, стр. 117.
[2] А. В. Луначарский, О смехе, Собр. соч., т. 8, М., 1967, стр. 536.
[3] Plat. Symp. 215a—b.

сякаш друг не е могъл да бъде — въпреки враговете, които си е спечелил, и омразата, която е предизвикал. Съвременниците и учениците на Сократ и преди всичко Ксенофонт и Платон го рисуват като неуморим насмешник, като лукав ироник, но все в името на истината. Както се вижда от Платоновата „Апология“ и пред смъртта си Сократ е останал същият, смъртната присъда не е могла да го превие. „За мене смъртта, ако не е грубо да се изразя така, няма никакво значение, да не върша нищо несправедливо или нечестиво — това единствено е от значение за мене. . . Послушате ли Анит или не, освободите ли ме или не, аз не ще постъпвам другояче, дори ако трябва да умра много пъти.“[1]

В историята на комичния смях има много творци, които не само че не са могли да постъпват по друг начин, дори ако е трябвало да умрат много пъти, но които също като Сократ са умирали или тежко са страдали.

Ако трябва да се потърси — по стара традиция — римски паралел на тази съдба, той би могъл да се открие донякъде в смъртта на Цицерон, убит жестоко заради „Филипиките“ му срещу Антоний от неговите агенти.

От легендата, Аристофан и коментаторите му идва преданието за смъртта на Езоп, с когото още античността е свързвала възникването на изобличителната басня. Оскърбените от Езоп делфийци тайно поставили в торбата му свещена златна чаша. После, когато Езоп бил на път за Фокида, го заловили, върнали го в Делфи и го хвърлили от скалата, откъдето хвърляли светотатствуващите. За своите басни Езоп заплатил с живота си.

И за Хипонакс разказват, че е трябвало да бяга от своя роден Ефес, защото в стиховете си осмял ефеските тирани, а и в новото му местожителство язвителната насока на неговия смях също възбудила срещу него много врагове.

При целия си демократичен устрем Ренесансът не успя да стигне до пълна търпимост към комическия смях. Всички книги на Рабле бяха осъдени от Сорбоната, а сам той често бил нападан от католици, от протестанти и дори от самия Калвин — религиозната нетърпимост съпътствува Ренесанса.

В католическа и монархическа Испания Лопе де Вега през целия си живот — въпреки старанията — не успя да получи покровителството на знатните кръгове, от които зависи поетът в една абсолютистка държава. Много по-тежък е бил животът на Сервантес.

Сурови литературни, морални и религиозни битки е трябвало да води и Молиер, най-великият комически писател на Франция. С всички, които са се познали в неговия Тартюф. Сплетните на завистниците, интригантите и клюкарите, начело на които е стоял сам парижкият архиепископ, са тровели живота на Молиер и той и неговото изкуство едва ли биха издържали в тази неравна борба, ако зад него и трупата му не стоеше сам кралят-слънце. Затова пък Молиер, както и Боало, му се отплащаше с щедри ласкателства. И въпреки това клерикалите успяха да свалят от сцената „Тартюф“, да оплетат неговия автор в мрежите на религиозното и моралното подозрение. Тежка беше и борбата, която води Бомарше за „Севилският бръснар“.

В историята на смеха често „оригиналите успяват да забранят копията“ (знаменита фраза на Молиер), а понякога не само да забраняват литературните копия, а, както е при нашия Алеко, да изскачат от собствените им произведения и да убиват авторите им. Тартюфци забраниха „Тартюф“, байганьовци убиха своя създател.

Английската респектабилна викторианска аристокрация изпрати Оскар Уайлд в затвора, след като намери необходимия повод. За обида на крал Милан Обренович в Пожаревацкия затвор се озова Бранислав Нушич, за да натрупа по-богат комедиен опит.

---

[1] Plat. Apol. 32d, 30b.

И веротърпимият двадесети век има своите примери. Бертолд Брехт напусна фашистка Германия, която не би простила неговата насмешка, Чарли Чаплин — страната, в която работеше комисията за антиамериканска дейност. Животът на Михаил Зошченко не беше лек.

Няма нищо странно в сериозността на комическите писатели, Жан Пол е виждал тук нещо постоянно и закономерно. Сериозната участ на комическия писател трябва да се понася сериозно — тук не помагат нито престоре-ното лекомислие, нито външно оневиняващите гримаси. Спокойната тъга на Сократ е позната от много Платонови „Диалози". Скръбта на Сервантес струи покрай най-забавните истории на Ламанчския идалго. Молиер често е бил обхващан от меланхолия, съвсем рядко се е усмихвал и Шеридън. Мрачните настроения на Суифт, Гогол, Салтиков са добре известен литературен факт. Мнозина съвременници и приятели на великите смехотворци свидетелстват колко в своя личен живот те са се различавали от произведенията, които са част от самите тях, колко мрачни, необщителни, недуховити, колко сериозни са били тези първомайстори, тези класици на смешното.

Талия, музата на комедията, са изобразява с бръшлянов венец на главата. Но така е само при нейната застинала неподвижност. Когато Талия започне да странствува между хората, от бръшляновия венец поникват тръни.

# ДУХОВНО ЗАВЕЩАНИЕ И НАСТОЯЩЕ

## ЗА СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКИЯ И ФИЛОСОФСКИ СМИСЪЛ НА ЕДНА КОМПОЗИЦИОННА ФОРМА

*Енчо Мутафов*

Тенденцията, за която ще стане подробно въпрос в тази студия, за сетен път показва удивителната способност на литературата да вгражда в относително самостойния си процес само онова, което е свързано и продиктувано от живота; показва, че литературоспособно е само онова, което животът е „направил“ художествено, преди то да стане литература.

Не повтарям самоцелно тези познати мисли. Ще ги видим потвърдени след малко в един проблем , който има особен и интересен смисъл в нашата съвременна литература. Той е характерен за нейните нови търсения; някак странно се разкрива наглед като страничен, а по същина е свързан с основните насоки на литературата ни и дори представя някои от тях. Защото проблемът засяга съществуването на определени духовни начала в съзнанието на съвременника, отговорността на съвременника пред тях, способността или неспособността му да живее съобразно тях и, разбира се, целесъобразността им.

Тези начала имат исторически или социални корени. Едни са свързани с комунистическия идеал, по-точно произтичат от него. Други отговарят на драматични истини за днешния човек, имат психологически или философски характер. Не на последно място — всички те са свързани с националната характерология и съдба, което в крайна сметка, пряко или не, е основание за всяко художествено творчество.

Тези проблеми вълнуват цялата ни литература. Какъв е нашият аспект?

Те ни интересуват във взаимовръзка с една композиционна форма, която ясно се откройва в днешната българска белетристика. Тази композиционна форма, която ще бъде обобщаващ знаменател на иначе разнородни писатели и книги, характеризира някои от модерните насоки на литературното и в частност епическото развитие. Имам пред вид движението към синтетично литературно изображение, към синтетични художествени форми. Ненужна и непосилна задача би било да анализираме този процес в цялост. Още повече, че той е неизследван от нашата литературна теория и всяко схващане се нуждае от солидна и обемна аргументация. За това тук ще набележим аксиоматично някои важни белези на това развитие, които се намират в пряка връзка с проблема за една жанрово-композиционна тенденция днес.

Синтетичната проза на двадесети век преобрази основно редица показатели на аналитичната проза. Преди всичко тя се отказва от подробната обстоятелственост и от хронологическата достоверност на сюжета. Сюжетът и фабулата встъпват в нови взаимоотношения, дистанцията между тях е чувствителна. Сюжетът

като една по-сложна система от „вътрешни и външни жестове“, от постъпки и психологически реакции днес е много по-богат и вътрешно динамичен от фабулата като „събитиен скелет“ на произведението. Времето в синтетичната творба се сгъсти изключително много (много от модерните произведения дори представят само един ден или няколко часа от живота на героите). Художественото време чувствително се различава от достоверното време. Съвършено нови са функциите на повествователя. Според моето гледище от епическите художествени категории най-солидни преобразования претърпя повествователят. (Изглежда и за това днес с особена настойчивост се поставя въпросът за качествената разлика между автор и повествовател — един въпрос, който винаги е съществувал, но по-рядко в сравнение с други въпроси е бил анализиран от теорията.) Ако разрешим с необходимата научна аргументация проблема за повествователя, смятам, че най-плътно ще се доближим до новите закономерности и функции на композицията. Пред вид отказа от обстоятелственост и хронологическа достоверност повествователят в синтетичната проза играе минимална, да не кажа нищожна, функция. Неговите аналитични пространни намеси и обяснения, неговите „всевиждащи и всезнаещи“ очи, неговото господство над творбата остана в разрез с модерната композиция, с новите съотношения на отделните равнища на творбата. Функциите на повествователя като организираща и особено оценяваща художествена категория се прехвърлят на други компоненти. Авторът днес е повече скрит зад героите си, зад ситуациите, откогато и да било. Той се отказва не само от подробни обстоятелствени и психологически описания („разрези“), от описания на пейзажа и средата, от анализ на дадена ситуация, пък и от изводите. Той се отказва дори да определя и характеризира дадена реплика или даден малък жест. Тези функции се изземват от самия жест, от самия диалог, от композирането на конфликтите, от определени съотношения на детайлите, епизодите, характерите. Синтетичната проза търси нов тип слово. Ето какво казва по този повод носителят на Нобелова премия Астуриас, демонстрирал интересни образци на синтетична композиция и тип слово: „Да търсим думи действуващи. Не да правим литература. Не да заместваме нещата с думи, а да търсим думи-неща, думи-същества, думи-дела.“ Свикнахме да определяме тук-таме този подход като сгъстен, ла оничен, експресивен, символно-условен. Това е вярно, но е твърде общо, за да ни даде точно понятие за процесите и типа. Освен функциите на повествователя на интересни мисли за синтетичността на прозата може да наведе и психологическата (емоционалната) достоверност на образите. Мисля, че това е главната, основната придобивка на синтетичната проза. Аналитичната проза достигаше дълбочина и всестранност на човешката психология, но никога не се домогваше до нейната достоверност. (Дори и един Достоевски с модерния си полифоничен метод!) Под достоверност на душевния живот разбираме протичането на реакциите в нашето съзнание, комплекса от чувства, страсти и мисли в порядък, съобразен с реалния, автентичния. Синтетичната проза много повече се домогва до тази достовер ост (автентичност) във времето и комплекса от човешки страсти. Казано в духа на всички тези разсъждения — аксиоматично, — синтетичната проза предпочита не да разказва и да описва нашите страсти, а да ги показва в тяхната естествена динами а и подтик (включително и подсъзнателния импулс). Дотолкова, разбира се, доколкото е възможно това в изкуството.

Някой би помислил, че имам пред вид т. нар. модерна психо-асоциативна проза, водеща началото или утвърждението си от Джойс. Може да прозвучи странно, но аз мисля, че тъкмо тази най-нашумяла доскоро по света проза е връх на аналитичната проза и нейна криза. Тя съдържа твърде малко елементи на синтетичност. Въпреки кокетирането с автентичност на душевния импулс тя е твърде, твърде далеч от нашата психологическа достоверност. Функциите на повествователя са хипертрофирани, а често слети с позицията на автора, с неговото

гледище. Всичко това е един сложен комплекс от въпроси, които се нуждаят от подробно разяснение, при това със сложен литературно-исторически смисъл.

Та всички тези показатели на синтетичното мислене (дори като аксиоми те пак не изчерпват въпроса) преустроиха основно и главно епическата композиция. Тя вече не се базира на обстоятелственост, хронологическа достоверност и на повествователя. Тя се гради върху сгъстено художествено време, психологическа достоверност на човешкото съзнание, усложнени връзки и съотношения между отделните равнища на творбата и не на последно място — на по-голяма степен на символност и условност на обективния художествен факт. Изобразеният факт независимо от неговата величина се оказва с много по-сгъстена и преплетена мрежа от връзки и взаимоотношения; наситен с много повече значения, по-богат, по-гъвкав и по-въздействуващ в кратък отрязък от време и пространство.

Такива са нашите предварителни бележки. Чувствувам тяхната схематичност, но мисля, че засега не е нужно да се боим от нея. Стремежът ни бе да потърсим мястото на нашия проблем в едно по-цялостно литературно развитие, по-точно мястото на интересуващия ни композиционен принцип в днешната ни белетристика. Един принцип, който, както ще видим, не е самоцелен , а отразява социални и духовни реалности от важно значение за социалистическия човек, за образа на съвременника.

Какво представлява тази жанрова композиционна форма? Нека първо да посочим произведенията, които ще бъдат анализирани. „ енекиеното петле“, от Радичков, „Мария против Пиралков“ и „Безкрайната улица“ от Ат. Наковски, „Лош ден“ от Генчо Стоев, няколко новели от Дико Фучеджиев, „Козел“ от Радичков и „ Ле енда за Сибин, преславския княз“ от Емилиян Станев.

Ключът за подстъп към особеностите на композиционната форма ни се открива от присъствието на един тип образ или мотив в произведението. Тяхното естество се състои в това, че нямат фабулни функции. Те имат само композиционни функции. Не участвуват във фабулата на произведението, стоят сякаш встрани от единния поток на взаимоотношенията или по-вярно не участвуват директно в този поток. Ще рече, сами по себе си нямат развитие, те са дадености. Затова такъв образ или мотив се прокарва като лайтмотив. (Между другото, те са интере но потвърждение на концепцията на Томас Ман за литературния лайтмотив, дошла по всяка вероятност под влияние на музикалната естетика, особено на Вагнер.) Явлението, което няма вече развитие и съществува като даденост, може да бъде само историческо, да изхожда от миналото. Тези образи или мотиви играят ролята на повели, на „съдници“, на духовни начала, завещани ни от миналото, от историята, от класовите битки, от една морално-психологическа „традиция“ на съзнанието и пр. В тях се съзират здравите корени на едно духовно минало, което завещава нещо на нашия съвременник. В повечето случаи това са прогресивни социално-политически или духовни феномени, а в някои случаи и неособено привлекателни или просто невъзмогнати от съвременния човек и общество. Подробно на този въпрос тук не ще се спираме, защото в хода на анализите ще се занимаваме и с детайлите му.

Синтетичната композиция (или композицията със синтетични съставки — за да бъдем по-точни) е разположила по нов начин своите образи и мотиви, потърсила е нови съотношения между тях. (При Атанас Наковски например ще видим как един образ „сам по себе си“ би звучал по един начин, а при тази композиция той получава съвършено друга трактовка. Композиционният принцип, който ни вълнува, му е придал от своето съдържание.) Става възможно един образ или мотив, който не играе почти никаква роля във фабулата, който е фабулно страничен и второстепенен, да бъде първостепенен в композицията, а оттук и в идейните внушения. Подобно нещо аналитичната проза не познава, поне в този вид. Създава се и възможността за изместване на акцентите от определени,

лесно допустими и експлоатирани от аналитичната проза центрове и за поставяне върху други центрове на творбата.

Такъв художествен тип ни представя тази жанрова композиционна форма. Тя ще ни открие някои от предимствата на синтетичното изображение, без , разбира се, да смятаме, че е основата на такова изображение, та дори и определяща. Но така или иначе движението към синтетичното в литературния процес съществува и ние трябва да търсим неговите белези. Особено когато става въпрос за проблеми не само от чисто теоретическо гледище, но и за проблеми от критическо гледище, които имат, както ще се убедим, важно значение за съвременната ни литература и общество.

## ОБРАЗ-ИДЕАЛ

В първата част на статията ще разгледаме произведения, чийто интересуващ ни композиционен лайтмотив разкрива образа и възгледите на комуниста. Пред вид тяхната фабулна страничност и композиционна лайтмотивност те са образи-символи, социално-политически и нравствени доминанти в съзнанието на съвременника. Дошли са от близкото ни героично минало, отдали сили и време за победата на революцията у нас. Те са един своеобразен барометър, образ-идеал, който повелява определени социални и политически възгледи и норми на поведение на нашето съвремие, който диктува някои начала в съзнанието на социалистическия съвременник.

В началото на шестдесетте години Йордан Радичков написа една хубава повест — „Тенекиеното петле“. Тя не е от най-хубавите му работи, но не е изолирана както от развитието на писателя, така и от литературния ни процес. В нея Радичков успя да вгради един поетичен символ, който обобщи и възвиси идеята на цялата творба, може би и на цялата книга „Обърнато небе“. Тенекиеното петле е поетичен образ на нашия съвременник, на нашето „попътно“ движение: ще се разколебае в трудни моменти, ще настъпи безветрие или обратен вятър, но ще намери вярната посока.

Алеко е млад и неопитен още младеж, дори юноша, романтично настроен, възторжено прегърнал делото на социализма. Идеалът му не се помрачава от изпитанията по време на краткия престой на село: в името на този идеал той безкомпромисно ще разкрие злоупотребата и на местната група от стопанството, и на собствения си зет. Защото така го е възпитало новото време и партията, така му диктува честното и непредубедено сърце. Фабулно творбата се организира около тези събития, неочаквани за героя, променили настроението му да си почине сред очарованието и спокойствието на есенната природа. Композиционното гледище на повестта не се изчерпва с тонуса на събитията. То се издига над тях и обема по-широк и по-дълбок контекст, един многоречив кът от нашата действителност. Този контекст е и поетичен, и драматичен, и възторжен, и патетичен, дори сантиментален на места. Алеко е нашият млад съвременник, отдал сили и воля за развитие на социализма. „Тенекиеното петле“ е една поема за красотата на новия живот, за оптимизма на социалистическото битие. Всичко, до което се докосне вътрешният взор на героя, получава романтично-възвишена краска, оживява и в поетични състояния. Това композиционно гледище придава лиричен мотив и на размислите, и на тревогата, и на драматичните състояния, и на смешното, дори и на грозното.

Фабулно необвързан образ, образ-идеал е Железничарят. Той почти не участвува в действието (като се изключи историята със залавянето на крадците и успокояването на селяните, които искат да накажат зетя на Алеко). Железничарят не е някоя медитативна фигура (разкрита в съзерцание или размисъл или чисто и просто във философски диалози с Алеко). И въпреки това чувствува се, че ця-

лата повест сякаш е написана заради Железничаря, че той е душата ѝ, че е във всяка нейна фибра. Този фабулно изолиран герой е композиционен и идеен лайтмотив. Той е стимулът и смисълът на всяко позитивно действие, на всеки целеустрем.

След началните поетични видения и медитации Радичков внезапно въвежда образа на Железничаря с една точна дешифровка — „За мен Железничарят бе не само един неуморен инструктор на Окръжния партиен комитет, но бе пример на апостолска всеотдайност, която ни бе внушена още от ученическата скамейка с образите на апостолите от Възраждането."

В драматично-поетичната композиция, в която тенекиеното петле ще изгубва, а по-често ще намира посоката на движението, в тази поема на красотата на съвремието, образът стои доминиращо над всичко — като съдник, като повелия, като нравствено и политическо начало. Алеко не ще го забрави за миг — и в трудностите, и в борбата, и в радостта, и в смеха, и в лиричните настроения. Ще го видим много често в неговите размисли, като лайтмотив на поведение и възглед: „Железничарят ме гледаше", „Спомних си, че сутринта минахме оттук с Железничаря и разговаряхме за мошениците и за красотата", „Трябва вътрешен огън (това бях чул от Железничаря и го повтарях често)", „Бях убеден, че ако на моето място е Железничаря, той също би постъпил така", „Кой ми беше казал това? Железничарят навярно ми го е казал, защото той беше човек, който не живееше за себе си, а всичко правеше заради другите", „Това мога да кажа само за Железничаря, но не и за себе си". И т. н.

В тези образи очевидно и умишлено авторът търси обединяващи и осмислящи начала, съдници и повели. В тях — това е знаменателното — се средоточва композиционното ядро, идейната категоричност на художественото явление. В тях се крият ярки социално-исторически тенденции. Едни нови сили — и нравствени, и политически — движат времето. Те идват от миналото, от класовите битки и стълкновения, обгорени и възвеличени от тях; идват, за да придадат романтичен порив на нашето съвремие. Днешните ни белетристи добре схващат този процес. Той се въплъщава не само в образи на комунисти като централна фабулна фигура и като пълнокръвен герой. Той се въплъщава и в тези образи като фабулно необвързани типове и като композиционно-обединяващи ядра.

Особен пиетет към подобни нравствено-социални и художествено композиционни явления има и Атанас Наковски. Без да притежава художествената мощ и идейни внушения на писатели като Емилиян Станев, Радичков, Дико Фучеджиев или Генчо Стоев, Наковски изгради собствена поетика. Тази поетика съдържа много от особеностите, които ни вълнуват в настоящата статия.

Героите на Наковски обикновено са инженери и архитекти. Алегоричният смисъл на този подбор е очевиден. Той носи възможността за „пряко" отражение на парливите проблеми, на проблемите на челото на социалното развитие. Ще имам пред вид последните два романа на писателя. В „Мария против Пиралков" отчетливо се сблъскват две начала — задръжките на нашето общество в образа на Пиралков и породеният настъпателен дух на съвременника, не ова та честност и отговорност пред социалистическия идеал в образа на Мария. В „Безкрайната улица" конфликтът е аналогичен: между инерцията на съществуване (Дончев) и творческия размах (Симов). Наковски съзнателно се стреми към двете крайности на динамичния обществен конфликт, където проблемите най-ясно и впечатляващо се проявяват.

Хармонично общество може да се изгради само от хармонични и честни спрямо себе си индивиди. Този проблем вълнува сериозно Наковски: в собствен художнически вариант и смислови акценти, претворен в разнообразни човешки съдби. Наковски се вълнува от драматични съдби, от човека, който е в състояние да обърне поглед към себе си, да вникне в конфликтите си, да ги съзнае и да потърси

пътя към вътрешното си единство и благополучие. В обратния случай страда най-много обществото. Забележете например, че в „Мария против Пиралков“ Наковски се отказва от популярното развитие и разкриване на един масов социален модел, поевтинен не в една книга—Мария се изправя срещу Пиралков едва когато съзнава себе си, когато се изправя срещу себе си: след мъчителни съмнения и размисли.

Най-любопитно е — и това е връзката с проблема ни, — че героите на Наковски разсъждават и действуват не по логиката на конфликта аз срещу другите, а по логиката на конфликта аз срещу себе си. Това е логиката на индивидуалната нехомогенност в името на вътрешното единство, на саморазкритието в името на социалната значимост. Индивидът търси мъчителните възли на характера, онези травми, които смущават духа и пречат на освобождението на творческите сили у него; търси смисъла и единството на собствената си личност. Такива са и Сашо, и Мария, такъв е, ако щете, дори и Пиралков, и Дончев на моменти, въпреки че стремежите на двамата имат безнравствено естество, резултат са на егоистични, а не честни социални подбуди.

У едни герои като Мария, Сашо, Влахов (новелата „Заключеното недоволство“) нехомогенността (търсенето на себе си като социално значимо индивидуално битие) е творческа; тя разкрива богатия и противоречив смисъл на техния живот, възможността да се реализират пълноценно в динамичното време. При други, като Пиралков, Дончев, Елена, академик Кривошиев и Драган Николов, нехомогенността е само едно безплодно раздвоение, вътрешна пустота и безличие, отсъствие на друга истина освен безнравствената.

Наковски не противопоставя своите герои в действието (в „Мария против Пиралков“ г ò се получава противодействие между героите, докато в „Безкрайната улица“ изобщо не съществува). Противопоставя ги като величини, които не застават една срещу друга, а са една срещу друга. Между Дончев и Сашо няма видимо противодействие: те пак са старите приятели от детство. И въпреки това между тях има сериозен конфликт. Той се поражда от голямото несъответствие на духовните им величини; когато ги поставя една до друга (а тъкмо това се проследява в мислите и състоянията на героите), вижда се неизбежният конфликт. Той е сблъсъкът на двете начала в живота — творчеството и пустотата.

В търсенето на себе си — като индивидуално и социално битие — у положителните герои на Наковски винаги живее някакъв императив, някаква доминанта. За нея ни е думата, защото придава композиционния смисъл на творбата, тя осмисля нейните социални конфликти. Дос щ като в произведенията на Радичков. И при Наковски героите са в развитие: и той разкрива пораждането или продължението на настъпателния дух на съвременника, осъществено в резултат на една повеля. Нататък ще се натъкваме все на този типологически белег.

„Мария против Пиралков“ и „Безкрайната улица“ се обединяват освен от съвременния идеен патос, от конфликтността и от сходния ритъм (интензитет), така също и от композициите си; от съотношенията и мотивировките на конфликтните начала, на несъответствията. В основата на този патос и на тези композиционни решения стоят интересуващите ни доминанти-повели, образи-идеал: Иван („Мария. . .“) и бай Игнат („Безкрайната улица“). В тях е вложен генерален мотив на нашата действителност, за който вече говорихме. Наковски го е схванал добре и го е организирал в творбите си не по шаблонния начин.

Иван е комунист отпреди Девети септември. Опитал е от прелестта на фашистката полиция. В очите на своите приятели и на жена си Мария той израства като пределно честен човек, твърд и силен по убеждения и морал. В характера му се прокрадват нотки на ограниченост и праволинейност, на неспособност заради романтичните си увлечения по борбата и бъдещето да подходи творчески към конкретна ситуация. Същото можем да кажем и за бай Игнат. Дори в

по-голяма степен, защото той се разкрива пред очите ни като наш съвременник, не като Иван само в миналото в ретроспекциите на Мария и поради това донейде митологизиран.

И двата образа, като Железничаря и Капитана, не участвуват във фабулата, но и двата плътно се чувствуват, творбата живее чрез съответния образ-идеал и повеля.

Комунистът Иван смазва със своя морал и със своите идеи еснафа професор Пиралков. Професорът не може да понася спокойно дори името му днес. Обратно — за Мария той е не само любимия съпруг; за Мария той е повеля, която непрекъснато присъствува в мислите и реакциите ѝ към света. Така както Железничарят присъствува в мислите на Алеко. Тя, съвсем обикновено момиче, което цял живот ще проявява малодушие пред Пиралков, накрая ще намери сили в себе си да се изправи против пиралковщината. Едно, героично бих казал, пробуждане на духа на съвременника срещу бюрократа и двуличника! И това пробуждане, тази героика е резултат на една комунистическа повеля в съзнанието на обикновен човек, на нейното активизиращо въздействие.

По подобен начин живее и бай Игнат в двата образа на „Безкрайната улица“ — Дончев и Симов. За Дончев той е само един удобен повод за кариера: когато не я постига, Дончев изпитва неприязън и страх от тази силна личност. Обратно — за Сашо и бай Игнат не е фанатик, а една прекрасна повеля, един образ-идеал, един стимул за полет на духа. Конфликтуващите герои на Наковски са различно настроени и срещу тези образи-начала. Комунистическата повеля е същината на нашето време; тя живее и присъствува навсякъде срещу диалектическите противоречия на живота; едни (поради морална нечистоплътност или духовна празнота) я възприемат със страх или неприязън, чувствуват я като пречка за пошлите си амбиции; други живеят с нея, чувствуват я като свой битиен и мирогледен принцип, като романтичен полет.

Дори от казаното можем да схванем, че композицията на Наковски не е повествователно-обстоятелствена. Тя не е и монологи но-психологическа (от типа, да речем, на „Пътища за никъде“). Композицията се изгражда от други съотношения и мотивировки, обусловени именно от тази типология на герои и проблематика. У Наковски не отсъствува фабулност, богата социална обстоятелственост и действия. Една монологична структура например подчинява обективната реалност на субекта (със или без изпадане в субективистичност — това е частен авторски подход). При Наковски монологичното повествование е само един принцип и то, както може да се очаква, подчинен на други в общата система от връзки и сцепления. Това не е един герой в монолог, а няколко герои в диалог със себе си и действителността. Диалог — активен, променящ същината им. Диалог под знака на някаква водеща повеля в нашия живот, под знака на образа-идеал. Диалогът на Наковски произтича или подготвя фабулни епизоди. Фабулата има „разпокъсан“ вид, композицията се изгражда върху нови съотношения между случките и съзнанието на героите. Дадена ситуация се описва не цялостно и не обстоятелствено — обхващат се само възлови пунктове, а останалото се доизгражда в съзнанието на рефлектиращия или диалогиращия герой. Обстоятелствено Наковски се задоволява да разкрие само техническата страна на фабулата, „за какво става въпрос“. Има епизоди, които се изчерпват с две-три „показания“ на разказвача, а са интересни сами по себе си или спрямо цялото. Останалото продължава в рефлекса на героя в много по-усложнен, мисловно претоварен вид.

Наковски следователно се вълнува не от епичния, а от драматичния смисъл на епическото действие. Казвам на епическото действие, защото почти всички негови работи съдържат материал за обемисти епически романи. В „Мария против Пиралков“ се разказва още за първите трепети на това крехко

момиче, за любовта ѝ с Иван, за първите срещи с Пиралков и жена му Елена, после за живота ѝ в социалистическото общество, за дейността на цял институт и пр. Съставките на този обемист житейски материал са „разхвърляни“ (композирани) така, щото да се получат напрегнати съотношения и мотивировки, драматични ударения.

Смъртта на Иван например (нещо, което вълнува читателя поради известна загадъчност и „митологичност“ на образа) е разкрита между другото мимоходом. То не е случайно. Съобщението за смъртта идва между четенето на две писма от Мария. „Третото писмо беше най-кратко. Даже не писмо, а десетина реда, драскани върху лист от бележник. Сега то имаше подпис и дата — два дни преди оня следобед, в който докараха мъжа ѝ у дома вече труп. Той умря по време на една конференция, в мига, в който му даваха думата“. . . Писмата разкриват в нова светлина Иван пред Мария, онази светлина, която ще я тласне към голямото пробуждане, към удивителното противодействие на Пиралков. И там, между двете писма, когато сълзите ѝ ще текат не само от мъка по любимия, но главно от това раздрусване на душата от непознати трепети, тогава мимоходом е подхвърлено съобщението за смъртта на Иван. В пораждането на активния настъпателен дух на съвременника под повелята на един морален и политически императив смъртта се обезсилва. Иван остава жив — като идея, като смисъл в нашето време. С новия композиционен принцип се отсенява по различен начин обстоятелственият материал, придава му се допълнителна съдържателност и мощ.

Очевидно драматичният смисъл на композицията на Наковски се „завърта“ около такива образи — начала на комунистическия идеал. Драматичният смисъл на богатата социална картина (основана върху човешката формула аз срещу себе си и върху социалната формула аз срещу моята противоположност) овъзможностява бай Игнат и Иван не като второстепенни образи в една обстоятелствена композиция, а като първостепенни образи в една драматична композиция.

И още. При изтъкнатите недостатъци в характерите Иван и бай Игнат не биха играли „диктуваща“ роля в една епично-повествователна композиция, дори и да бяха основни образи. Слабостите им щяха да натежат. При тази организация на материала, при тази нова съдържателност на жизнения материал слабостите не играят своята роля. Те си остават слабости на индивида: за времето, за партията героите отдават най-ценното от душите си. И с това именно те живеят в съзнанието на героите и в динамиката на съвременните конфликти като образ-идеал.

*

В изграждането на синтетични художествени форми Генчо Стоев е един от водещите ни белетристи. Подробно на неговата идейно-художествена специфика се спрях в статията си „Когато светът се преобразува революционно“, Пламък, 19 кн., 1970 г. Сега ще използувам някои наблюдения за доказателство на темата. Имам пред вид, разбира се, романа „Лош ден“, който със своите новаторски композиционни похвати и с актуалността и драматичността на внушенията си е по-интересен — колкото и странно да звучи! — от „Цената на златото“.

В тази творба винаги ме е вълнувал бодрият и оптимистичен дух при разкриване на една болна атмосфера. За контраст искам мимоходом да изтъкна, че други наши писатели създадоха фалшификати, защото направиха обратното — показаха лакиращо живота и после съвсем нормално от творбата им лъха болен дух!

„Лош ден“ свидетелствува за мъчителни трудности в изграждане на съвременно социалистическо общество и повече — на съвременния човек. За разлика от Наковски Генчо Стоев е „слязъл“ в ниското, заел се е с обикновени делнични

хора, с тяхното обикновено и делнично ежедневие. (Героите са работници от един вибробетонен завод, повечето са от една бригада за комунистически труд; градът е крайдунавски и няма достатъчно вода; бригадата носи това звание доста помпозно и формално, защото според разкритите характери и морал в нея няма нищо комунистическо.) Взети от низината, героите на „Лош ден“ са несретници, сбъркани съдби, носещи в себе си много обиди, комплекси и драми. Чико е сирак, скитал е на много места, работел е какво ли не. Мичона е също сираче, едно крехко и беззащитно същество; Димето Васев е попски син, отказал се от родителите си, омотан в задръжки и комплекси, досадно същество; певицата и Флори са поругани в амбициите си, не постигат и частица от това, към което са се стремили; Пинтю Другаря се смята за удавник; Журналистът Ремс, една романтична и красива натура, има много болки в душата си. И т. н.

Социалните истини са горчиви и драматични. В града без вода за чужденците се грижат повече, отколкото за българите; бригадата е с фалшив морал. Петра чистосърдечно разкрива морала на сондьорите в Позлата, за които са писани помпозни репортажи: „Така вика и намига. Другарите му — и те тъй. Не са вече същите. И в Позлата карти играят, и в града, като дойдат, не престават. Или в една къща, или в друга... Сега са у нас. Ако не играят — пият ракия. Днеска пият ракия, защото моят щял да става техник, без да учи. . . Удостоен. . . А какъв момък беше. . .“ В този лош ден петима души се давят; линейката тревожно фучи към реката; между хората дифузира тежката мисъл и настроение за подлост и за измама. За нещо лошо. Журналистът е стигнал до други изводи: „. . .не го попита за кофите по хотелите, за резервоарите, които се строят тайно по фабрики и заводи, за всички ненужни разходи, в които е въвлечен градът. Не попита пресметната ли е амортизацията на хиляди човешки нервни системи, изчислено ли е времето, изгубено от тия човеци за утоляване на жаждата, оценени ли са лъжата, покварата и апатията, които се промъкват сред тях.“

Да, „Лош ден“ не може да се нарече лакиращо произведение. В него има толкова суров реализъм, толкова драматизъм, толкова болка и такъв социалистически оптимизъм и хуманизъм!

От романа вее ведър дух, мъжествен и изстрадан!

Сред тези герои, сред тази атмосфера, сред този суров житейски реализъм Генчо Стоев открива заряда на утрето, положителното начало на нашето време, капитала на обществото. Писателят не го средоточи в един герой — „положителен“, лакиран и нереален. Той вижда този заряд като „флуиди“, които са впръснати сред обществото, които живеят в него и му придават оптимистичния тон въпреки болките. Този заряд, тези „флуиди“ (нека да повторим тази неточна дума) не са нищо друго освен самочувствието, дръзновението и оптимизма на победилата класа. Този заряд не е само у Чико, той е и у останалите герои, сред сложните им взаимоотношения — къде в чистия нравствен порив, къде в потъпканата мечта, за която сърцето не спира да копнее, къде в едно красиво усещане, къде в един интензивен, богат жест. Всички те произтичат и обогатяват атмосферата на класата. Това е голямо завоевание на романа: да се разкрие зарядът на обществото, положителното начало в „низината“, без схематизъм, без готови формули за герой и отношения. „Лош ден“ показва положителното начало в нашия живот не с един герой, а с конфликтите на всички герои; това начало произтича не от единицата, а от множеството. Но това е вече друга тема.

Героите на „Лош ден“ са ненормативни — може би и поради „странната“ си съдба. Невъзможно е да им се надене калъп, да се натикат в познати рамки. Така е не само с Чико, така е и с Мичоната, и с Петра, с Ремс, с Димето, със Спапиро. Бригадата иска да възпита Чико; все в този същия лош ден тя дори му прикачва възпитател и контрольор — Димето Васев. Причината е една — Чико

инстинктивно, с най-чистите трепети на душата си се бунтува срещу всичко фал-шиво, зализано, плакатно, срещу всичко ненормално; у него има нещо от Гор-киевите романтични бунтари, непокорни, силни и волни.

Започва от сутринта този лош ден в романа. С всички противоречия и сложни драматични съдби и отношения на героите. На тези, които се познават, и на тези, които не се познават — структурата на Генчо Стоев не се интересува от външния контакт.

Трябва да пламне сякаш някаква искра: Флори ще подмами Мичоната...

У Чико нещо ще се изопне. От дъното на душата му ще започне да избуява сякаш нещо ново, непознато, но властно. Като у Мария на Наковски въпреки коренната разлика в типовете. Чико иска да спаси Мичона от мръсните ръце на Флори, у „безпътния" Чико, у тази волна и бунтарска натура ще се събуди новият дух на съвременника. Тук е големият заряд на книгата на Генчо Стоев. Сурово и непредубедено да се разкрие истината и да се покажат корените на онова, което наричаме социалистически оптимизъм и мъжествена борба за новото.

Драматична кулминация на творбата е двубоят между Чико и Флори заради Мичоната, заради поруганата или спасената чест на едно чисто същество, като конфликт на две противоположни начала. В това е символичният смисъл на кулминацията, дошла като венец на много заплетени отношения. В този венец Чико за първи път усеща безсилие и е бит здраво. В това пък е другият смисъл на кулминацията — не по-малко интересен, защото е житейски оправдан.

Чико и Флори не се бият заради една жена, а за нов морал. Бият се един нов, „пробуждащ се" социалистически човек срещу декласирания тип, срещу пречките на развитието. Макар и победен (това е нормалната логика), Чико не чувствува нито болка, нито обида, нито гняв, така както би изпитал във всеки друг случай. Чико е ведър, защото е направил голяма крачка. До него след боя седи Мичоната. Сестричето му.

Боят между Чико и Флори е прекъснат монтажно от две други глави — седемнадесета и осемнадесета. Седемнадесета глава усложнява излишно монтажа, но това не ни интересува сега. Важна е осемнадесета глава. Тя е разговорът между Журналиста и Гачевски. Журналистът, честният комунист, ще постави Гачевски на тясно.

Кой е Гачевски?

Ако не схванем композиционно и тематично този образ, романът губи големия си смисъл и не е чудно боят между Чико и Флори да зазвучи като бой за една жена. Биха изгубили драматичното си съдържание и разгледаните по-горе творби без образите на Железничаря, Капитана, бай Игнат и Иван. Гачевски композиционно е от същата категория, но тематично е с обратен знак. В напредналото социалистическо общество Гачевски се оказва причина за болките! Задръжката в новото социалистическо общество. Той е стар комунист, минал през класови битки преди и след Девети по време на колективизацията. Борец, политзатворник, отдал по наше време всичките си сили за колективизацията, индустриализацията и разхубавяването на родния край. Гачевски е един от познатите обаятелни образи на хора, съзнали и осъществили своя идеал, потвърдили го през по-голямата част на живота си.

Гачевски е отстъпил от борбата и е разрушил себе си. Тук е неговото падение и трагедия. Старият комунист се е уеснафил. Обикновената човешка психология го е победила: прасковите и водата в затвора едва не го подлудявали и сега той си полива редовно прасковите в безводния град. И уволнява по лични съображения — това е вече повече от лична грешка. Ремс иска да му каже: „Ти си уморен, другарю, много си уморен; за туй забравяш; победата също уморява; страшно уморява; да устоиш на победата — това е сега мерилото!" Но само допълва: „Големите дела са си винаги само народни, а големият срам си е винаги само

личен.“ Гачевски нищо не може да каже освен: „Иди си“. Животът го е изпреварил и го е изхвърлил от редиците си; трудностите са го победили.

Гачевски е от същия тип образи като Железничаря, същият комунист, но се е саморазрушил и не е устоял на тежката борба за крайната победа на революцията. Затова той не може да бъде образ-идеал. Гачевски е интересна социална фигура и за да изясним неговите тематични и композиционни функции в творбата, трябва да изясним композиционните съотношения в цялото произведение.

Боят между Чико и Флори е прекъснат. Подготвян през целия роман, натежал от напрежения и психологически и социални сблъсъци, понесъл обиди, болки и мечти — боят е прекъснат от разговора между Ремс и Гачевски. Докато Чико и Флори се бият, сблъскват се и Ремс и Гачевски — две други начала. А в същност двата двубоя са едно и също. И двата демаскират задръжките, и двата активизират положителните ядра на живота ни.

Да се спрем още на този момент.

Възможно ли е Гачевски да играе важна роля в романа? Оказва се, че е възможно въпреки епизодичността на образа.

В споменатата статия за Генчо Стоев бе посочено, че организиращ стилов белег на прозата му, основа на синтетизма и лаконизма в Генчо Стоевите произведения е внезапната конфронтация на разнородни елементи. Бе посочено още, че тази конфронтация се простира върху всички структурни равнища: като се почне от лексикалното, фразеологичното, синтактичното, оценъчното и се стигне до сюжетното и композиционното. То е все в името на висшия драматизъм, на сложното и тънко преплитане на мотиви и взаимоотношения, сгъстени в един „лош ден“, нарушили събитийната последователност, създали нови композиционни върхове. Монтажът е съвсем неравен, като разговорна реч, някъде епизодите са сгъстени, другаде разредени — според притока на чувството, според сложните мотиви на вътрешния монолог, на подсъзнанието даже. Поради внезапните конфронтации не знаеш къде какво ще се случи и как ще се случи. И още. Не можеш изведнъж да определиш смисъла му, защото той не се носи от един образ: средоточие на дадена идея. Това не е автентичният и еднозначен смисъл на факта — това е приоритет на обстоятелствената фабула. При синтетичната организация — Генчо Стоев го показа прелестно! — всеки факт е многозначен, символен, защото кореспондира не само с конкретните моменти на фабулата и на характера, а и с много далечни и близки мотиви на повествованието. Фактът е много повече условен и символичен и притежава, така да се рече, малък и голям смисъл.

Та боят между Чико и Флори не е „знак“ само за един мъжки бой между двама м раклии. Той има не само по-дълбок идеологически смисъл; той има върховен композиционен смисъл в решаването на конфликтите или по-вярно — в перспективата на това решение.

При тази организация Чико и Гачевски няма да се срещнат, но през цялото време ще си „говорят“. Те са в спор, отношенията им се развиват и достигат до кулминация. (Друг интересен проблем — по този начин се показва как един редови работник „участвува“ в управлението със своя морал, със своя диалог със света!) Единият си полива прасковите, другият морално се пробужда и се бие за комунизма. Единият уволнява, а другият се бие с един мръсник.

При конфронтацията на разнородни, символно извисени и многозначни факти един ефект или един принцип се оказва водещ, пресоващ останалите. Лаконично и стегнато се подсказва този афект и после ред епизоди и мотиви — съвсем различни от него — минават под неговия знак. Под неговия знак — като повеля. Досущ както при знака на Иван, да речем. Но нека още веднъж да го кажем — с обратен тематичен мотив.

## 2. ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКА ДОМИНАНТА

Други произведения с белезите на тази композиционна форма притежават лайтмотивни нефабулни герои, които нямат социално-политическия смисъл, който разглеждахме дотук. В „Легенда за Сибин“ например Сатанаил има съвсем друга духовност, друга историческа и философска мотивировка при същия композиционен принцип. (Не е ли знаменателно и доказващо единството на литературния процес това явление — произведения толкова различни в едно отношение и толкова еднакви в друго да се появят по едно и също време!) В „Козел“ на Радичков пък едно животно, при това не олицетворено, не участвува във фабулата, не „приема“ човешки черти, притежава същите композиционни функции! Най-любопитният пример ни дава творчеството на един оригинален и твърде превратно тълкуван (а често и пренебрегван) наш писател — Дико Фучеджиев. При него изобщо не съществува пък образ-тип (с малкото изключение в „Дървото на греха“ — прародителя Жура). В неговите новели просто съществуват доминиращи мотиви и представи, които са композиционно-организиращи ядра, даващи важни философски насоки и определения на дадена тема. Без образи — пак набелязваме философски доминанти. Да напомним, че и тези новели се появиха в плодоносните шестдесет години на нашия век в литературата пак във времето на останалите произведения, които разглеждаме и са в единство с тях при дълбоките различия.

Примерите показват как една форма може да получи различни въплъщения, как чрез нея може да се отразят най-разнообразни човешки съдби и проблеми и житейски ситуации — от богомилско време до социалистическо. И, както вече неведнъж подчертаваме и се възхищаваме, как в това разноличие съществува сходство.

Но да преминем към конкретната задача.

От творчеството на Дико Фучеджиев ще спра вниманието си върху три творби — „Дървото на греха“, „Въздушните мостове“ и „Зодията на рака“.

Дико Фучеджиев е влюбен в природата, в прелестта на нейната хармония, в единството и смисъла на многообразието ѝ. Пленява го естественото начало, всичко „от бога дадено“, нейният чар и безкраен оптимизъм; пленява го наивитетът и чарът на наивната детска представа, без да се захласва сантиментално или да се вдетинява. Чрез наивно-хармоничните представи Дико Фучеджиев търси същината на своите герои, независимо дали живеят хармонично или не, дали са съхранили прелестта на това начало или са го изгубили завинаги. За каквото и да пише, проблемите му се отразяват неизменно в тази особена хармония на света, чието съхранение някой наричаше подвиг. Представите, мотивите на тази хармония са философската повеля и доминанта в съзнанието на разнородните му типажи.

Хармоничното начало е отразител на неговите проблеми: съвременната тема на Дико Фучеджиев (а той е изключително съвременен писател, разработва актуални въпроси, а не носталгия по изгубени реалности) „минава“ през него. То, това начало, е дифузиращ мотив във всички творби на писателя; прониква не само в епизодит : за детството, прониква навсякъде, в цялата „тъкан“ на новелата; определя нейните философски ударения и доминанти.

Именно този дифузиращ и определящ философски мотив ни интересува за нашата тема. Той обуславя поетичността на прозата му и още — по-важното за случая — острата драматичност и мъжествена тревожност. Единството на тези две следствия е парадоксално — поетичност и мъжествена тревога. В анализа предполагам, че това ще се изясни. Засега ще отбележа общото — то идва от възможността или невъзможността да се живее (постигне) хармоничната пред-

става. В последна сметка този принцип определя и композиционните (конструктивните) похвати

В „Дървото на греха“ е разказана една обикновена история от селското всекидневие. От една пределно скромна фабула Дико Фучеджиев е създал новела, чиито идейно-композиционни внушения далеч надхвърлят скромните възможности на „събитийния скелет“. Това произтича от богатия и сложен духовен свят на простия селянин — пазача на градината Боге. У него живее познатата ни привързаност към земята и труда, все хубави български качества, но не се изчерпва с тях. В съзерцанията на тази душа виждаме голяма духовност — все категории. Виждаме преклонението пред природната хармония, пред величието на естественото начало в живота — езическо, жизнено, българско, нерелигиозно,без задръжка. В душата на Боге писателят е събрал доста откровенията на външно затворения, но вътрешно богат и благороден дух на българина. Преди да премине към драматичните ситуации, Дико Фучеджиев проследява неговия вътрешен строй — хармоничен, монолитен. Представите и съзерцанията му говорят за езичник, за една свободна и естествена духовност. Смисълът на неговия свят е удивлението от плода, от венеца на природата и нейната хармония. Затова Боге ще обича най-много есента — тогава човек е най-съзвучен със себе си; тогава, когато природата чрез плода разкрива своя върховен и съкровен смисъл. „Винаги бе ра отил с мисълта, че ще дойдат есенните месеци, че работи само за да дойде това благословено време, когато царевиците поръждавяват, а дърветата край Соколка се свеждат към земята, сякаш ѝ се покланят за щедростта.“

Сега, когато не може да работи поради болест и е пазач — сега е безпомощен. Българинът се чувствува силен в труда и смеха. Тогава той чувствува силата на земята и природата. Драмата на Боге започва от безсилието му, без да има видим повод за драма. Ябълките падат, гният, всяко трупане край него е болка — рязка, по-силна от физическата, далеч по-дълбока и „философска“ от болката на собственика-егоист. Тя не е само от това,че стопанството е в загуба от ябълките; болката е от нарушаването на „божествения“ закон, на хармонията; обижда се земята, която е родила и извършила най-великото нещо на този свят; защото плодът е оставен да изгние. Боге е ням и безпомощен свидетел на драмата си и това го довежда до мъчителни реакции в б реносната нощ и до смърт.

В духовния строй на Боге освен тези представи живее и един малко странен образ, фабулно пак страничен, но с важни композиционни функции: Жура. Това е легендарен герой, началото, един от тематичните първоелементи в тази новела. Той е морален повелител и съдник на хората. Жура се преплита с мотиви на хармоничната представа у Боге. Излишно е да изтъкваме след казаното, че тези мотиви са композиционни ядра, философски доминанти в съзнанието на Боге. Ще ги видим на всяка страница — като оправдание на всяка мисъл и постъпка на героя, като негови повели.

Естествените начала са опорите на човешкото битие. В тях той намира смисъл и оправдание на своето съществуване; изгуби ли ги, губи и своите опори, не може да намери лесно заместители и нови опори в този сложен и конфликтен свят.

Та тези опори — съществуващи или изгубени — са смисълът на Фучеджиевото творчество. Те съставят мотивите на философските доминанти в неговата композиция. Ще ги последва ли човек или не — това обуславя хармоничността или раздвоеността на героите му. Социалномиграционните процеси в нашето общество създават много по-бързо своите икономически и обществени категории, отколкото духовните, и то неминуемо дава отражение върху човешкото съзнание. Една стара, отживяла вече хармония си отива, а на нейното място тепърва се гради нова. В такъв социално-философски контекст се движи прозата на Дико Фуче-

джиев. Той ѝ намира собствени гледища — тъкмо с типа композиционно изграждане на творбата, на което се спираме.

Героят на новелата „Въздушните мостове“, 45-годишен семеен мъж, живее без тези психологически опори. Неговата детска и юношеска представа съответствува на тази на Боге. Настоящето — обратно — е пусто, малодушно, непълноценно. Детството и юношеството: „Като юноша обичах да се излежавам след уморително къпане на гладкия и топъл камък. Лятното слънце грееше настръхналия ми гръб, млад и ръбест, с изпъкнали лопатки и аз потъвах в някакви неясни, но много красиви мисли.“ Настоящето: „Миговете с нея ме изтръгваха за малко от всичко, с което живеех, връщаха ми за броени минути една свобода, изгубена завинаги. . . Калина и миговете с нея — това беше една носталгия. Това беше желанието да се върне нещо отдавна изчезнало, да преживея нещо, за което вече нямах сетива.“

Контрастът е повече от очевиден.

Хармоничната представа и тук е дифузиращ мотив, философска повеля, но с обратен знак. При Боге, дори и да не присъствува мотивът, представата чувствуваме как стои зад всеки рефлекс на героя; тук нейният глас не може да се последва, защото са похабени сетивата за нея. Боге следва повелята на Жура и на хармоничната представа, интелектуалецът от тази новела не може. Боге е безпомощен да „изпълни“ повелята поради причини извън него; интелектуалецът — поради причини у него.

Тревогата на писателя в новелата „Зодията на рака“ е по-голяма. С подълбоки и разностранни мотиви, с по-голяма всевалидност. Тук проблемите излизат от конкретни исторически и социални мотиви. Те изразяват тревогата на нашия век.

Една романтична натура загива от рак. Това е основното ядро на новелата. То изразява безпомощността и обречеността на човека. Верен на своя социалистическо-реалистичен метод, писателят и тук не изразява безверие у човека: изразил е само голяма и мъжествена тревога от драматични конфликти, чието решение човечеството още не е намерило. И на тази база е направил психологически и етнически наблюдения върху съвременника.

И тук, както в повечето работи на Фучеджиев , са използувани няколко ядра в повествованието. Безвъзвратната смърт на летеца, безпомощността на летеца, лекарите, приятелите му и целият наш век е едното ядро. Но и тук — странното е именно това! — писателят намира отразител на съвременната си тема, не я остава автономна, търси ѝ по-голям контекст, по-сложна композиция, в единство (съзвучие или контраст) с други мотиви, търси по-богата гама от чувства и усещания, за да „провери“ проблема си. Епизодите от детството на повествователя подготвят и мотивират разказа за летеца. Между тях няма обстоятелствена връзка (като се изключи омонимическото съчетание на болестта и животното рак — повод само за асоциации, но не и за същина, за „вътрешна връзка“). В това е майсторството на писателя — да обедини под един композиционен знаменател разнороден материал. Асоциациите на героя-повествовател (Симов) разкриват едно тежко детство, в което яденето на рачета с булгур е същински празник. Тази ситуация разкрива не само детския живот, но психологически подготвя сегашното състояние, неговото раздразнение от пустословната атмосфера в кафенето (дамите си говорят за „Тексим“ , мъжете си похапват рачета, всички си разменят механизирани реплики и жестове). Поводът за спомена е един, причината е друга. Причина е смъртта на Узуна от рак. В композицията смъртта се разкрива после — мотивира се от нарастващото напрежение, чийто връх ще бъде именно тя, тази смърт на човека-канара.

Тънко е прокаран епизодът с гледане на кафе и на зодии — все израз на човешката глупост и безсилие, на човешката тревога от незнаенето на себе си.

Накрая Симов съобщава причината за своето състояние. „Узуна е болен от рак. Безнадеждно. . . — О-о, господи! — изохка жената, хвана го за лакътя и започна тихичко да скимти като уплашено кученце, което няма къде да се скрие."

Композиционната логика на напрежението тръгва от детството, от сиромашията, живее в съзнанието на героя и подготвя трагизма на новелата, разразен от конкретен повод. Около разказа за летеца витае атмосфера на тревога. Трагическият епизод получава осмисляне и звучене, далеч по-мощно, отколкото сам по себе си или в по-скромна композиция.

Такъв е принципът на Дико Фучеджиев. Поне в трите му новели — толкова разнородни по теми. С една смела конструкция (технологическа схема на композицията) писателят съединява разнообразни епизоди и мотиви, обстоятелствено несвързваеми, създава им художествено единство и неминуемо в тях дифузира мотивът-доминанта на наивната представа. Дори и в „Зодията на рака", където това изглежда невъзможно. И тук този мотив е композиционно ядро, дифузирало в тъканта на творбата, звучащо като лайтмотив, в който се отразява една съвременна душевност — в съзвучие или противовес.

*

Тревожни са въпросите и на Йордан Радичков в новелата „Козел". Тя показва една тенденция, която по моя преценка бе господствуваща и в предишните му работи и която се съзираше само от неколцина — философичността на неговото художническо мислене.

В „Козел" Радичков не се смее. Не пожела, както в гротескно-пародийните си работи (цикъла след „Шарена черга"), да се радва на противоположни, амбивалентни процеси в съвремието, да схваща пародийно съотношенията между древната и модерната представа. . . (И в „Козел" се промъква тази тенденция, но тя не е основна — например епизодът със свраките или пропуснатите туктаме по инерция, струва ми се, изрази, които нарушават „тъканта".)

Вместо в смехови план Радичков потърси съотношенията на древното и модерното у човека в трагичен план. Безкрайната пародийна „игра", ироничните сривове и като резултат амбивалентността на представите, тяхната вътрешна нехомогенност в смеха, въвличането им в единен поток на движението и изменението на нещата (толкова актуално за днешните социални,та дори и езикови процеси у нас!)—всичко това отстъпи място на сложна философска символика, която за първи път след началните му работи представя явленията в завършен, хомогенен вид.

И ситуациите, и образите на новелата изглеждат доста странни, на места доста условни и философски многозначни. Разкошното му артистично и пластично въображение обогатява много интригуващата фабула, композира я в един много по-сложен контекст, където интригуващият момент е отстъпил или се е претопил във философската символика в името на една психологическа концепция за човека.

На всеки е известно, че Радичковото творчество е изпълнено с древни, „праисторически" гласове — на митологичното и легендарното, на примитивно-наивното (взето в смисъла на спонтанно-първичното) и фолклорното. От нашите писатели Радичков като че ли е най-чувствителен към тази първооснова на човешкото съзнание, която, желаем или не, съществува у нас, макар и днес не така очевидна.

Гротеските на Радичков имплицитно съдържат мотива на трагичното. Смехът от сблъсъците и деформираните представи не го скрива: при гротеската винаги нещо умира във времето; освен това още в етимологията на думата се съдържа мотивът на подсъзнателното (гроти — подземни пещери). Та някои от

имплицитните мотиви на своите гротески писателят разработи детайлно, с отчетлива неамбивалентна символика в „Козел“.

Козелът е символ на Радичков. Космато животно, с демонична брада и фигура, с рогата на митологичен дявол, той е олицетворение на витални и първични инстинкти, на мощни праисторически сили, на мъдро съзерцание и спокойствие, населено с древни векове, на несублимирана енергия.

Козелът не е олицетворен герой и новелата не се води през неговото гледище; ако има участие в сюжета, то е символично. Но козелът е навсякъде: в жанрово-композиционния смисъл, който е предмет на студията. Новелата се води от гледището на козаря. На дивия, силен и наивен планинар, самотен в природата. Като него е само овчарят Анани и гледищата им се преплитат. Отношенията на козаря не са с козела (казахме, че козелът не е олицетворен герой), не са и с Анани, а с експедицията за скални рисунки. Повече с жената от експедицията, отношенията с останалите са кратки, като фон. Жената не е в добри отношения с мъжа си, в града живее затормозена и затова търси отдушник в планината и в амбицията да открие сама скални рисунки. Търси отдушник на силното си вътрешно напрежение — предадено без аналитична намеса от писателя, много пестеливо и убедително. Тя харесва козаря и го търси: козарят е самотен и с цялото си същество се увлича по играта. Това не е любовна връзка, не е дори и романтична носталгия по нещо, което и двамата нямат. Отношенията им са страст, силна, неудържима страст, дива и непобедима. Страстта, която опустошително води към трагични последици.

Такава е ситуацията.

Очевидно тя е екстрена, затова е твърде условна. Писателят е далеч от намерението да прави социални обобщения за съвременника — то личи не само от ситуацията, но и от съпоставката с цялостното художническо мислене. („Тенекиеното петле“ или „Барутен буквар“ например.) В тази екстрена ситуация е използуван поводът да се разкрият скрити пластове на човешката душа, онези феномени, които първично, неприкрито и „вакханално“ живеят у козаря и прикрито, но несублимирано живеят и у „цивилизования“ човек. Онези сили, които човешкият напредък и интелект още не могат да победят напълно.

Образът на козела или неговият философски символичен смисъл прониква (дифузира) в тъканта на творбата. Козелът не живее в мисълта на героите; образът му живее в инстинкта, което се разкрива в ред епизоди. Козелът следователно е психологическа повеля — не политическа (това би било абсурдно), не и нравствена (защото акцентите са не върху всекидневното поведение на човека, а върху реакции и усещания в една екстрена ситуация).

Писателят вижда човешкото като възел от разголени и неразголени неща. „Какъв пастир си, човеко, и какво стадо водиш през пасбищата, като си събрал кон, змия, костенурка, пчела, гъска и крава, коза и овца.“ Под мотивите на този тревожен въпрос ще премине цялата новела, нейната трагична същина.

В творбата доминира не само козелът. Доминиращо се включват и други мотиви — все от разреда на първичното, легендарното, изначалното. И пак в трагичен аспект, а не в амбивалентно-ироничен. Търси ги сред едно модерно битие, в сблъсък с неговите представи. Те са в епизодите за самодивите, за огъня, за планината, за самотата. Разказът за огъня е като че ли най-категоричен и символно богат.

Концепциите за първоелементите стават още по-любопитни, когато схванем тяхното мотивиране чрез доминиращата функция на символа на козела. Рогатата и брадата фигура на козела ще съпровожда императивно всяка постъпка не само на козаря. Особено в кулминационните моменти.

В съзнанието на козаря живее образът на жената от потока. А като лайтмотив „Оня стоеше насреща му, космат и настръхнал“. И после „Козелът го

следваше през цялото време по петите“. После пак — „Като се обърна подир козела, видя жената в края на ливадата“. Когато жената идва в колибата му, „козелът пак стоеше до нея“; когато се любят, „от козела на вълни идеше дъх на пърчовина. Ето чий бил тръпчивият мирис, дето ги влудяваше“. Кулминационният момент е „причинен“ пак от козела, развръзката — пак от него.

Козарят е обвинен пред съда в насилие над жената, която измамно вика за помощ при неочакваната среща с екскурзианти; жената едва не загива при търсенето на скални рисунки — козелът я следи и за малко не я блъска в пропастта със силните си рога. Символично развихрената енергия на козела хипертрофира отношенията и неминуемо ги довежда до разрушение. Накрая целият лагер е изпотъпкан от козите копита.

Тя е същата енергия, която живее в душата на Анани, стигнал до жестокото самоубийство, гнетен от една натрапчива идея и комплекс.

В условно-екстрените ситуации писателят е демасирал един аспект на човешката душа и същина: реалистично, без предубеждение. Не се е поколебал от трагиката и тревожните въпроси. Може би защото като всеки творец съзнава прекрасно, че истинското творчество гледа на света реално. И истините му за човека и света са сложни.

*

В творчеството на Емилиян Станев намираме благодатен повод за изследване на нашия проблем: високохудожествено и концептивно богато, изпълнено с интересни прозрения за човека и историята в една конкретна същност — противоречива, странна със своите парадокси и неизследвана — българската.

Ще средоточим вниманието си върху „Легенда за Сибин“, понеже в нея се съдържат впечатляващо жанрово-композиционните гледища на проблема за една философска повеля. Отчасти и на „Антихрист“, доколкото имат допирни точки. Тези произведения са благодатни и с това, че в тях най-добре, струва ми се, се разкри българското мислене, смелите прозрения на този художник-мъдрец.

Първостепенни за него са философските драми на времето (на историята); философските драми на българина в неговото историческо формиране като етническа същина и общност — в отношението му със себе си, с религията, с държавата, с властта и с другите народи. Драматичното търсене на свободата у индивида е обединяващо звено на всички мотиви.

Търсят я — инстинктивно или съзнателно — всички герои на „Легендата“ и особено смешника Теофил от „Антихрист“. В „Легендата“ я търси не само Сибин, най-неспокойният, напористият, езичникът. Търси я и Каломела, и апостол Силвестър, и останалите богомили. Както е известно, богомилите я търсят антиофициално, против канона и догмата на религията. Разликата между богомилите на Ем. Станев и историческите богомили се дължи не на историческо изопачение, а на по-широка философска мисъл у писателя. Богомилството е характерен израз на народностната същина на българина, но религиозно и философски то е несъвършено учение, една нова догма, изправена почти както официалната религия срещу живия живот.

В „Легендата“ всички герои минават през богомилството; всички, с изключение на Тихик, го отричат като догма. В „Антихрист“ Еньо — грешника Теофил ще достигне до нормите на богомилите като по-висши от заблудите на официалната църква, но и те не ще го удовлетворят, защото са далеч от истината. И в двете книги героите търсят трескаво, по емилияностаневски истината на битието. Преминават през всевъзможни тегоби и унижения — животът, изглежда, най-трудно поднася готови формули.

В своето безсилие и незнание човекът е наклонен в различни форми да бяга от истината. Най-честата от тези форми е догмата, предръзсъдъкът, илюзията: все създаване на идеални същности, в които човек се мъчи мимо житейските сили да се проектира. Все „предимство“ на малодушния, бездарния, глупавия, незнаещия. В „Легендата“ най-мрачният образ — резултат на тези заблуди — е Тихик. У него живее душата на покорния, верния на догмата: въпреки голямата му енергия. Следствието на този морал е неизменно: „Той установил твърде строги наказания и започнал да началствува.“ Тихик е фанатикът, който се бои от всякаква промяна, от живия живот, от всяко движение; Тихик се опиянява само от догмата и канона, които един ден с божата повеля ще му надянат расото на съвършен. И в своя фанатизъм той никога няма да схване, „че за да бъде съвършен, на човек са потребни не само добродетели, но и познание, не само святост, но и мъдрост!“ Възторг могат да предизвикат думите на отец Силвестър, на мъдрия и силния духом, към Тихик:„Силата на разрушението вилнее, за да предизвика силата на сътворението, да създаде ново съвършенство сред човеците. Иди си, ти не разбираш!“

Да, за Тихик истината е нещо непостижимо, пък и той не се стреми да я постигне. Под нейния предлог, както често се случва, той се вълнува от друг морал: „Бог го осъди. Ето аз съм прав“ — каза Тихик.“ И после: „Кой от вас ще отрече, че бог ме избра за ваш спасител?“ Тихик е кулминацията на човешкото заслепление и глупост, фанатичната им крайност. Негов идеен антипод е отец Силвестър. Апостолът не е реална фигура, не е и философска повеля. Той не живее реално в съзнанието на никой герой. В сюжета действува малко, но значително. Апостолът е изразител на истината в романа — на всеобхватната, диалектическата истина. Учението на отец Силвестър е животът. То е истината, свободата и обновлението. Противоположните сили взаимно се подготвят и отрицават, за да възтържествува вечното движение и драматичните (конфликтите) истини за битието.

Противоречивите истини за живота владеят героите на „Легендата“ — независимо от умственото и моралното им напрежение да се отдадат на догма, на бог, на повелител извън и чужд на тях. Богомилската общинария едва се крепи и малкият повод може да я разруши. С учението на апостола тя е обхваната от „бесовски“ сили — оргии, плътски влечения, пиянства, побоища. От херувимската чистота на членовете ѝ не остава и помен. Колко малко пък трябва на Каломела преди тях да се отърси от заблудите на ума и вихрено да се отдаде на своето сърце.

У човека живеят тези сили и не могат да се изкоренят, защото трябва да се извърши невъзможното —да се изкорени животът, да се спре развитието и обновлението. Както казва апостолът, „силата на разрушението вилнее, за да предизвика силата на сътворението“.

Апостолът не е философска повеля, а само изразител на висши житейско-философски истини. Философската повеля и доминанта в романа е Сатанаил.

Реално в съзнанието на човека живее не висшата, но абстрактната истина, а демонът — със своята конкретност, сетивност, чувственост и най-важното: жизнена противоречивост. Сатанаил е в естеството и противоречията на нещата, в разрушението и съзиждането, извън догмите и техен враг. Враг на онези догми, които човек в своята слабост и незнание си създава. Сатанаил е строителят, великият строител и враг на всеки покой. Той е стремежът към безкрайното познание.

В тази същина писателят влага лайтмотив, доминантата на творбата си — всичко се променя, руши се и се създава ново съвършенство, умира и ражда се — остава вечен Сатанаил: движението, неспокойствието, творчеството на природата и човека.

Сатанаил е философска субстанция.

Разгледан като философска субстанция, демонът ще ни се представи в нова светлина, различна от теологическо-религиозната. Сатанаил не е дяволът. На моменти двете субстанции — философската и религиозната — се сближават, но най-често се разделят. Очевидно в тези категории белетристът е вложил съвсем малко от църковно-религиозното понятие за дявола и повече от богомилското. Но далеч не я изчерпва с тях.

Философската субстанция на Сатанаил се изчерпва с диалектическото понятие. А то е продиктувано от съвременни гледища за човека и историята. Сатанаил е конфликтният възел на доброто и злото, на красотата и грозотата, на рушенето и създаването. Той е над моралните и психологическите категории, повече и по-абстрактен от тях. Защото сам по себе си той е единството на живота. За това Сатанаил е във всяка земна твар, във всяка частица, във всеки порив и движение, във всяка мисъл и усещане.

Вдъхновена от тази философска реалност, творбата на Емилиян Станев е залята от пластични, чувствени, жизнени представи за природата и за човека, за тяхната хармония и единство; представи пълнокръвни, сензитивни, естествени, опиняващи; представи на голям художник.

Сибин е главен герой на романа. Наследник е на прабългарски род, езически неподвластен на византийския Исус и на християнската църква, незагубил азиатската си ирония и мисъл, неподатлив на догма и самозаблуда; Сибин търси истината за света, за историята, за своя род и за себе си. Заплетен в противоречия, търси страстно своя бог, защото не го намира в религиозния бог, нито в дявола, нито по-късно в бога на богомилите. Неговият бог го води към загадките на битието — все нови и нови; заплита го в своите мрежи, изкушава го, подхвърля го от една крайност в друга, в радост и мъчение. Но никога не го оставя в покой, нито в митотворчество и идеализиране на чужди нему същности.

Богът на Сибин е Сатанаил. Собствената житейска истина, собственият бог! Сибин живее според повелите на Сатанаил; Сатанаил се реализира в творбата главно чрез Сибин. Във всеки миг преславският княз го чувствува в душата си, в поведението си, в мисълта си. Чувствува как го води през света, през противоречията, как го тревожи и радва, как го извисява и осквернява. Да проследим някои от тези усещания и мисли на прабългарина:

„Сатанаил не зачиташе никакви канони, той обичаше промените, вечното движение, слагаше пръти на световното колело и го въртеше, както си ще, събаряйки от него властниците, за да издигне на тяхно място други.“ „Князът си представяше, че разговаря със самия Сатанаил. Ако не искаш да се дразниш, не му противоречи и той ще те остави.“ „Отдавна князът би трябвало да разбере, че е обсебен от Сатанаил не чрез убийствата и неверието си, а чрез ума си, който вече не различаваше доброто от злото, защото Сатанаил беше го издигнал високо и оттам му показваше световното колело, дето доброто и злото бяха лостовете на движението.“ „Тогава му стана мъчно, дето Сатанаил го изоставя, понеже единствен му вдъхваше гордост, ирония, войнствен дух и смях — оръжия, с които се издигаше над личното и се бранеше от световния ужас.“

За разлика от някои разгледани образи или мотиви на тази жанрова-композиционна тенденция Сатанаил не се изчерпва в присъствието в едно съзнание. Той прилича на козела по начин на „разпространение“ в творбата — чувствува се във всяка постъпка и вещ, както вече имахме възможност да посочим. Той е в „сетивата“ на целия роман.

Нека да видим още композиционното му присъствие в творбата, по-точно — в развитието и отношенията на героите.

Сибин, смутен, живее в противоречията. Тихик и Силвестър са отдадени на една догма, макар различна от официалната. Каломела е отдадена на същата

догма. Сибин тръгва след Каломела — за да се спаси в гората или в общинарията на богомилите от гоненията на Борил; за да спаси и душата си от раздвоението; а може би най-много, за да последва могъщия повик и глас на Сатанаил. Апостол Силвестър прави Каломела своя възпитаничка и послушница. Тихик вижда себе си в райското царство до Каломела.

Оказва се, че всички мотиви на героите (и на езичника, и на догматика) се кръстосват около един герой — Каломела. Каломела не е само основа на интригата. Тя е структурният център на произведението. Композиционното основание е Сатанаил.

Болярската красавица, „божествената" ѝ плът и душа е кръстовище на мъжките постъпки и желания, едва ли не на всички епизоди в романа — техен лост, техен движещ механизъм. Какъв удивително сантиментален и пошъл роман става от подобна ситуация! Емилиян Станев показа, че от нея може да се получи удивително философско творение, пленяващо със своята идейна категоричност и хармония.

Раздвоеният и смутен езичник не крие от себе си, че обича и затова следва жената. Тихик и апостолът искат да скрият от себе си любовта или да я сублимират религиозно. Но Сатанаиловият глас, гласът на реалния живот е така силен и могъщ във всеки герой, щото никаква илюзия на ума,никакви удобни догми не могат да го потулят. Сатанаиловата философска същина е по-сложна от умонастроенията на човека, защото тя е противоречията на живота. Сибин ще се спаси; Тихик ще побеснява от злоба и фанатизъм; апостолът ще извърши велико духовно деяние — ще отхвърли догмата и ще освободи съзнанието от неговите окови. Сатанаиловата духовна доминанта ще възтържествува в творбата.

Повелявани от нея, героите са съотнесени по здрава и хармонична логика: Сибин осъществява Сатанаиловия глас, апостолът е негов изразител, Тихик — негова задръжка, Каломела — негов „отразител".

Освобождаването на човека от оковите на догмите, тържеството на диалектиката — такава е философската логика на тази превъзходна творба на Емилиян Станев.

## 3. ПРЕДИ ДА ЗАВЪРШИМ

Конкретните анализи са достатъчни.

Виждаме, че писателите са съвършено различни, проблемите и начинът на разработка, на изображение — също. Дори и по-елементарно (ограничено тематично) да разсъждаваме, не можем да намерим знак за равенство или приближение между Ем. Станев, Наковски, Г. Стоев, Радичков или Д. Фучеджиев. И все пак независимо от различната им типология, от различните художествени качества произведенията имат жанрово-композиционни кръстовища и те бяха обект на тази студия.

Любопитно е, че проблемът не изглежда генерален. Той обхваща един тип художествено отражение,един от проблемите му. В такъв случай съвсем нормално е да се разглежда в частност принципът и въпросите около него.

Оказа се, че е невъзможно.

И именно тази невъзможност е знаменателна. Тя показва, че за да се види в детайл частното, трябва да разкрием цялото или поне неговия контур. А то значи — частното не е никак дребен факт. Трябваше да се „разнищят" редица тънкости на творбата, организацията и идейната ѝ насока в цялост, на места дори не само на отделна творба, но и на цялото творчество на автора. Очевидно е, че този на глед страничен проблем, този частен принцип смислово съдържа и оправдава цялото произведение, организира го, превръща се в композиционен принцип.

Наглед страничните образи или мотиви, а по същество композиционно организиращи са много важни за нашата литература. В началото посочихме, че те са част от една синтетична тенденция на литературата ни. Освен това те показват насоки на развитието на човека и обществото, посочват, че у тях живеят доминанти (образи или идеи), които извират не от субект или бог, а от живота — продиктувани от него и реалистични поради това.

Всички произведения, които анализирах, са драматични. У автори като Наковски и Радичков драмите се изживяват в морала и мисълта на героя, у останалите се изживяват динамично, в остри сюжетни сблъсъци. Неспокойното творческо горене винаги е било извор на драми. И винаги то е било повелявано от някакви константни величини на историята и на съзнанието, от духовни начала. Този принцип е валиден особено за нашето общество, при което конфликтните търсения са израз не само на предпочитания на субекта, но и на социален механизъм.

В такъв смисъл смятам, че проблемът е неизбежна рожба или най-малкото характерен за нашето време. Може би това е една от причините да речем за актуалността на „Легенда за Сибин“.

Като повеля, като императив или доминанта в нашето драматично време несъмнено живеят духовни принципи, завещани ни от историята или просто от духовната традиция. Едни автори ги показват като социално-политически и нравствени; други като психологически; трети като философски. Но във всички случаи те са драматично видени, в сложни съзвучия или контрасти в днешното социално или индивидуално съзнание.

„Човекът е своеобразен сбор на своето минало“ — казва Гьоте. В тревожните и драматични търсения на истината — казват съвременните ни писатели с тази синтетична композиционна форма — нашият съвременник не скъсва и не може да скъса със своето минало, не губи корените си. У съвременника живеят битийни начала, извиращи от недрата на живота, на народния опит, на народната съдба и история, на класовите битки по нашите земи.

Днешните ни писатели обобщават това начало, търсят производните на неговата мъдрост.



7 Сп. Литературна мисъл, кн. 5

# ВЪТРЕШНИЯТ МОНОЛОГ В РОМАНИТЕ НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

*Страхил Попов*

Вътрешният монолог има сравнително богата и продължителна история. Дълго време преди да се наложи в съвременната литература „поток на съзнанието“ (в която му е отредено централно място), големите художници на XIX в. в западноевропейската и руската литература го използуват като стилистичен вариант на прекия авторов разказ при психологическата (пряка или косвена) характеристика на литературния герой. Разбира се, неговият първообраз откриваме още в античната литература, но истинският му живот е непосредствено свързан с психологическия роман от края на XIX и началото на XX в. Естетическият кризис в западноевропейското литературознание през този период се изразява в преодоляване на досегашните школи, в търсене на нови ръководни принципи.

Към края на века „традиционният“ реализъм е пред прага на своето трансформиране. Естетическата програма на Оскар Уайлд освобождава човека от действието на външните материални сили — издига се в култ субективният вкус на индивида. Явява се естествен стремеж за проникване в мъглявата, „мистична“ човешка душа (според естетиката на Морис Метерлинк). От една страна, пълно отричане на корелацията човек—общество; от друга — задълбочен анализ на човешката душевност в съчетание с безпощадна критика на съвременната цивилизация.

Най-добрите представители на реализма проявяват особено внимание към вътрешния живот на индивида и народа. Този стремеж да се предаде „диалектиката на душата“, да се надникне в най-интимното, да се проследят особено малко забележимите и често без ярък външен израз етапи от човешкия психологически процес е характерен за новия реализъм и тук трябва да се търси неговата особеност и оригиналност. Разширяват се рамките на психологическия роман, което се проявява още при Стендал. В „Червено и черно“ и особено в „Пармският манастир“ посредством вътрешния монолог на героите се изразяват душевните им преживявания. Все пак обаче главното внимание на писателя е насочено към интригата, действието, а „бурята“ в душата им е предпоставка и обяснение на техните действия.

Съвсем други са творческите особености в романите на Пруст и Джойс. Психологичната обхватност на подтекста, асоциативната преплетеност на вътрешната реч характеризират една романна архитектура,[1] която съществено се отличава от традиционната. Според естетиката на Марсел Пруст романът в

---

[1] Терминът е на R.-M. Albérès, Métamorphoses du roman, Paris, 1966, p. 15.

началото на XX в. не може да бъде вече разказ, нито анализ на социални и нравствени ценности и проблеми. В „романа“ му се намират в безпорядък обективно и субективно, липсва интригата за сметка на пресъздадените усещания, впечатления, вътрешни импулси, организирани въз основа на асоциативната връзка. Писателят не следи развитието на героя в един обективно определен свят, а предава чрез мисълта на героя неговото деформиране. В „Du côté de chez Swann“ героят е в полусънно състояние и мислите му разрушават реалното протичане и на романното време, което не е определено, а по-скоро постоянно връщане в лабиринтите на паметта и мисълта. Действието вече не се изразява посредством права линия. Преживяванията и действията на героите не се развиват, както в традиционния психологически роман в определена обстановка. Те са по-скоро сложно преплетена мрежа от множество линии, зигзагообразни и често пресичащи се.[1] „Явлението“ Пруст обаче не представлява преобладаваща линия във френската литература. От 1925 до 1945 г. френската читателска публика познава друга ориентация: Мориак, Малро, Бернано, Сент-Егзюпери и др. Този факт има още по-голямо значение днес, когато съвременното западно литературознание поставя знак на равенство между „психологическия“ и „модернистическия“ роман. Пруст и Джойс се обявяват за велики първооткриватели на сложния душевен строй на човешкото „аз“. В същност този процес има своя велик предшественик — Толстой. „Много живо съм си представял вътрешния живот на всеки човек. Как да се опише, какво значи всяко отделно „аз“? А оказва се, че може. След това съм си мислил, че в това собствено се състои целият интерес, цялото значение на изкуството. . .“[2] Изкуството според Толстой е микроскоп, „който навежда художника към тайните на своята душа и показва тези общи за всички хора тайни“[3]. При Толстой обаче психологизмът е неразделна част от неговия реализъм, психическият процес в човешкото „аз“ е част от съществуващия реален свят, от протичащите извън човека събития. Джойс се сочи единодушно от западното литературознание като създател на литературната школа „поток на съзнанието“. Действително в творчеството му за пръв път обективният авторов разказ отстъпва такова широко място на вътрешния монолог на героя. Той публикува „Dubliners“ („Дъблинци“) в 1914 г. Неговият „Ulysse“ излиза на английски в Париж в 1922 г., а е преведен на френски език едва в 1929 г.[4] Обаче влиянието му във Франция не е голямо, защото по същото време тук преобладава естетизмът на Кокто и Жироду и психологическият и драматичен роман на Мориак, Грин, Малро и др. Джойс не „представя“ вече своя герой, както са го правили старите романисти (Стендал, Балзак, Толстой, Дикенс). Той дава директно думата на героя си, който пресъздава мислите си. Авторът мълчи, персонажът говори, без да бъде описан от него, без да се обясняват постъпките му. При това вътрешният монолог е външен израз не толкова на мисли, колкото на впечатления и в повечето случаи на неясни и неорганизирани душевни реакции и импулси. По такъв начин авторът търси непознатите страни на човешката психика.

Обикновено се смята, че за пръв път вътрешният монолог е използуван от Едуард Дюжарден (забравен днес писател във Франция от школата на символизма) почти като единствен метод за психологическа характеристика. Впрочем сам Джойс през 20-те години поверява на приятеля си Валери Ларбо, че Дюжарден е негов предшественик в усвояване техниката на вътрешния монолог. Неговият роман „Les Lauriers sont coupés“ излиза в 1887 г., когато натурализмът е вече

---

[1] R.-M. Albérès, Métamorphoses du roman, Paris, 1966, p. 25.
[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 54, стр. 140.
[3] Пак там, т. 53, стр. 94.
[4] R.-M. Albérès, Métamorphoses du roman, P., 1966, p. 186.

отминат етап и настъпва уверено новата символистична вълна. Действително Дюжарден предоставя думата на своя герой Даниел Пренс, който говори от първо лице. Останал сам в стаята си, той анализира дори и най-елементарните си мисли и усещания. Не всеки самоанализ обаче, оформен в първо лице, е вътрешен монолог. „Страхувам се от тази огромна безмълвна нощ; вътре е приятно, марно. . . , свещите са запалени на камината; . . .облягам се на отворения прозорец; навън, зад мен, усещам нощта, студената, тъжна, злокобна нощ. . . Аз тръпна. . .“[1] Вътрешните усещания на героя представляват неговия интимен (вътрешен) дневник. А тази форма за изразяване на интимните преживявания не е откритие на Дюжарден. Още Хофман в „Котаракът Мур“, вместо да разказва действието в минало време, представя го в сегашния момент, спонтанно. И тук разказвачът и героят са едно и също лице, но вътрешната му реч е написана и предназначена за читателя. Дюжарден следи „дебатите“ за новата разказна техника през 20-те години и за пръв път „дефинира“ вътрешния монолог. „Вътрешният монолог е. . . непроизнесена и без слушател реч, чрез която едно лице изразява най-интимната си мисъл, най-близка до безсъзнанието и без всякаква логична организация, оформена в момента на нейното възникване чрез непосредствени фрази, подчинени на минимум словоредни правила. . .“[2] „Теорията“ на вътрешния монолог изисква героят да не говори на другите, които биха го слушали, а сам на себе си „изяснява“ своето душевно състояние. В „Улис“ Джойс ни „представя“ героя си Леополд Блум чрез обективен разказ и на този фон се „чуват“ мислите му, предназначени за самия него. „Той (Леополд Блум — б. м.) се отдалечи от утринния шум на кейовете, за да тръгне по Lime Street. Близо до малката къщичка Бради, едно чираче от кожарската фабрика, се шляеше с ведро дреболии в ръка, като пушеше изцяло сдъвкан фас. . .“ Да му каже, че ако пуши, няма да порасне. О, ще го оставя да го прави. Неговият живот съвсем не е розов!“[3] Леополд Блум е охарактеризиран в двоен план: от една страна, героят е „той“; от друга — „аз“ с всичките движения на собствената му мисъл.

Но тази многоаспектна характеристика на романния герой се използува и от представителите на реалистическото направление в европейската литература и има своите прецеденти в лицето на Толстой и Достоевски. В. Шкловски в книгата си „Художествена проза. Размисли и разбори“ анализира един откъс на младия Толстой „История на вчерашния ден“. „Толстой в самото начало на творческия си път анализира това, което в съвременната западна литература наричат „поток на съзнанието“ . . . „История вчерашнего дня“, отбелязва Шкловски, е опит за разкриване на вътрешния живот на героя при намалена роля на външните събития. . . „Ако Толстой беше дописал произведението си, то би се получила книга, каквато пише много десетилетия след това Джойс.“[4] Разбира се, не само това отличава Толстоевия психологизъм от литературата „поток на съзнанието“. Модернистите от рода на Джойс, Бекет, Натали Сарот, Мишел Бютор, Ален Роб-Грийе, Робер Пенже и др. са под прякото влияние на Фройдовата психоанализа, според която безсъзнателното и подсъзнателното в човешката психика са враждебни на съзнанието. Толстоевият вътрешен монолог пресъздава скрити и нен пълно оформени от съзнанието мисли на героя, но те не са рязко противопоставени на неговото съзнание. По такъв начин той изпъква с по-богата душевност и се възприема естествено от читателя не като деформация на човешката психика, а като нормална човешка личност. Посредством вътрешния монолог Толстой разкрива дълбоко затаените източници за действията на героите, вниква в „пружините на действието“, както пише Чернишевски. Без да познава

---

[1] Цит. по R.-M. Albérès, Métamorphoses du roman, Paris, 1966, p. 181.
[2] Цит. по M. Raimond, Le roman depuis la Révolution, P., 1967, p. 313.
[3] Цит по R.-M. Albérès, Métamorphoses du roman, P., 1966, p. 191.
[4] Цит. по Т. Мотылева, Иностранная литература и современность, М., 1961, стр. 181.

Фройд, Толстой навлиза в душевния свят на Николай Ростов, разкривайки хаотичните му мисли в полусънно състояние, този „поток на съзнанието“, и в това се състои голямото майсторство на писателя и психолога. Явно е, че асоциативното мислене не е приоритет на Пруст, Кафка и Джойс. Но разликата е очевидна. „Потокът на съзнанието“ при Толстой е само отделен епизод от психологическата характеристика на Николай Ростов и такива епизоди съвсем не преобладават в неговото творчество, докато в модерния роман от тези хаотични подсъзнателни мисли и рефлексии се прави естетика. В най-смелите „опити“ целта на „модерния“ писател е да се игнорира социалната значимост на личността герой — чува се само гласът, звуковата материализация на човешката мисъл. Нещо повече: не е необходимо читателят да разбира този поток от мисли, който не е предназначен за него, а за самия невидимо присъствуващ герой. Образите и идеите в романа не са организирани от автора, тъй като не се държи сметка за читателското „присъствие“. Те следват един след друг, смесват се, както това става в съзнанието на един от героите. Ето защо в модернистичния роман преобладава вътрешният монолог в своите най-разнообразни форми, достигащи до полифоничност у Джойс и у съвременните представители на „новия роман“ във Франция. В Прустовия роман „В търсене на изгубеното време “ въпреки многобройните връщания на разказвача към миналите изгубени мигове на детството и юношеството, все още вътрешният монолог не е основна форма на „разказа“. Пруст нито за миг не престава да коментира действията на своите герои, той често ги вижда „отвън“ и ги описва. След „Улис“ на Джойс следват „Mrs Dalloway“ (1925) и „Les vagues“ (1931) на Вирджиния Уулф. Почти по същото време излизат „Le Bruit et la fureur“ (1929) и „Tandis que j'agonise“ (1930) на Уйлям Фолкнер. Малко по-късно (между 1930 и 1936 г.) — трилогията на Дос Пасос „42 паралел“, „1919“ и „La Grosse Galette“[1]. Нищо общо няма обаче между американската и европейската литература от този период. Докато Джойс се преплита в лабиринтите на собственото си въображение, на което вярва повече, отколкото на реалността, Фолкнер пресъздава една психологическа и драматична действителност. Тъй като човекът на XX в. не разполага с достатъчно време да мисли и вследствие на това всичко в неговото съзнание е в безпорядък, романът ще бъде художествена илюстрация на този процес. И ако Фолкнер предоставя думата на един идиот, то е защото иска да ни представи с метода на реализма кървавите трагедии на американския Юг, видени през погледа на един луд. Докато мисълта на „европейците“ реализира естетически и декадентски цели, внушението на американския роман е в утвърждаване и задълбочаване на реализма. Подобна ориентация познава (с по-ранна дата) европейският психологически роман от началото на века в лицето на Мопасан, Кнут Хамсун, Анатол Франс и малко по-късно Франсоа Мориак, който със „Змийският възел“ до голяма степен навлиза във феноменологичния свят на Пруст. Общо взето обаче, представителите на психологическото направление в западноевропейския роман остават в рамките на реализма. И точно тук трябва да се търси влиянието на Толстой и Достоевски, а по-късно и на Горки. Преодолявайки кризиса, настъпил след 1880 г. сред крушение нормите на натурализма, френските писатели „откриват“ в руския роман нови възможности за издигане на реализма на по-висока степен.

Разбира се, към всички постижения на „новия“ реализъм от края на XIX и началото на XX в. неминуемо се наслояват и някои декадентски влияния, които се проявяват в късните разкази на Мопасан под формата на песимизъм и агностицизъм, а нерядко авторовият разказ е „откровение“ и на мистичната душа. Влиянието на Ницше и Шопенхауер се проявява в думите и постъпките на Хамсуновите герои наред с някои немотивирани постъпки, основани на ирационализма.

---

[1] R.-M. Albérès, Métamorphoses du roman, P., 1966, p. 211—212.

Въпреки отпечатъка на модернизма (в различните му форми и степени) творчеството на тези писатели представя редица открития, обогатяващи естетиката на реализма.

Разбира се, „отношенията“ на реализма с модернизма и декаданса са далеч по-сложни и многоаспектни. И ако все пак засягаме мимоходом някои проблеми от тази област в западноевропейското литературознание, то е защото те имат косвен отглас в българската литература. Ускореното скокообразно развитие на нашата литература от края на XIX и началото на XX в., стремежът да се догони Европа е характерно явление за всяка млада литература с небогата традиция. Този факт слага отпечатък върху много творчески „опити“ на нашите писатели, които се вълнуват от неразрешените въпроси на новото време. Обикновено това са личности, които притежават висока литературна култура, запознати са с най-новите философски и психологически „системи“, а благородните им стремежи да изведат българската литература на европейско равнище ги прави духовни водачи на своя народ. Здраво прикрепени към българското, те търсят реализация на „проклетите“ въпроси на века в българската душевност. И ако все пак художествените постижения на един П. Ю. Тодоров в тази област не са особено убедителни, същото не може да се каже за П. П. Славейков и А. Страшимиров. Острата полемика между списанията „Мисъл“ и „Праг“, характеризираща естеството на тогавашните литературни „нрави“, се дължи не само на съперничество в широката област на духа, но има философско-естетически облик. „Анархист“ в живота, Страшимиров не е съвсем чужд и на „литературния анархизъм“. Цялото му творчество е непрекъсната „война“ с догматизма на нормативната естетика.

Първите му разкази, публикувани в столичните списания и вестници, не предвещават ония дълбоки „метаморфози“ в неговия роман през 20-те и 30-те години. Въпреки оригиналния, страшимировски тон, който ги отделя от разказите на един Т. Г. Влайков, писателят все пак остава в рамките на традицията, битово-националното преди всичко е проявено с пълна сила. Не че по-късно той ще игнорира тази проблематика. Напротив — до края на живота си Страшимиров ще остане здраво закрепен към българското, но ще търси и „специални“ проблеми, ще прави смели и често неочаквани обобщения, навлизайки в най-потайните кътчета на индивидуалната и народна душевност. В тази насока трябва да се търси силното влияние на западноевропейската и руската литература, за което сам писателят е споделял мисли по различни поводи. Почти двегодишният му престой в Швейцария е време за проверка и преоценка на много стойности. Общуването с богатата европейска литература и нови философски направления отваря пред младия писател неизследвани хоризонти в българската художествена мисъл. Новите трепети на века, съмненията и колебанията в човешката личност стават вече предмет на творчеството му. И още първата година след връщането си в България, като учител във Видин, започва редактирането на сп. „Праг“[1]. Първият „материал“ на списанието е „очеркът“[2] „Хлопа се“, който скоро ще предизвика реакция в столичния печат. За пръв път в творчеството си Страшимиров прави опит да се отклони от битовизма, като проследява сложните трепети в душата на интелигента. Героят на разказа „присъствува“ анонимно, чрез писмата си, които изпратил на братовчеда си Светослав. Образът на Владимир, макар и едва набелязан, е нов за нашата белетристика — тип на млад, влюбен в живота човек, за когото жената е „сапунено мехурче“. Той си е създал своя „житейска“ философия, имаща твърде много допирни точки с епикуреизма. Писателят за пръв път отделя такова широко място на ретроспекцията, която все повече ще се за-

---

[1] Сп. Праг. Месечен литературен и научно-популярен журнал за самообразование. Редактори: д-р З. Димитров, д-р Н. Петков и В. П. Гочев.

[2] Сам Страшимиров така го е определил: „Хлопа се“ (очерк), сп. Праг, год. I, януари 1898, кн. I, стр. 1—14.

дълбочава в творчеството му. Разказът се води от героя (Владимир) в първо лице. В първо лице са и писмата на братовчеда (впрочем, напълно естествено), което дава възможност за самоанализи и философски разсъждения за женската душа. Писмата ретроспективно проследяват любовта на братовчеда с учителката Райна Асенова, която има щастлив край, а това е и внезапният край на очерка, който с това наподобява новелата. Усложнената композиция, философските разсъждения и мъчителни самоанализи на героя, изразени интроспективно, напомнят за по-късния Страшимиров на „Висящ мост", „Бена", „Пропаст". Твърде показателен е фактът, че част от очерка, преработен от автора, намираме преплетен в сюжета на романа „Бена" и е свързан със съдбата на инженер Раданов. Краят му е трагичен (завършва със смъртта на братовчеда поради несподелена любов) и това се обяснява със склонността на Страшимиров към сложни драматични ситуации, които имат трагичен край. Очевидно критическата бележка на Л. Милетич в сп. „Български преглед" е взета под внимание от автора. Прекалено дългите рефлексии на героя са значително ограничени в романа.[1] При това вътрешният монолог, като форма за изразяване душевното състояние на героя, не е напълно обособен. Най-често е преплетен с интимния дневник, който логически следва от възприетата епистолярна форма. Само отделни проблясъци под формата на философски разсъждения представят залутаната мисъл на героя, която обобщава с думите на самия писател. Очевиден е обаче стремежът на Страшимиров към нови форми за художествено пресъздаване на сложната човешка психика. Той е прозрял модерната проблематика в творчеството на Ибсен и Бьорнсон и бележката му по повод статията „Чъртици за съвременната литература в Швеция и Норвегия" на д-р Стрезов е много остра. Авторът на статията е дал превратно тълкуване на Ибсеновите драми „Призраци" и „Нора". Бьорнсон и особено Ибсен ще останат трайна „любов" на Страшимиров до края на живота му. Като се прибави към тях и Толстой, много образи и проблеми в по-късната му белетристика ще намерят своето обяснение. Голямата любов към народа мъченик, характерна за Толстоевото творчество, е начална отправна точка и за Страшимиров. Рецензирайки „Стихотворения" на Яворов, той мимоходом отбелязва хуманизма на руската литература, „висшата тъга" на руския творец пред страдащия човек. Каравеловият период е вече отминат етап. От съвременния писател се изисква: „1. Спокойно развита мисъл; 2. Систематични знания и 3. Пълно литературно образование."[2] Вазовото творчество е подготвило „новото време" на литературата ни, когато и у нас трябва да „блесне". . . „струята на горещата вяра, съмненията и разочарованията на великите учители"[3]. Нашата литература трябва да реализира съвременните колебания на личността. Трябва веднага да се каже, че не Страшимиров е пионер на модерната философска и психологическа литература. Кръгът „Мисъл" с П. П. Славейков и д-р Кръстев за пръв път у нас насочва усилията си към нейното „европеизиране". Страшимировите художествени търсения обаче са насочени към „ония дълбоко психични гърчения, в духовете на всички слоеве и типове, в които собствено се крие и поучителната, и възпитателната истина както за развитието на духа в човешките общества въобще, така и на националната в частност"[4].

Подобно „специализиране" на литературата е по-скоро търсене на нови области за художествено творчество, отколкото стриктно прилагана бъдеща програма.

---

[1] Критикът намира, че очеркът представлява „от край до край обикновени любовни въздишки и дълги плитки рефлексии". В същност това преобладава, но има описани и външни събития — нещо, което сам Страшимиров отбелязва по този повод (сп. Праг, год. I, 1898, кн. V, стр. 311—314. Подпис К. К.

[2] Сп. Наш живот, год. I, 1901, кн. I, стр. 19.

[3] Сп. Праг, год. I, април 1898, кн. IV, стр. 255.

[4] Пак там, год. I, 1898, кн. VIII и IX, стр. 549.

И действително, ако проследим книгите на сп. „Праг“, ще видим покрай типично битови разкази („Лунна нощ“ — „Из сватбата в Болярово“[1], „Край младите“[2] очеркът „Човек върши какви не глупости“[3] и „Тревълненията на младостта“[4] — глава от романа „Смутно време“. В тези произведения все още не можем да видим Страшимиров не само като „анализатор“ на индивидуалната душевност, но и като художник. Отделни разкази са показателни за стремежа му да излезе извън рамките на битовизма и елементарната душевност, но нямат качеството на психологическа белетристика. Теоретическите концепции изпреварват значително художествената му практика. И това е напълно естествено за художници от рода на Страшимиров. Светкавичните реакции на буйния темперамент са доловили трепета на века, но претворяването им в литературата изисква укрепнало перо. Необходимо е известно време, за да може теорията да се реализира в художествено творчество.

Факт е обаче, че Страшимиров прави успешен опит за психологически разказ със социалния си етюд „Черню“[5]. По същото време с писмо той моли П. Ю. Тодоров в Берн да му изпрати книгата „Hanstein“ върху Ибсен. Прототипът на Черню е наблюдаван от автора обущар във Видин, по това време файтонджия. Но Страшимиров си поставя задачата да „надникне“ в душата на убиеца, търси подтиците, които го карат да извърши това жестоко престъпление. Авторът ненапразно назовава разказа си „социален етюд“ — героят действува в национална атмосфера, ограничена исторически и социално. Пропадналият еснаф е озлобен против целия свят (включително и против себе си) и естествено в него се пробуждат тъмни инстинкти, които го тласкат към престъпление. Страшимиров има чувство за мярка — Черню не е романтичен герой с висши стремежи на духа. Състоянията на душевните процеси у него не са изключителни, а по-обикновени, свойствени на повече хора, а това го прави до голяма степен типичен за средата и историческия момент. Героят е елементарен в преживяванията си и авторът само в изключителни случаи му дава думата — вътрешната му реч е твърде бедна на нюанси. При това той е „представен“ от автора не само като портрет, но и като душевност. В първия момент Черню е обхванат само от злоба към нотарката, която си е позволила да бие жена му. Защо да не си позволи? — Чернюви са сиромаси, а нотаркиният брат донесъл „кемер лири“. „Той задиша през нос, обтегнаха се жилите на долната му челюст, тя се поиздаде навън. . . Черню злобно си каза: „То-то... нека: ще дойде дотам.“[6] Авторовата реч представя неразчлененатa и твърде лаконична все още мисъл на героя. В разказа обаче срещаме една интересна форма на вътрешния монолог, която по-късно Страшимиров ще използува твърде нашироко, за да разнообрази повествованието си. Това е полупряка реч на героя, подчинена на авторовия обективен разказ. Разбира се, тази форма все още не е обособена ясно (разказът е писан в 1899 г.), но е показателна за стилистическите търсения на ранния Страшимиров. Неспокойната Чернюва мисъл е насочена към подробностите на бъдещата авантюра. „Той мислеше нещо, но недомисляше... стоборът на нотаркина двор можеше да е и гнил, и здрав. . . Добре беше, че го не видя одеве нотаркинът брат, когато се събуди, та стана на чардака. . . Но нека пък да беше го видял....“[7] Този вътрешен монолог автор—герой подготвя категоричното решение на героя — да извърши престъплението. Накъсаната мисъл на Черню изпълнява ролята на катализатор за предстоящата кървава разправа. И

---

[1] Сп. Праг, год. I, 1898, кн. X, стр. 569—581.
[2] Пак там, кн. VII, стр. 387—405 и продълж. в кн. VIII—IX, стр. 457—477.
[3] Пак там, кн. IV, стр. 193—207, с продълж. в кн. V, стр. 257—270.
[4] Пак там, кн. VIII, стр. 441—450.
[5] Сп. Съвременен преглед, год. I, кн. 13, 14, 15 и 16, 1899.
[6] А. Страшимиров, Съч., т. I. Разкази, Бълг. пис., С., 1962, стр. 279.
[7] Пак там, стр. 286—287.

съвсем логично речта му придобива организиран характер: „—Хъ, аз тям. . .- бликна ярост в страшно обърканата сега свяст на Черня. — Аз тям. . . сред бял ден ще им вляза в къщи и ще ги накълцам. . .“[1] Решението е взето. Последвалите събития се развиват с необходимата бързина. Героят вече няма време да мисли, вътрешният монолог отстъпва мястото си на авторовата реч. Опитите на Страшимиров в областта на социално-психологическия разказ се задълбочават. Паралелно с обогатяване техниката на разказа се разнообразяват и формите на вътрешния монолог.

По-голямо разнообразие на формите има в големия разказ „Кумец“, където повествованието се осъществява като разказ в разказа. При това и очевидецът на събитията (предадени ретроспективно от него) — разказвач, и авторът — „слушател“, „говорят“ в първо лице. На места авторовата реч придобива лирично-драматичните отсенки на интимен дневник, в който често сменящите се природни картини и монологични психологически размисли заемат централно място. По този начин авторът прекъсва ретроспекцията, връща се към настоящия миг и с това се намалява драматичната напрегнатост, за да се втурне отново към нови, още по-драматични действия на героите. По силата на асоциативността авторът „споделя“ със самия себе си внезапно бликналите свои мисли и усещания. Времето на разказа губи своята определеност —по-точно мислите му са в сегашния момент, но могат да се отнасят както за миналото , така и за бъдещето: „Не, върволицата от подобни случаи из вчерашното ни минало помрачават ума само по едно нещо. Запалва се цяла България от вълнение в самото си сърце и после всичко смело у целия народ се откъсва от тялото, залутва се по гори, па изпада в пълно отчаяние. . . Истина, много е обяснимо то, предателството, в онова време — заговори пак моят спътник. . .“[2] В този своеобразен вътрешен монолог не долавяме ли дебюта на бъдещия народопсихолог?!

Изобщо вътрешният монолог не е преобладаваща форма в ранната Страшимирова белетристика. Централно място в „разказа“ му от този период заемат случките и действията на героите, а речевата характеристика се осъществява посредством прекия диалог. В действителност почти всички „типове“ вътрешна реч, които значително по-късно ще характеризират строежа на нравствено-психологическия му роман, са набелязани още в началото на века, но са още в аморфно състояние и имат неорганизиран характер. Очевиден е стремежът на писателя да обхване актуалните проблеми с по-голям поетичен замах, със значителна мисловна вглъбеност. Но дори и в повестта „Кръстопът“ („кръстопът“ и за самия Страшимиров) героят (Балашев) не е убедителен като психоло ически тип. Вътрешният му асоциативен монолог е външен израз на „накъсана мисъл“ — липсват широките психологически и философски обобщения. Историческото събитие — селските бунтове против десятъка — е в центъра на повестта и хамлетовският девиз изисква рязка ориентация на интелигента. Неговото колебание дава материал за интензивен вътрешен живот, но не той е в полезрението на писателя. Героят е подчинен на „историята“ и съдействува за развитието ѝ във времето и пространството. Повестта не се отнася към „чистия“ психологически жанр, защото писателят не откъсва душевните преживявания на героите си от „нравите“ на обществото. „Кръстопът“ фиксира само един от творческите „етапи“ на писателя, преди да навлезе в лабиринтите на човешката душевност, той пристъпва към описание на социалния живот.

След първите, неособено успешни опити в „градската“ белетристика от края на XIX в. той отново се връща към тази проблематика. Писателят ясно чувствува, че силите, които движат обществения прогрес, изменят своята динамика. Налице

---

[1] А. Страшимиров, Съч., т. I, стр. 287.
[2] Пак там,т. II, Бълг. пис., С., 1962, стр. 176—177.

е известно трансформиране на социалните групи и класи в обществото. Неслучайно от това време са и неговите народоведчески студии,[1] в които писателят-социолог търси генезиса на българската народопсихология. За него не е достатъчно да бъде само психолог — той трябва да бъде и историк, социолог, да използува откритията на естествените и експерименталните науки, медицината, правото и т. н. Разбира се, съвсем не е необходимо литературата да оспорва специфичните области на отделните науки. Тя има свой периметър — човешката индивидуалност, човешкото сърце. Психологията и социологията на съвременния интелигент като личност: това са проблемите, които Страшимиров поставя и разрешава в белетристиката си от 20-те и 30-те години. Това е негово откритие в нашата литература, което го отличава от предшествуващите го майстори на прозата. Търсейки особеностите на индивида, писателят често достига (по индуктивен път) до съвсем неочаквани обобщения. Страшимиров явно е чувствувал „слабостта“ си към широки обобщения и сентенции, като е отделил значително внимание на „дозировката“ им в романите си,а формите, чрез които те се реализират, са разнообразни: от вътрешния монолог на героя до прекия авторов разказ.

Трудно могат да бъдат „класифицирани“ „типовете“ вътрешен монолог в късните романи на Страшимиров. И ако тук правим подобен опит, съвсем сме далеч от мисълта, че ще „зарегистрираме“ своеобразието на цялата богата гама от творчески „прийоми“ на автора. Обект на изследването са преди всичко най-ярко изразените и най-широко използувани от автора форми на вътрешния монолог. В зависимост от естетическите си, нравствено-психологически и социални концепции и от художествените „изисквания“ на повествованието Страшимиров използува няколко „типа“ „вътрешна реч“:

Асоциативен и „интуитивен“ вътрешен монолог — Страшимировият „поток на съзнанието“. Писателят внимателно следи най-новите направления в европейската философска и психологическа мисъл. За това свидетелствува вътрешният монолог автор—герой на инженер Раданов, който в случая изповядва мислите на самия Страшимиров. „Сега войната пречи на инженер Раданов да следи лучканията в мисъл и чувство на Запад. Инак той не е изоставал — не: как може да се твори. . .как може да се живее, без да се чувствува човек съвременник на най-великите от своя век?[2] Не е случаен фактът, че психологическият му метод се задълбочава в романите му от 20-те и 30-те години. Интересът на художника се отправя към интелектуалната сфера на вътрешния живот у човека. Докато в белетристиката му от края на XIX и началото на XX в. вътрешният монолог на героя фиксира почти само чувствата и усещанията му, сега се правят широки обобщения, абстрахирани в процеса на умствената човешка дейност. Това прилагане на психологическия метод към традиционния епически метод на романа обогатява познанието за духовния човешки мир. Страшимиров въвежда философските и психологически отстъпления, чрез които дава не само свои оценки на събитията, но търси и първоизточниците на индивидуалната душевност в сферите на социалната психология. Вътрешният монолог е удобна форма за характеристика на един герой чрез друг: посредством размислите на инженер Раданов е представен д-р Мавров. „М-да, еснафски син и в това е разгадката. Те се пилеят по цял свят — от пръските на нашите пропаднали еснафи, които някога са кръстосвали пазарите на Турция. . . И все пак се завръщат, не изостават. . .“[3]

До големи обобщения на националната психика на българина Страшимиров достига в романа си „Вихър“. Поставил си за задача да „види“ отблизо душата му в усилните години на Балканската война, писателят превръща целия роман

---

[1] Книгата „Нашият народ“ излиза в 1925 г.
[2] А. Страшимиров, Съч., под ред. на Д. Б. Митов, т. III, Бена, С., 1948, стр. 480.
[3] Пак там, Висящ мост. стр. 245—246.

в народоведческа студия. Героят Големан (самият Страшимиров) наблюдава еднообразната на пръв поглед войнишка маса, слуша разговорите, чувствува трепета ѝ преди боя и. . .обобщава. В целия роман Големан е „той“, т. е. действията и разговорите му са описани от автора. Но дистанцията между автор и герой е само формална, защото вътрешните монолози на Големан се покриват по смисъл с прекия авторов разказ. Големан не е само герой, той е същевременно писател и народопсихолог. По такъв начин Страшимиров има възможност не само да теоретизира от името на своя герой, но и да „оправдава“ многобройните, почти по всякакъв повод изказани, социологически обобщения. Използуването на писател (или човек на изкуството) като герой на художественото произведение е ново явление в нашата литература. Първообразът на този процес е романът на М. Пруст във френската литература. Тук героят-писател „декларира“ естетическото си верую, което в много случаи съвпада с това на автора. Едва ли обаче Страшимиров е познавал „В търсене на изгубеното време“[1], защото този роман не е бил широко известен и на самата френска читателска публика.

Много често вътрешният монолог на Големан е синтез — размишление на воден преди това разговор между войниците — те са в мрачно очакване пред срещата с турците и съвсем не са уверени в крайната победа. „Българите са песимисти, те предполагат винаги най-лошото. Но те, българите, дълбоко в душата си не вярват на това, което предполагат. Те въобще не знаят на какво вярват. Да. Но вярват. . .“[2] Историческите сведения, които притежава Страшимиров, относително стабилния психически „шаблон“ на отделните етнографски групи и личните наблюдения в момента органически се преплитат, данните от различни източници са приведени под общ знаменател. Вниманието на писателя-социолог е насочено само привидно към разговорите на войниците. Той се интересува предимно от поведението им, а не от продуктите на дейността им. Ето защо Големан—Страшимиров създава по-скоро наука за поведението, отколкото „социална наука“.

Но вътрешният монолог на героя не търси само изконните психически особености на българина. Той е и социално обагрен, а често и острата сатира взема връх. Не може писателят да остане равнодушен пред бездушието на някои кадрови офицери към страданията на войниците. Още по-силна е болката на хуманиста пред „новите братски гробища“. „Боже мой, боже мой, как се събират тия неща: да се обичат тъй много хората и все пак да се избиват помежду си със стотици, с хиляди, с десетки хиляди. . . цели, цели млади поколения.“[3] А само преди един ден същите хора, обзети от масовата яростна психоза на боя, са летели в неговия огнен вихър. Страшимиров знае, че в подобни сюблимни моменти човек няма време да мисли за героизъм—тази дума се употребява, след като е отминала бурята — и чрез мислите на Големан обяснява това състояние, което е на границата на човешкото и животинското. „Бяс, който се усилва в душите, колкото повече убийства стават наоколо; ярост, която обхваща постепенно всички влезли в сражението войници, сплотява ги и ги настървява на нови убийства, а после. . . после това се сл вослови. . .“[4]

Не само психиката на масата е в зрителното поле на автора. В студената нощ на похода трескавото съзнание на Големан „прониква“ в душата на ломското „торлаче“, което единствено се досеща да запали турския склад с боеприпаси и хладнокръвно стреля по настъпващите турци, докато се подземе пожарът. Воен-

---

[1] „Du côté de chez Swann“ е публикуван в 1913 г. на авторови разноски след двойния отказ на „Nouvelle Revue Française“ на Жид да го отпечата. Следващите години биват публикувани и останалите части.

[2] А. Страшимиров, Съч., под ред. на Д. Б. Митов, Вихър, С., 1947, стр. 15.

[3] Пак там, с. 113.

[4] Пак там, стр. 163.

ната дисциплина не е убила личния почин у него. Този конкретен факт е от значение за автора и той търси обяснението му в народопсихологията. „Демократическият централизъм“ в българското семейство (където на вечеря „всеки говори със своя ум“, а на сутринта всички са подчинени на бащата) е сложила своя вековен отпечатък върху психиката на българина. А войната за него е дълг, тежка работа,която ще изпълни,както трябва.Не „открива“ ли същото и Йовков в душата на селянина-войник Стоил? Ето една типично страшимировска „схема“: от конкретния житейски факт към душевните реакции на индивида, абстрахирани психологически,след това — социално-психологическо обобщение — всичко това посредством вътрешния монолог на героя-писател Големан. Активната му мисъл вече не е насочена към тайните на собственото „аз“, а навън, около него, към законите в обществото в мирно време и на война. Героят се отделя за известно време от непосредствените външни действия,организира мислите си,прави абстракции от тях и обобщава. Но това не е постоянно клише, което авторът педантично следва. Не би бил Страшимиров, ако е еднообразен. Умело се редуват значителни външни събития — боевете с турците, отношенията с началниците, живи диалози между войниците, авторски пряк разказ. Умелото взаимодействие на психологическия с драматическия елемент във вътрешните монолози на героя с действието, колизията, от които в крайна сметка произлиза и това психологическо състояние, е характерна черта на Страшимировия психологизъм. Затова романът по своему е увлекателен и близък на читателя. Защото писателят не твори от своите абстракции, а ги синтезира от съвременния живот. Това е основното, което отделя Страшимировия „разказ“ (и в частност вътрешния монолог) от модерния западен роман на Пруст и Джойс. На пръв поглед би могло да се помисли,че вътрешният монолог на Големан не е далеч от „потока на съзнанието“, разработен в психоаналитичен план. Разглеждайки всяко произведение на изкуството като синтез на психическата реалност, съществуваща в мечтите и сънищата, фройдизмът открива тук единствено игра на фантазията, поток от свободни асоциации, които пренасят писателя (или героя) от външната реалност, от настоящето в миналото и бъдещето. Зад единния поток на това съзнание винаги се крие нещо безлично,първично — колективната психика,която единствено в индивидуалната психика намира израз на своето проявление. Страшимировите „свободни асоциации“ и „екскурзии“ в миналото на народа обаче се основават на проверени исторически факти, богат личен опит и са обосновани логически. Затова истинността на обобщенията в повечето случаи е очевидна. Неслучайно герой на романа е не младеж, а възрастен писател социолог, с напълно зрял ум и широки наблюдения, за когото не е трудно да прави обобщения и да произнася присъда. „Потокът“ на неговото съзнание реализира обективни закономерности в колективната психика въпреки намесата на субективната авторова оценка.

Страшимиров е творец в най-благородния смисъл на думата. Независимо от коя част на света е дошло новото учение той ще го прецени въз основа на огромния си жизнен опит и в резултат на това жизненият факт в художественото произведение придобива страшимировски очертания и трактовка. Никъде вътрешният живот на героя не е рязко отделен от външния. По такъв начин вътрешният монолог служи като средство за познание на сложните и драматични състояния на човека като индивид и в обществото. Дори и в случаите, когато той (в. м.) не предполага наличието на слушател и е „рентгенова снимка на интуицията“, не е израз само на вътрешния свят на героя. Защото за Страшимиров интуицията е мигновено обобщение в резултат на богат душевен живот. Навлизайки в сферите на безсъзнателното психично, авторът значително разширява предмета на художественото творчество. „Защото съзнателното същество не може да се възприеме и още по-малко да се усети в цялата си реалност, без да прибегне към заключеното в него безсъзнателно. . . Свободата

на човека зависи не само от неговата социална среда, която се отразява в речта и поведението му. . ., но и от неговата собствена лична организация, чието разстройство предизвиква психическо заболяване.“[1] Без съмнение „опитите“ на Страшимиров в тази насока задълбочават естетиката на реализма. Рядко обаче това „задълбочаване“ придобива облик на „embarras de richesse“. Отношението човек—общество е реализирано в значително по-стеснен и опростен план в сравнение с по-ранната му белетристика. Описанието става все по-малко необходимо, съкращава се подробната битова достоверност, изложението е подчинено на своеволието на индивидуалното преживяване. Все по-рядко се чувствува липсата от описателна видима мотивировка при действията на героите; липсата на плавни, обширни преходи от мисъл към мисъл е заменена от съобщената информация, а останалото се допълва сякаш от само себе си. Наивно е да се мисли, че един роман като „Пропаст“ е непременно залог за усъвършенствуване на писателя, доказателство за неизбежен творчески прогрес. Преднамереното редуциране на външния свят в романа за сметка на душевните (съзнателни и подсъзнателни ) сфери е белег по-скоро на развиващ се професионализъм, на все по-голямо специализиране на романа като художествено произведение. Фройдовата психоанализа разглежда психическата „реалност“, проявяваща се в мечтите и сънищата, като основа на всяко изкуство. Страшимировото творчество е художествена реализация на външния свят, а безсъзнателното психическо е значително допълнение към отношението човек—общество. При това писателят може да проникне в душевния мир на болен герой, да проследи залутаната мисъл на „пийналия“ Раданов. Новаторството на Страшимиров се състои в това, че вътрешните преживявания, догадки, физически и нравствени страдания на героя са не само средство за психологическа характеристика, но и пряко средство за развитие на сюжета в романа. В стремежа си да постигне и предаде най-непосредствената работа на съзнанието Страшимиров си остава ярко изразен рационален писател. Привидният „хаос“ от душевни депресии на героя в „Пропаст“ е старателно обработен и пресметнат. Освен това новият „етап“ на творческо развитие, отстъпвайки на предходните по органична сила, носи по-ярко изразена осъзнатост в употребата на някои похвати.

Естествено е Страшимиров да търси вътрешната асоциативна мисъл у героите си, когато те не са в нормално състояние — по такъв начин обяснението на трескаво летящата мисъл от един субект към друг е правдоподобно и придобива обективност. Докторът от „Пропаст (Из записките на един лекар)“ е в полусъзнание — преуморен от работата при ранените и потресен от ужасната смърт на приятеля си д-р Антонов. Целият роман представлява интимен дневник и вътрешен монолог на героя. Авторът само в редки случаи се „намесва“, и то през съзнанието на доктора, за да „възстанови“ връзката с действителността. Много трудно е да се отдели тук интимният дневник на героя от вътрешния му монолог — те преливат естествено един в друг — дори обективният диалог на доктора със заобикалящите го е продължение на вътрешната му мисъл. „Трябва да съм на леглото си. Чувам сестрите да шепнат, но ги не виждам. До възглавието ми се е изправил човек в черна мушама. Агентът е. . . Но той не е прав! Илчо — д-р Антонов — е бил искрен отначало. . . Агентът поклаща отрицателно глава. Но какво повече може да знае той? . . .А на полицаите не може да се вярва. Техният ум е в носа. . . съзнавам, че мисълта ми се бърка. . . А оная, убийцата сестра Ганичка, е права. Наистина Илчо беше чист, като бисер чист . . . Изглеждам поред сестрите. Защо са се струпали всички тук?! Мястото им е при ранените. . . Ние не се раждаме убийци, това е изключено. . . Шипи нажежена игла в съзнанието ми. Аз се боя, че войната, която навява мистицизъм и върху

---

[1] Ф. В. Бассин, Проблема бессознательного, Издательство „Медицина“, М., 1968, стр. 456—457.

най-коравите души, ще ме отблъсне от моето съкровено намерение да проуча душевните разстройства у човека от всички среди и всички поколения. . .“[1] Няколко „разказни платна“ се смесват в този пасаж. Преди всичко герой, автор и разказвач са едно и също лице. Интимният му дневник, където той е „аз“, и вътрешният му монолог не са отправени към читателя — героят болезнено се самоанализира и анализира постъпките на другите. Би могло да се помисли, че Страшимиров е създал тук монолог от рода на Джойсовия в „Улис“. Но това е само на пръв поглед. Рефлексите на героя са синтактично организирани и следват логиката на мисълта. В началото той спори с агента, за когото всичко в престъплението е ясно. Ехтенето на топовните гърмежи го връщат в действителността — логично е да отпрати сестрите при ранените. Прекъснатата му мисъл отново се връща към сложния психологически акт на убийството и най-после от конкретния случай д-р Антонов — Ганичка — сестра Лена героят прави психологически обобщения. Страшимиров ненапразно е „избрал“ за герой на романа лекар-психиатър; всички негови разсъждения, достойни за фабулата на полицейско-психологически роман, са правдоподобно обосновани. А и самият писател, твърде много склонен към обобщения от всякакъв род, „диктува“ мислите на героя. Това още повече разширява сложния душевен живот у човека, който се състои не само от преживявания и емоции, но и от мисли, от действия на интелекта, който логически обобщава. Писателят прониква в интелектуалните области на човешкия живот и това е голямо постижение на художника. Докторът притежава дълбок аналитичен ум, запознат е с най-новите философски и психологически системи, които са теоретическа предпоставка за множество абстракции и сентенции, представени под формата на философско-психологически отстъпления. Вътрешният монолог-обобщение изпълнява двояка роля: от една страна, той е материал, който разкрива психичния мир на героя; от друга, авторът „прокарва“ свои мисли. Между автор и персонаж Страшимиров създава една общност, която не е пълно сливане. Авторът усеща, мисли като лекар психиатър, но отделни моменти от вътрешния монолог на героя издават литератора-психолог. При това „повествованието“ се възприема естествено от читателя — посредством интимния дневник на героя авторът обяснява и коментира не само неговото вътрешно състояние, но и външните събития. Между интимния дневник и вътрешния „глас“ на героя Страшимиров създава свой оригинален начин на повествование. От целия роман ни става ясна случката, вътрешният и външен свят на героите; „чуваме“ мислите им, познаваме вътрешните им импулси и реакции, но не и самите герои. Нито един от образите не е сетивно възприемаем. Това се дължи на факта, че авторът е насочил своето внимание преди всичко върху богатството на човешкия интелект. Самата мисъл е станала обект на художественото произведение. Липсва крупният, „обемен“ характер на „класическия“ реализъм за сметка на диалектически противоречивия ход на човешкото мислене — борба и сблъкновения на различни умствени пластове.

Психологическите обобщения на героя-автор не са „поток“ на „чисто“ съзнание, както е в модернистичния западен роман на Вирджиния Уулф. Това са преди всичко рефлексиите на героя, поставен пред един ужасен конкретен акт — убийството на най-добрия му приятел, на фона на още по-ужасния колективен акт — войната. Двете действителни събития се отразяват болезнено и той призовава съзнанието, за да ги изясни и обобщи. През болното му съзнание преминава като видение образът на убития Илчо Антонов, който сякаш иска да му каже нещо. За момент като че ли героят Страшимиров е готов да допусне телепатията

---

[1] А. Страшимиров, Съч., т. IV, под ред. на Д. Б. Митов, Пропаст, С., 1947., стр. 379, 380, 381.

като обяснение на това състояние. „Ние не знаем дали писъкът на една душа не се отеква в съзнанието на близка ней душа. . .“[1]

Посредством вътрешния монолог на героя си Страшимиров не само създава абстракции по индуктивен път. Твърде често дедукцията открива истината. Женската психика е ясна на доктора и не представлява затруднение за него от по-общи положения да стигне до конкретните факти. Само по този начин той намира единствено правилния отговор за белезите, оставени по трупа на д-р Антонов. По такъв начин в центъра на повествованието е поставена умствената дейност на главния герой и това определя композицията на романа. Случката остава на заден план, като конкретен факт, който предизвиква продължителния и задълбочен процес. Убийството на д-р Антонов би могло да се разкаже в няколко абзаца. Но не в събитийността е силата на романа, а в безкрайните полета на фантазията, съжденията и откритията, които прави главният герой. Умозрителното начало в романа е толкова силно, че сюжетната линия (която обикновено се поддържа от действието) се разкъсва. Обилният философско-психологически материал, въведен в романа под формата на вътрешни монолози и диалози, спорове, беседи и дискусии на героя със заобикалящите го лица, в никакъв случай обаче не е израз на „хипертрофиран“ субективизъм, пък изобщо не е и никакъв субективизъм. Защото зад болезнените самоанализи и „регистрации“ на сложните душевни (съзнателни и безсъзнателни) ексцеси осезателно се долавя като силно подводно течение гласът на хуманиста, който страда за погубения човешки живот. Дори и в патологичния случай „сестра Ганичка“ са ярко изразени човешките импулси за бъдещо семейно щастие. Да, „Пропаст“ притежава качествата на „модерна“ (но в смисъл на „съвременна“, „новаторска“, а не декадентска) проза. Защото начините за изобразяване сами по себе си не могат да бъдат прогресивни или реакционни. Съществено е какво се изразява чрез тях.

Впрочем вътрешният монолог на героя не е напълно „оригинален“ — анализите му на женската душевност засягат психологическите периметри на Ибсен и особено на Метерлинк. Дори създаденият от героите на романа „Пропаст“ любовен „триъгълник“ наподобява този на Метерлинк — Аглавена—Мелеандър —Селизета. А сестра Ганичка със своите „изисквания“ към любимия мъж не прилича ли на неукротимата Метерлинкова „фурия“ Селизета, която слага край на живота си, защото е „неразумна“. Нищо чудно, ако всички Страшимирови герои носят в себе си идеите на автора.[2] Ще бъде несправедливо обаче да се твърди, че Страшимиров е напълно под влияние на Метерлинк и Ибсен. Излизайки от свободомислещата и неукротима Ибсенова и Метерлинкова жена, той прави своите открития в новата българска душевност — Бена, Ганичка, Лена и др. За него е ясно, че възродителният процес за българската жена е настъпил в нашите условия, но това е все още начало. Една Бена все още не може да бъде Аглавена или Нора, нито пък Джиована.

Раданов напразно търси осъществяването на своята илюзия за мисията на жената в новото време. Животът се оказва много по-сложен от идеите му: Бена

---

[1] Андре Бретон, основавайки се на Фройдовата психоанализа, приема, че сънят е не само ключ към вътрешния човешки мир, но ни представя и възможност за разрешаване на сложните житейски проблеми. Теоретикът на сюрреализма вярва в бъдещото разрешаване на двете противоположни състояния — сънят и реалността — в една абсолютна реалност — в „сюрреалността“. Твърде пресилено е да се твърди, че Страшимиров е повлиян от школата на сюрреалистите. Преди всичко той е враг на „автоматичното писане“ (обичаен термин е естетиката на сюрреализма). И освен това твърде малко би му подхождала ролята на „медиум“. Той е преди всичко писател и именно като творец се интересува от загадките на човешката душа.

[2] За Страшимиров са в сила думите, които Жан-Пол Сартр изказва за Франсоа Мориак. В своите романи Мориак познава предварително отговорите на проблемите, които сам е поставил, докато романът трябва да ги разрешава чрез средствата на самите герои и на ситуацията. Героите на Мориак са не само „подчинени“ на своя автор, но той самият говори чрез тях.

все още не е новият човек, който ще възроди света. Крахът между двамата е неминуем.

Значително място в романите на Страшимиров е отделено на вътрешния монолог-ретроспекция. В същност ретроспекцията като авторова реч е художествен факт още от първите му разкази. Писателят е от тези неспокойни творци, които не разгръщат разказа праволинейно. Вътрешният монолог-ретроспекция обикновено влиза като съставна част на монолога-асоциация; рядко те са разграничени. Инженер Раданов е научил за изневярата на жена си Ваня. В съзнанието му се преплитат сегашни и бъдещи размисли за любовта с Бена с минали спомени от някогашния крайдунавски град. Миналото е обхванато от обективния авторов разказ, а вътрешният монолог на Раданов е едновременно обобщение и обвинение срещу света на Габриновци. „Ех, Ваня, Ваня! Голакът ще се върне назад, при падналите. . . при отритнатите от вашия мъртъв свят ще се върне той! И ако не намери щастието си там, ще възстанови поне правдата в душата си – правдата на милионите обезчестени и обезличени от вашето тунеядство. . . от вашето свинство. . .да, свинство!“[1] Гневното му избухване е реакция на даровития интелектуалец, когото сивата посредственост се стреми да погълне и обезличи. Силните социални нотки са израз на плебея по произход, който, макар и в зенита на славата си, е честен и независим.

Не са редки случаите, когато вътрешният монолог — ретроспекция на един герой служи за косвена характеристика на друг. Това е особено характерно за романа „Роби“. Действието тук е изключително динамично, до края на романа читателят няма време да си отдъхне. Би следвало да се очаква, че и героите няма да имат време да се самоанализират, но Страшимиров не се придържа към това „правило“. Необходимо е да се обяснят постъпките им и авторът предпочита да им предостави лично думата. Или по-точно той сам ги представя, но през собствените им мисли. Асен Дъмбев е „видян“ от различни страни: смелите му до безумие действия го представят като един от достойните вождове на Македонската революция; прекият авторов разказ коментира отношенията му с четниците и пленничките; изказванията на другарите му за него, под формата на пряк диалог или монолог, се покриват с думите на автора; собствената му кратка и енергична реч издава човека на действието; най-после вътрешният монолог на Ема разкрива най-потайните и интимни кътчета на душата му. „И на Ема стана пак съвсем ясно, че страшното злодеяние в Македония сега е дело на Асеня. . .“ Една дързост, достойна за Асен! „Страшен човек!“ Той беше чист още, дете почти, а не умееше да гали. Любеше я лудо и не знаеше да гали! . . . Асен няма да залюби никоя друга и никога! Той люби само еднаж. Люби като тигър. . . Ще разкопчее бавно — петелка след петелка — рамото ѝ. . . И гледа — голото ѝ рамо. . . „Боже мой, страшен!. . .“[2] Кратките вътрешни реплики на Ема (поставени в кавички) са абстрахирани от мислите ѝ за миналото. По такъв начин Страшимиров отделя „чистия“ вътрешен монолог — интроспекция на героя от вътрешния монолог — полупряка реч, в която дейно участие взема самият автор.

Вътрешният монолог —ретроспекция—косвена характеристика трансформира настоящето на героя и е придружено с емоционална оценка. Раданов не може вече да понася „недостойната“ си жена и Васко Габринов. „Габриновчето“ се беше вече залепило за нея. Тюлен такъв. . .“[3] Огорчението и гневът в душата му се пренасят и върху околната обстановка. „Каква безвкусица е това казино: безкраен хамбар с големи огледала по стените. . .“[3а] Интензивната емоционалност се разпространява не само върху вътрешния му живот, но и на всички явления от външ-

---

[1] А. Страшимиров, Съч., под ред. на Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 465.
[2] А. Страшимиров, Съч., т. V, Роби, Бълг. пис., С., 1963, стр. 113.
[3, 3а] А. Страшимиров, Съч. под ред. на Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 486.

ния свят, попаднали в неговото полезрение. Това вече не е обективно безлична форма на описанието, а е преминала през субективната оценка на героя, при което настроението и емоцията оправдават трансформацията на външния свят.

Минало и настояще са така преплетени в съзнанието на героя, че и той самият не може да ги разграничи. Ужасът на настоящето е притъпил болката, пресушил сълзите на Мичето Карабельова. За нея единствено миналото е връзка с живота. Образът на убития ѝ брат Сашко в нейното съзнание е по-жив от живите — толкова е силна самовнушената илюзия, че героинята не вярва в неговата смърт. Неслучайно тя него призовава като сянка от миналото, за да развърже „оловено тежките възели“ в нараненатa ѝ душа. Вътрешният ѝ монолог-интроспекция тук вече не е поток от логично анализирани мисли, а импулси на момента. Едновременното пренасяне на съзнанието на героинята в миналото или призоваване на минали образи е главна цел на ретроспекцията. Но то е преди всичко едно от основните средства на поезията, което, използувано в прозата, нарушава праволинейния ход на „разказа“ и в крайна сметка трансформира репрезентативното време. Обективният авторов разказ описва състоянието на Мичето и на този фон, като моментни изблици, от нараненатa ѝ душа се откъртват изрази и отделни думи — изрази, приличащи повече на вик или стон. Това взаимопроникване на авторова реч (в настоящето) и вътрешният монолог на героинята (дошъл от миналото), скокообразното пренасяне от миналото към настоящето в самата ѝ мисъл, непреднамереното и непосредствено преминаване границата на реалното и навлизане в областта на виденията, изключителната бързина на редящите се събития обективно интерпретират душевната депресия на героинята. Неорганизираният строй на тази вътрешна реч има своето „обективно“ оправдание. Героинята е на границата на съзнанието и подсъзнанието, а между тези две състояния съществува функционална връзка. „Двойният характер на човешката психика, и „съзнателна“, и „безсъзнателна“, в това се заключава, че в някаква степен винаги у нея е отразено както „обективното“, така и „субективното“ и затова тя винаги представлява от само себе си „единство на тези елементи“[1]. Мисълта тук е подчинена по-скоро на „законите“ на експресията, отколкото на синтаксиса. Авторът не търси мелодичност на фразата, а експресивност. Изразите са предълно кратки и накъсани, разчита се повече на самостоятелната сила на отделната дума (или междуметие). Никога дългите периоди не се били отличителна черта на Страшимировия стил, но в романа „Хоро“ изразите са достигнали максимална динамичност. Резките скокове във времето, еластичност в протичането му — ту неочаквано съкратено, ту безмерно разширено — са съществен белег на една модерна проза, отразяваща неспокойния дух на времето и на своя създател.

По-особен случай представлява вътрешният монолог между двама герои. „Те няма какво да си кажат — Косьо поп Алексев и Бена Тушева. . . Само душите им се посрещат. . . и водят един и същи разговор. — Ти не си добро момиче, Бена Тушева . . . — казва душата на Косьо поп Алексев. — Не съм поп Алексев. И не търся да съм.“[2]

Вътрешният диалог със себе си или с въображаем събеседник е откритие още на Толстой и се среща във „Война и мир“, „Възкресение“, „Крайцерова соната“ в случаи, където е необходимо да се покаже раздвоеното съзнание на героя, борбата на противоположни чувства у него, когато трябва да се вземе важно решение. При Страшимиров случаят е по-особен — тук вътрешният разговор е между двама души и е насочен към разрешаване на нравствени и социални проблеми. Това са въпроси и отговори, в които откровеността измества всякакво притворство,

---

[1] А. Е. Шерозия. К проблеме сознания и бессознательного психического. Тбилиси 1969, стр. 273.

[2] А. Страшимиров, Съч., ред. Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 501.

душата на човека се освобождава от напластените предразсъдъци на вековете и се самоанализира: „Та аз намерих слънцето и луната на своята съдба. . . — човека-мъж намерих, който пробужда в мен наново първите сънища на живота ми и пак не отрича всичките пламъци на злите ми огньове!“[1] Вътрешният монолог на Бена с Косьо поп Алексев са в същност два едновременно съществуващи вътрешни монолога, които приемат формата на разговор. Едва ли Страшимиров е познавал художествените постижения на Андре Жид в областта на „комплексния“ и „полифоничния роман“[2], защото цитираният вътрешен диалог няма много общо с едновременно съществуващите събития в романите на Жид, който търси развитието на паралелни, „контрапунктни“ интриги и по този начин „музикализира“ романа. Страшимировата „комплексност“ и „полифоничност“ има скрит характер — възприетата форма на вътрешен диалог придава по-голяма достоверност и естественост на монолозите.

Подобен характер има вътрешният монолог на героя сам със себе си, когато душата му е раздвоена — два гласа си оспорват правото над неговите минали постъпки и преживявания. Това е своеобразен вътрешен монолог-диалог, който характеризира двете противоположни начала в човешката психика. Тъй като мисълта на Раданов не е насочена към външния свят, а в глъбините на собствената му душа, и то в момент на остър психически кризис, тя не може да остане хладна. Мисълта тук е неотделима от чувството, от сърдечното страдание. Нещо повече: Страшимировият герой не само физически усеща това страдание, но раздвоената му душа е арена на непрекъснати борби от противоположни чувства. Тази двойственост се отразява осезателно не само върху композицията на „разказа“, но и върху творческото оформяне на образа. От гледна точка на разказната „техника“ този факт е важен и доказва творческото израстване на писателя. Страшимиров превъзмогва последователността на събитията и преживяванията, които могат да бъдат в едно и също време минали и сегашни, а героят е, от една страна, той самият; от друга — друго някое лице, скрито у него. Този процес е възможен едва когато човек се затваря в собствения си мозък и си създава свой мъничък свят от минали душевни преживявания.

Оригинална форма в Страшимировия роман е вътрешният монолог „автор-герой“. Той е художествен „факт“ още в най-ранните му разкази и повести. Писателят го използува преди всичко в случаи, когато трябва да „внуши“ собствената си мисъл на героя. По-точно, героят разсъждава, но чрез думите на автора. В такъв случай граматическият строй на речта приема формата на полупряка реч. Страшимиров добре е познавал френския и немския език и литература. Не се ли чувствува в подобни моменти влиянието на особената френска полупряка реч, която е стилистичен вариант на непряката? Точно такъв „тип“ полупряка реч като ироничен вътрешен монолог е обикновено явление у ранния Томас Ман.[3] Тук въвеждащите, обясняващи думи на автора са излишни, а полупрекият характер на речта ѝ придава по-голяма гъвкавост и разнообразие. Раданов резонира въз основа на авторови идеи, вътрешният му монолог не е „самостоятелен“ — това са по-скоро Страшимирови мисли, изказани в народоведческите му студии.

Полупряката реч е особено силно застъпена в романа „Роби“ в повечето случаи като стилистично своеобразие на прекия диалог между героите. По такъв начин писателят разнообразява „повествованието“ — „чуват“ се не само думите на героите, но и авторовият глас. Разбира се, „схемата“ автор-герой не е единствена „форма“ при този тип вътрешен монолог. В изключително драматични

---

[1] А. Страшимиров, Съч., ред. Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 503.

[2] Жид публикува „Les Faux Monnayeurs“ в 1925 г., последван от „La condition humaine“ и „Sous le soleil de Satan“.

[3] Е. М. Евнина, Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков. Изд. Наука, М., 1967, стр. 104.

обстоятелства, когато целта на героя е да анализира дълбоко психични състояния на чуждо лице, монологът му придобива характер на „герой-герой“: вътрешните думи на анализираното лице отекват в съзнанието на „анализатора“ и той ги оформя въз основа на собствените си мисли. Като психологически факт това е обяснимо. В подобни ситуации героят не само „вижда“ събитията, но и „чува“ гласа на участвуващите в тях.

Макар и много рядко, в романите и повестите на Страшимиров се „чува“ вътрешният монолог на множеството. „Груповият“ вътрешен монолог обикновено е подчинен на темата и идеята в произведението. В едни случаи масата проявява своето съчувствие към онеправдания герой (подполковник Стоенчев), но и тук дочуваме гневните думи на самия автор. „Него вече уволнили — подполковника!“ . . . „Уволнили го, а?“ „Е, нека: патерицата му обаче те не могат ототне — мерзавците!“ „Истина! Браво-о!“[1] Така вътрешната реч на масата прераства в остра сатира на капиталистическата военщина, която уволнява един герой-ветеран от войната и издига страхливи и послушни нищожества с неоправдано високо самочувствие от рода на полковник Иванов. Обществото „говори“ и в романа „Роби“. Ситуацията е изключително романтична: убит е един низамин от неизвестен човек и целият Солун е в тревога. Уважението към неизвестния смел гимназист расте с часове, но се прокрадват и гласовете на отчаянието. Властта трябва да арестува сарафина Елиас (баща на Ема, заради която е станало убийството). „Защо трябва да страда за едного цял град, сърцето на Македония, пазарището на милиони хора?“[2] Противоречивата вътрешна реч на обществото е оправдана от гледище на социалната психология. Най-силно влияе личността върху дадена социална група в кризисни ситуации, независимо че реакциите на групата могат да бъдат разнообразни. Но и този факт е обясним — обществото се състои от личности, „човек и социална група са две различни функционални единици“[3]. В изключително драматични обстоятелства, когато над цялата страна горят кървавите „жертвени клади“ и сомнамбулното страшимировско хоро е символ на ужас, отчаяние и безсилна омраза, вътрешният глас на самия писател-гражданин „гърми“ като съвест на епохата. Това е вътрешен монолог-обвинение, избухване на натрупаната мъка. Публицистичният характер на монолога е очевиден — сякаш дочуваме гневните думи на Страшимиров от уводните статии на в. „Ведрина“. Толкова е силна болката на хуманиста, че той няма търпението на художника да обобщава чрез героите си, а сам взема думата и тревожната му мисъл, отражение на ужаса от събитията в момента, е отправена към миналото и бъдещето.

Проблемата „вътрешен монолог“ е неразривно свързана с въпроса за времето в романа, което не съвпада с външното (астрономическото) време. Всеки романист създава сюжет от минали, сегашни и бъдещи факти и действия, но съвсем не е без значение как те ще бъдат подредени в тъканта на произведението. Обикновената структура на традиционния реалистичен роман е: минало — сегашно — бъдеще, т. е. действията следват нормалния си хронологичен ред от реалността. Разбира се, и тук се използува авторова ретроспекция или вътрешен монолог-ретроспекция, то тя не нарушава нормалната композиция на романа. Съвсем друг е случаят с „Пропаст“, където ретроспекцията е главна двигателна сила на повествованието. Страшимиров е съвременник на Пруст, Джойс, Жид — художници, които нарушават нормалния ход на времето в романа. Нещо повече — те го разрушават и обезличават. Действията на техните герои престават да бъдат продукт на реално протичащото време, за тях всичко е сегашният момент. Този

---

[1] А. Страшимиров, Съч., т. III, Под облак, С., Бълг. пис., 1962, стр. 229.
[2] Пак там, т. V, Роби, Бълг. пис., С., 1963, стр. 11.
[3] Т. Шибутани, Социальная психология. Изд. Прогресс, М., 1969.

процес е твърде характерен за модерната романна архитектура. Постига се едновременност, полифонизъм, чиято естествена област е преди всичко музиката. За литературата, чието главно средство за изразяване на реалността е езикът, това е обичайно. Тук последователността във времето се налага от самото ѝ естество. Ето защо, необходимо е едновременността да бъде интерпретирана посредством последователността, т. е. символично.

„Действието" в романа „Пропаст" се развива една сутрин и продължава изключително кратко време: докторът (главният герой) научава от сестрите вестта за убийството на приятеля си Илчо Антонов, преди да е настъпил денят и само след час-два полицията откарва убийцата сестра Ганичка. В този кратък интервал от време чрез вътрешния монолог-ретроспекция на героя стават ясни всички подробности във взаимоотношенията Антонов — Ганичка — Лена. Под влияние на всички тези минали факти и събития, пренесени в настоящето, авторът разширява извънмерно сегашния момент и това дава възможност да се попълни липсата от миналото. Читателят има чувството, че размишленията на героя са продължили дълго време, но на такава илюзия е подложен и самият герой. Така времетраенето се определя посредством разширяването или стесняването на „външното" във вътрешното време, т. е. в душата на героя. Без съмнение авторът се старае да внуши чувството за времетраене и движение. Всеки вътрешен монолог на героя (по конкретен повод) представлява отделен момент в развитие на действието. Взаимопроникването обаче на сегашно, минало и бъдеще не може да създаде напълно представата за връщане в миналото или развитието на действието в бъдещето. По-скоро това придава на времето характер на вечна неподвижност. Този процес е „повсилен" в романа „Пропаст" чрез вътрешните монолози-абстракции и сентенции на героя, които изпълняват функцията на „вечни" истини за човека и живота изобщо, а граматически са изразени в „абсолютно" сегашно време. В романа има няколко „пласта", разграничени във времето, т. е. двойно времетраене. Действието му се развива едновременно в две епохи. Това не са просто „записки на един лекар", написани „десетки години" след приключване на войната. В същото време, когато той пише , спомените действуват върху него и трансформират постепенно някогашното му отношение към събитията. От друга страна, размишленията му, с по-късна дата, модифицират тези отпреди години. Впрочем ретроспекцията е изградена в троен план. Спомените отпреди тридесет години насочват читателя към убийството на д-р Антонов през войната. Но това събитие също си има свое минало, представено пак под формата на вътрешен монолог. Целият този процес обаче създава илюзията, че се развива в настоящето, до момента, когато настъпва епилогът — това вече е преход към сегашното, което създава предпоставка и за бъдещи действия на героинята в хипотетичен план. Защото моментите на едновременност са „законно" явление в романа, но те не могат да съществуват разделени във времето, както са в пространството. Необходимо е в последна сметка писателят да „направи нещо", да „завърти филма", за да могат отделните събития да се „съединят", да се „съживят". За тази цел главна роля е отредена на околната обстановка и интригата — онази „събитийност", която е особено характерна за Страшимировия роман и която в последна сметка определя интензивния душевен живот на неговите герои.

Вътрешният монолог в романите на Страшимиров „се разминава" с някои основни теоретически „канони" от дефиницията на Едуар Дюжарден. Защото новата структура на жанра е обусловена както от естетическите принципи, така и от творческата индивидуалност на художника. Страшимировите претенции са да създаде „исторически" роман на настоящето, да зафиксира моралната и интелектуалната история на своята съвременност. Неговият „индивидуализъм" се проявява в едно дръзновено творчество на духа, което да хармонира с динамиката на съвременния живот. С това се обяснява неговата „интервенция" в комплексния

вътрешен живот на личността и народа — област, почти неразработена преди него в българската литература. Разбира се, подобно „специализиране“ на писателя не става спонтанно, а е функция от неговия творчески опит. Докато в романите и повестите му от края на XIX и началото на XX в. вътрешният монолог не е „задължително“ средство за психологическа и социологическа характеристика, тази форма става по-късно (20-те и 30-те години) все по-необходима.

Характерна особеност на Страшимировия вътрешен монолог е неговата рационалност. Дори и в моментите, когато героят е на границата на съзнанието и подсъзнанието, „импулсите“ на неговата душа приемат формата на строгия логичен анализ. Защото и най-непосредствените реакции на героя са организирани от неговата мисъл. С това се обясняват обширните философско-психологически и социални отклонения, които синтезират миналия опит на писателя. Точно затова неговите абстракции не са продукт на „чисто съзнание“, а синтез на закономерностите от реалността. В този случай чисто теоретическите „открития“ на героя-писател придават по-голяма значимост на социално-нравствените наблюдения. „Обективната“ авторова оценка се дължи на факта, че анализите и обобщенията се правят от героя-интелектуалец с висока култура. Своеобразното преплитане на реално и въображаемо, на рационално разбираемо и интуитивно разбираемо съвсем не са особености само на модернистичния роман. Напротив — този факт прави Страшимиров наш съвременник. Защото новият полет на фантазията и фантастиката, бурната работа на въображението са характерни особено за нашата епоха.

Навлизайки смело в сферата на народопсихологията, Страшимиров търси изконните качества на българина през всички времена. Нищо необикновено няма в това, ако интуицията и личните му впечатления и асоциации идват на помощ на историята и етнографията. Вътрешният монолог на героя-народопсихолог се проявява като кулминационен синтез на легендата, преданието, на тази „устна“ традиция, която писателят се стреми да наложи в своя „разказ“.

Когато в мислите на героя се прокрадват чужди философско-психологически постановки, закономерно явление е вътрешният му монолог да не е „самостоятелен“. Граматически оформен като полупряка реч, той представя авторовата оценка „отстрани“. Това е единственият случай на вътрешна реч при Страшимиров, при който художникът формално се отделя от своя герой, макар че дистанцията между тях е минимална.

Вътрешният монолог на Страшимиров е едно своеобразно сливане на авторовия „глас“ с този на колектива и индивида. По този начин той въвежда идеите в романа с благородната цел — да посочи на младото поколение пътя за лично самоусъвършенстване, да бъде духовен вожд на своя народ.

Защото най-сетне вътрешният Страшимиров монолог е не само израз на неговото „аз“, не само душевна изява на героя му, но и форма за трансформиране на човешкия опит в човешко съзнание. Без да е обуздал напълно индивидуалната си природа, той носи в душата си противоречията и стремежите на своята епоха.

# ПОЕТ, ГРАЖДАНИН, ПАТРИОТ

## (Два етюда за Петко Славейков)

*Петко Тотев*

### С ИДЕАЛИ ВСЕ БОРАВИХ. . .

В новата българска литература проблемът поет и общество е разработен най-напред от Петко Славейков. Нещо повече — основните поетични завоевания на дядо Славейков — „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“, „Народен“ — са постигнати именно в това направление.

„Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“ образуват неделим, завършен поетичен цикъл. Славейков пръв от новите български поети се сблъсква така остро и фронтално с обществото, пръв изповяда напълно искрено настъпилата драматична криза в отношенията с него. Доколко това е необичайно и странно, показват отзивите за стихотворението „Не пей ми се“. Едни съчувстват на поета, ободряват го — „Пейте, Славейков!“; други го обвиняват в капитулантство и злъчно го иронизират. И тази критика срещу „Не пей ми се“, отправена от името на седемдесетте години, от върха на надигащата се най-голяма вълна в българското националноосвободително движение, си има своята жестока справедливост. . . Но, от друга страна, Славейков не е можел да не напише „Не пей ми се“. Както не е можел да не напише „Жестокостта ми се сломи“, където излизането от кризата — най-деликатният момент във всяка драма — е толкова органично славейковско, толкова искрено, колкото и изповедта „Не пей ми се“.

Както е най-естествен славейковският обществен идеализъм, тъй е естествен и конфликтът на поета с едно общество, в което гинат без отзвук поривите на най-достойните и призваните. Тази част на драмата ни е най-добре известна, защото тя най-често се повтаря. В толкова човешкия час на „Не пей ми се“ един друг голям български поет ще каже, че културният човек в България често ще съжалява, загдето не се е родил идиот; крупен класик на нашата проза ще направи предсказанието, че ако някога се роди у нас гений, това ще бъде геният на завистта; един от големите певци на Тракия ще поиска да убие слабия си поетичен глас, за да работи тъпо за черния хляб. . . И все пак нищо не може да се сравни със силата на Славейковата атака срещу равнодушието и неподвижността на масите, срещу черната неблагодарност на обществото към благородните и самоотвержени усилия на народните будители:

Славни песни днес нито са възможни;
веч за слава достойните измрели,
а живите кат' че не са живели —
нечувствени, равнодушни, нищожни. . .

Колкото повече се издига равнището на интелигента, толкова повече той изпреварва времето си. Разстоянието между издигнатия човек и съвременното му общество ражда един трагизъм, който може да има най-различни окраски: народническа жертвоготовност и самоотверженост като изкупление на правото да бъдеш културен; стоическа мъжественост (непоклатима даже при силни колебания в смисъла на целта и перспективата); женствена резигнация, прекъсвана често от инфантилни бохемски експлозии; непукизъм — пълно безразличие към всичко и всички.

Но има, разбира се, и друго осмисляне на тази вечно актуална драма. На всеки нов етап от своето развитие духовно издигнатият човек не само измерва отдалечението си от обществото, но винаги търси по нов начин и „обратната връзка", „обратния" път към другите, народа, обществото, към времето и съвременността. Тъкмо този участък на цикъла е най-трудният. И не всеки се оказва подготвен за него.

Удивително е самото наличие на завършен цикъл от типа и ранга на „Не пей ми се" и „Жестокостта ми се сломи" в нашата възрожденска поезия. Нереволюционните поети изключително рядко изминават целия път: в повечето случаи те спират или до „Не пей ми се", или някъде по средата между „Не пей ми се" и „Жестокостта ми се сломи".

Още в зората на българската поезия съществува стихотворението „Жестокостта ми се сломи"! Съществува — за да бъде докрай осъзната истината, че при конфликта между поета и обществото обратният път — отново при хората — е толкова човешки естествен, колкото е човешки естествен предшествуващият го път на интелигентско отдалечение и усамотение. Това изглежда съвсем елементарно, но си заслужава да се изтъкне като факт от вътрешната биография на дядо Славейков.

Самото название — „Жестокостта ми се сломи" — е поразително: всичко в него е дълбоко, многозначително, недоизказано. Преди всичко да обърнем внимание на най-важното: приобщението към народа, сливането на личната болка с народната, се възприема откъм най-субективната му, най-лична, най-интимна страна — сломяването на собствената жестокост: „Жестокостта м и се сломи". Новото сливане със съдбата на народа е нов етап в най-интимното вътрешно развитие на поета, в неговото по-нататъшно пътуване към себе си, както бихме се изразили в наши дни.

От висините на достигнатия нов етап предишният конфликт с народа и обществото изглежда тъкмо като ожесточение: „Жестокостта ми се сломи". Равнодушието, неподвижната апатия на тълпата е родила вътрешното ожесточение на призвания общественик, изправила го е пред неумолим кръстопът: или към замлъкването след гордите думи „Да тегли — думах с яд, — нал'тъй мъжди", или към най-каменистата и стръмна пътека: „Жестокостта ми се сломи".

И връзката между равнодушието на тълпата и ожесточението на поета, и новият път към обществото като нещо най-интимно в съдбоносния миг на избора, и сломяването на жестокостта като висш подем във вътрешната биография на общественика — всичко това се съдържа още в заглавието на Славейковото стихотворение. Вслушайте се в самото звучене на названието — „Жестокостта ми се сломи"! Колко е странно то не само за поетиката на нашето Възраждане, но и изобщо за поетиката на XIX в. Чак след един век ще стане нещо обикновено да се изнасят в заглавията думи като „жестокост", „омерзение", „презрение" и пр.

Преломният момент в „Жестокостта ми се сломи" е разработен с удивителна художествена простота. Умира майката на поета. Най-интимната, съкровена, лична болка води спонтанно до коренно преосмисляне на конфликта с обществото. Романтичната фантазия би си послужила тук с най-едра символика, биха се

появили голямата трагедия и всеобщото страдание и т. н. Дядо Славейков казва просто:

И в твойта смърт, и в нейното страданье
познах теглото аз на тоз народ —
развредиха се мойте вехти рани
за неговът и наш злочест живот!

Тук всичко е автобиографично, точно, конкретно. Същевременно художественото обобщение е толкова силно със своята реалистична, „фактологична" простота! Сега виждаме съвсем ясно, че възловият момент в „Жестокостта ми се сломи" трябва да се разглежда не само като ново приобщаване към обществото, не само като сливане на личната болка и трагичната съдба на целия народ. Оказва се, че ожесточението е такава бариера, която запрещва пътя не само към народа и обществото, но и към собствената светая светих, към собственото най-интимно творческо развитие. Колкото и да се е отдалечил напред творецът, колкото и да се е приобщил към творческата гордост и самотата, винаги съществува майката, мисълта за нея, болката по нея. И това не е другото аз, както мислят недостигналите до мига „Жестокостта ми се сломи", а първото и единственото наше аз. . .

В първата половина на „Жестокостта ми се сломи" се повтаря по своеобразен начин всичко най-съществено, казано в „Не пей ми се". Тази реприза е извънредно характерна както за изследването на цикличността, на дълбокото вътрешно единство между двете стихотворения, които заедно образуват сякаш една драматично-лирична поема, така и за движението на основния мотив, на неговото непрекъснато усложняване и обогатяване.

И рекъл бях: аз няма веч да плача
за тежките на тоз народ беди!

Миналото време на началото, това „и рекъл бях", е много важно. Тук е скрита не само енергията на незаглъхналата драма, но — още в самото начало, още при първата дума — и енергията на преодоляването, на мъжеството да влезеш в решителна схватка със самия себе си.

„И рекъл бях" — това е ключът. Сега Славейков ще бъде отново безпощаден — този път към себе си. Всички страшни обвинения срещу народа ще бъдат припомнени с големи подробности. Остриетата на всички тежки думи, казани в минутата на ожесточението, ще бъдат сега насочени към собственото сърце на поета. И към горчивината на изречените жестоки истини ще се прибави трезвото и безпощадно самонаблюдение на общественика, който не желае да останат никакви илюзии за деня на неговата криза, за неговата най-голяма човешка слабост.

В репризата на „Жестокостта ми се сломи" звучи, както казахме, основният мотив на „Не пей ми се", разработен вече интроспективно. Интересно е да отбележим, че когато Славейков „преразказва" стихотворението „Не пей ми се" в началото на „Жестокостта ми се сломи", той се освобождава от някои подробности. От кои именно? — Преди всичко от толкова известното двустишие:

Като няма в труд поету награда,
чезне песен, фантазия отпада.

В „Жестокостта ми се сломи" поетът изцяло е отстранил проблема за наградата! (И добре е направил старият възрожденски книжовник. Колко добре е направил показват и обратните случаи: не виждаме ли как често поету се дава награда след награда, а чезне и фантазия отпада?)

В цикъла „Не пей ми се" — „Жестокостта ми се сломи" Петко Славейков за първи път в българската поезия прави едно откритие с голямо бъдеще: колкото повече интелигентният човек осъзнава дистанцията между себе си и своя на-

род, толкова по-силна става жаждата за ново сливане, за ново единство на творческата личност със съвремието. Тъкмо този нов синтез — вече на ново равнище — издига твореца до висотите на самопознанието, на единния дълг към народа и собствената творческа личност.

Поетът не може да не бъде общественик. В духа на Славейковата поезия, на „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“ не можем да не видим, че дори онния поети, които сякаш най-много са се отдалечили от своя изходен пункт и които като че ли са достигнали до идеалната творческа самотност, в същност никога не са сами. Защото всички носят строго определената самотност на своята среда и на отхраната си, както биха се изразили възрожденците. От друга страна, Славейков показва, че отношението поет—народ не е някаква идилична и винаги хармонична сфера, че тук непрекъснато се врязват дълбоки и сложни конфликти, че равновесието в тази непрекъсната драма се завоюва всеки път с нови трудности и жертви и — което е най-важното — без никакви компромиси, с пълна искреност и самоотверженост.

Стихотворението „Народен“ е ехо на преживяната драма в „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“. Щастливо ехо, вътрешно освобождение, радост от достойно изпълнен граждански и културен дълг.

„Не пей ми се“ се появява в списание „Читалище“, год. I (1870), кн. 1; „Жестокостта ми се сломи“ — също в „Читалище“, год. III (1873), кн. 4. Според Пенчо Славейков стихотворението „Народен“ е написано през 1875 г. Излишно е да характеризираме времето 1870—1875 г. Достатъчно е да повторим, че в българската възрожденска поезия през 1875 г. има завършен цикъл от висотата и ранга на „Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“ и „Народен“; че този цикъл е дело на поет, който, макар да не принадлежи към партията на революционерите, под напора на събитията и на своя обществен темперамент непрекъснато се доближава все по-плътно и по-плътно до революционното националноосвободително движение.

Стихотворението „Народен“ е Славейковата равносметка след дългогодишна обществена дейност, след най-активно участие в църковните борби, в движението за българска просвета и българско образование, за българска книжнина и журналистика; след тежки разочарования и нови възземания на духа. Равносметка — истинско щастие за призвания общественик, който въпреки всичко е бил винаги на своя пост и никога не е окачил своята лира в безводни и ронливи долини, на безродни и бодливи глогини. . . Защото и в момента на кризата, когато поетът казва „Не пей ми се“, общественикът продължава да действува — неуморно, безшумно, самоотвержено. Именно възрожденското дело, което стои над всичко — свято и неделимо, — помага на поета да преодолее възникналите за първи път дълбоки творчески конфликти, да премине по единствения свой, славейковски път през вътрешния драматизъм и да достигне до такава интимна монолитност на поет-гражданин.

Литературната традиция изисква обикновено един строг стил за равносметката на поета. От древността, от „Exigi monumentum“ на Хораций до Пушкиновото „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“, чертата на равносметката се тегли бавно, величествено, с епически размах. А Петко Славейков започва сякаш една от своите веселушки, някоя от многобройните си глуми:

С идеали все боравих —
всичко друго смятах грях. . .

Самоиронията в „Народен“ е продължение на интроспекцията в „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“. Славейковската самоирония бележи една от най-дълбоките глъбини, до които е достигнало самопознанието на българския общественик и поет-гражданин. Дълбоката криза в отношенията на поета с обще-

ството, нейното драматично и най-интимно преодоляване и — накрая — неповторимата самоирония на „Народен“ — най-точната и съвършена мярка за един кипящ от жизненост и енергия характер, за най-специфично славейковското в несломимия дух и ненадломената воля на поета, за най-безкрайната човешка радост, че всичко без остатък е отдадено на другите хора, на изграждащото се българско общество, на раждащата се национална култура.

От пръв поглед някому може да изглежда, че в „Народен“ Петко Славейков иронизира собствения си идеализъм. А в същност самоиронията на поета е щит срещу всяка еснафска и снобска ирония спрямо призванието на общественика, спрямо неговата всеотдайност и апостолска бедност. Един от най-тънките познавачи на българската психика, Славейков стотици пъти ще се е срещал с „народната“ оценка за всички ония „вятърничави“ хора, които не гледат да си направят къщи, да се обзаведат и да си гледат кефа, ами „ходят да гонят Михаля“ и да „оправят света“. Забележително е, че в „Народен“, едно стихотворение от седемдесетте години на миналия век, еснафската оценка за обществената дейност не е иронизирана пряко, а е превърната в материал за самоирония. Оттук и благородството на простата Славейкова песен. Поетът вече не се сърди, не се ожесточава, не сломява жестокостта си, а просто разбира, просто до дъно знае „народната“ оценка на своето отчаяно донкихотство и може да я посрещне — и нея! — с неизменната си славейковска глума и непобедима усмивка. Вслушайте се в интонацията на „Народен“:

С идеали все боравих —
всичко друго смятах грях, —
с тях и себе си забравих,
на света свят не видях.
Все за другите залягах,
трябва, казвах, тъй е ред,
свойте работи отлагах —
чуждите все по-напред.
Минах живот любороден
със неволи бол и бол. . .
И лича, че съм народен —
гладен, жъден, бос и гол.

Ефирната хороводна интонация точно изразява оня празничен миг в живота на общественика, културния деец, поета-гражданин, когато са останали вече далеч назад дилемите на „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“. Няма вече никакви илюзии. Изчезнала е дори сянката на някогашната трогателно наивна вяра, че ще има в труд поету награда. Няма такива сладки работи. Съществува само неумолимият кръстопът: или затваряне в себе си, ожесточение към обществото, поемане към безизходния трагизъм на самотността, или — въпреки всичко — отново с хората, със същите тези хора, с отлично познатите наши съвременници, сънародници. . . Единствено сред хората може да се работи. И трябва да се работи с онова велико търпение, с което Славейков непрекъснато е записвал в своите вечно губещи се тефтери дълбокомъдрата пословица „Къща няма, акъл дава“. . .

Както виждаме, мотивът за наградата на поета се появява отново в „Народен“. Но какво голямо разстояние го отделя вече от „Не пей ми се“! Не е останал и помен от жалването, че няма в труд поету награда, че този народ е напълно равнодушен към усилията на най-будните си синове. От друга страна, дядо Славейков не идеализира бедността и глада, вечните спътници на апостолската дейност, не си създава ореол на страстотерпец и великомъченик — и от тази участ се спасява пак с неповторимата си самоирония. Че един поет на Българското

възраждане е успял да се усмихне на собствената си съдба по начина, който виждаме в „Народен“ — това е рядко явление не само в пределите на българската поезия. Обикновено силите се изчерпват още в първия етап („Не пей ми се“); редки единици достигат втория етап („Жестокостта ми се сломи“), а третият — пълната вътрешна свобода на общественика-творец, пълното щастливо сливане на таланта със съдбините народни — е даден само на личности като дядо Петко Славейков.

## САМОВГРАЖДАНЕТО НА ГЕРГАНА

Фолклорната рамка на поемата „Изворът на белоногата“ внушава още от самото начало обреченост на героинята Гергана. Същевременно не можем да не забележим как в творбата на Петко Славейков обречеността започва да се демистифицира; как извечната, предопределената фолклорна жертвеност постепенно придобива първите очертания на саможертвата, на съзряващата готовност за саможертва у една личност, която израства пред нашите очи и все повече ни изненадва със своята завършеност и вътрешна цялост, с монолитност и хармоничност, със зряла увереност в себе си.

Кой може да каже кога точно се извършва вграждането на Гергана? Нима вграждането в „Изворът на белоногата“ не се различава от вграждането в шестдесетте български варианта на песента за Манол майстор и Струна невяста? Никакво вграждане на хубавата българка в Славейковата поема не е възможно без крайния решителен отговор, който Гергана дава на везира:

На живот ми си господар,
но на волята не ми си!

След тези два стиха — естествено! — не може повече да се говори за просто фолклорно вграждане. Несъмнено започват да се очертават висините на самовграждането, ако можем така да се изразим.

Никога повече не ще могат да се разглеждат откъснато българските фолклорни варианти на мита за вграждането и поемата на Петко Славейков „Изворът на белоногата“. Върху легендата остава завинаги трайният отпечатък на XIX в., на нашата национална история и борба. Когато кръговата композиция на поемата се затваря по каноните на фолклора, когато вечният механизъм на завистта и жертвоприношението безстрастно изщраква, за да отнеме душата на токущо помилваната от везира Гергана, между хладните зидове на неговата чешма остава не просто призракът на най-хубавото и най-доброто момиче на селото, рода, царството, а безсмъртната сянка на една изключителна млада българка, която е казала вече своята дума:

На живот ми си господар,
но на волята не ми си!
Без воля стопан ставаш ти
на мъртво сърце студено. . .

Думи от една българска поема, написана през суровата зима на 1872—1873 г.! Това мъртво сърце студено, което Гергана поднася на всесилния, всемогъщия, богоравния и какъв ли още не османски властник, обръща всичко наопаки. След този „епизод“ вечният ритуален закон на жертвоприношението става изключение. И в същия миг влиза в сила новият закон — законът на саможертвата, на свободната човешка личност, на нейния неприкосновен вътрешен суверенитет, на човешкото сърце, над което е напълно безсилна всяка външна власт и воля.

Решението на везира да помилва Гергана трябва да се обясни не само с естествената логика на неговото собствено поведение, с жеста му да направи изключение в един изключителен случай, но и с действието на „новия закон“, за който

споменахме. Тъкмо властникът има крайно изостren усет за случаите, когато е безсилен. Тъкмо фанатичният тиран и насилник, който може само с мръдването на малкия си пръст да изпрати млади и стари, деца и старци — всичко живо в Бисерча — под кървавия полумесец на ятагана, ще да е доловил остро — с вродения си нюх на ориенталец-фаталист — силата, над която няма и не може да има власт. Самият аллах нашепва тук на везира да избере „благородството" пред насилието, защото о това мъртво сърце студено могат да се нащърбят, захабят, изпочупят и изпотрошат всички ятагани на огромната Отоманска империя. . .

Мъчно може да се каже кое най-много е поразило везира при ненадейната му среща с хубавата българска мома. Необикновената красота? Целият този невероятен отказ от неотразимите досега съблазни на охолството, големството, славата, дворцовия блясък? Изключително рядкото съчетание на женственост и ум? Какъвто и да е отговорът на тези въпроси, везирът ще да е бил поразен и от това, че простата българска мома разговаря с него като равен с равен. Към обръщението на Гергана „аго" нито един път не се появява нито един от традиционните епитети за означаване на дистанцията между господаря и подчинения. И колкото пъти Гергана казва „аго", толкова пъти тя възразява на везира, толкова пъти му се противопоставя, толкова пъти отхвърля предложенията му и обяснява — спокойно, свободно, със зряло лично достойнство — защо не се съгласява и не може да се съгласи с него.

Изграждайки диалога между Гергана и везира като разговор на равен с равен, Петко Славейков е намерил великолепен поетичен израз на възрожденския си демократизъм, на своето особено отношение към кастите и властите, на чисто българското чувство към всякакъв род йерархия.

Още по-интересна е динамиката на разговора между Гергана и везира. Тук има съкровени подробности и отсенки, без които е невъзможна атмосферата на поемата „Изворът на белоногата".

Влюбен от пръв поглед, поразен, все повече учуден от смелостта, волята и ума на Гергана, везирът вътрешно не може да повярва, не иска да повярва в това, което става пред собствените му очи. Той няколко пъти подновява предложенията си от една и съща позиция: младата българка е глупава, тя сигурно не разбира какво ѝ се предлага, защото кръгозорът ѝ е тесен, ограничен — момичето, види се, не знае нищо друго освен бащиния си дом, градинката в двора и първия смътен унес по селския свирач. Упорството и съпротивата на красавицата Пепеляшка не са нищо повече от младежки фанатизъм — чист, но сляп — или, дай боже, природна екстравагантност, която утре ще украси харема с най-редките и най-пламенните превъплъщения на страстта. Такава позиция напълно запазва дистанцията между един велик везир и една обикновена мома от село Бисерча. Удобна, уютна позиция. . . Везирът не иска да я напусне и тогава, когато сам усеща ясно, че тя е вече неудържима.

Как отговаря Гергана на тази дистанция?

Неподражаема по финес и деликатност е песента, която Гергана изпява за своята моминска градинка. Кипящата пъстрота, многоцветието, пищността на цветята — всичко това не може да не се хареса на един турчин. Колко много цветя са нацъфтели! Ще забележи ли самоувереният големец най-важното сред тях! Ще издържи ли той първия изпит? Ще бъде ли достъпно за неговите сетива ей това, че градинката на Гергана започва от нейния двор, а завършва до хоризонта; че няма никакъв трънен селски плет между лехите с ружите жълтоалени, дребния босилчец черноок, синия кремък, жълтата латинка, белия кремък чистосребърен, леденчето бисерно и росно, крехката върбица клоната, стволестата камха рехата, червения седянко вечерен, синкавите рокли ранници, карамфил зимен и летен, шибоя кичест пернатен, моравия стратул бархатен и — полските цветя, разпръснати докъдето очите ти достигат: здравецът, лиляката,

бялото кокиче, теменужката дъхава, чернооката иглика, златия минзухарец и аления божур огнянко?

Везирът, въпреки целия му „аристократизъм“, се оказва толкова самоуверен и предубеден („Какво може да разбира простата българка от красота и градини, когато не е виждала никога нищо по-далеч от носа си. . .“), че на Гергана се налага да говори с него по-простичко, по-разбрано:

Тез живи цветя няма ги,
във вашите, аго, градини!
Там всичко расте насила
и дето расте, там вехне. . .
Хубаво всичко на село,
охолно, аго, на воля!

Везирът не е забелязал липсващия селски трънен плет, дано сега забележи стилните, архитектурно изисканите, алафранга оградите на собствените си дворци и паркове. . . Уви! От целия този вече напълно достъпен, откровено подсказващ текст, везирът избира думата „охолно“, улавя се за нея, започва да я тълкува. . . Големецът не иска да допусне даже в окрайнините на своето съзнание, че това селско момиче съзнателно и целенасочено защищава свой възглед за света, че брани своята естествена свобода. Тогава Гергана е принудена да прибегне до такова наистина грубо средство, каквото е съпоставката. Сега всяко нещо е поставено редом до своята противоположност — по-прегледно изложение е невъзможно:

Стамбул е, аго, за мене
тук, дето съм си родена,
а най-хубави сараи,
там онзи моя бащин дом.
Що ми са много капии,
когато мога от една
да ходя и да дохаждам?
Що ми са триста прозорци,
когато мога всякога
да гледам деня слънцето
и вечер ясна месечинка
с милйони звезди около!
Какви по-светли сараи
от тез небесни сводове?
Какви по-добри миндери
от таз зелена морава?

Отново всичко е напразно. Отново разминаване, отново непреодолими трудности в диалога. . . Какво да се прави? Тъй било писано на турския велик везир. Тъй му било предопределено от аллаха — да се срещне с основните философски доводи на Жан Жак Русо не в дружеска беседа с френския консул, не в някой парижки салон, където и сам би могъл да блесне малко с някой добре заучен цитат от „Общественият договор“, а край тракийското село Бисерча!

Разбира се, цялата прелест на „Изворът на белоногата“ е в спонтанността. Какво би била поемата на Петко Славейков, ако Гергана не откриваше сама своята сила пред лицето на страшната и съдбоносна опасност, ако не създаваше сама своята самоотвержена защита, ако клетвата за вярност пред Никола не я водеше — спонтанно и неудържимо — към поезията и аргументацията на една извънредно силна философия?

Поемата е така построена, че всички основни противопоставяния — Стамбул и Бисерча (селото и града), природата и цивилизацията (градинката, слята с

ливадите, и дворцовите паркове), свободата на „естественото състояние“, на непокварения човек (Гергана) и вътрешно ограничената воля, емоционалната и интелектуална осакатеност на властника (везира) — са проектирани, обединени и обобщени в един основен конфликт — конфликтът между довчера неизвестното българско момиче, обикновената селска мома, хубавата гяурка Гергана и самия велик везир, второто по сила и власт лице в Отоманската империя. Любовта на Гергана и Никола не би излязла извън рамките на патриархалната идилия, ако над нея не беше надвиснала тъкмо оная страшна опасност, която е обща за целия български народ и е в основата на вековен национален трагизъм. Общочовешката философска аргументация, до която спонтанно се домогва Гергана, защищавайки на живот и смърт своята любов, има дълбок национален израз и завършък. Славейков избира „обратната“ позиция: не от национално своеобразното към общочовешкото, а от общочовешкото към национално неповторимото. Оттук произтичат редица много важни особености на поемата.

Силен човешки тип като Гергана би могъл да се развърне във всеки конфликт. Някое богато бегликчийче или търговче от същото това село Бисерча би могло да съблазнява първото либе на Никола принципиално по същия начин — с къщи-сараи, с широки дворове чемширени, сред които ден и нощ бълбука някой среброзвучен стубел, със слуги и слугини покорни и верни, с божигробски пътешествия и златни накити от Мора и Анадола и прочие. И в този случай Гергана би могла да се защити принципиално по същия начин, откривайки по собствен път философските доводи на Русо. Сблъсъкът с везира, с второто лице на империята-поробителка, веднага проектира частния случай върху съдбата на целия български народ и преди всичко — върху неговата националноосвободителна борба. Сега вече срещу турския велможа е противопоставена не просто патриархалната селянка; срещу Стамбул не застава изобщо Бисерча; срещу парковете — ливадите; срещу сараите — небесните сводове и т. н. Сега вече не застават един срещу друг цивилизованият властник изобщо (с неговата неограничена законна власт и неизмеримата му вътрешна бедност и ограниченост, нечувствителност и осакатеност) и простосмъртният „природен“ човек изобщо, непокварен от обществото и затова напълно свободен.

В диалога между Гергана и везира русоистката аргументация се оказва средство, а не цел. Това е много важно. В противен случай везната непременно би натежала към известен консерватизъм, който естествено се съдържа във всяка възхвала на „естественото състояние“. . . Обратно: в ясния национален контекст на поемата даже най-спонтанните дообществени изяви на личността се вливат — поетично, деликатно, по славейковски — в общата борба, в общото свещено дело — извоюването на национална свобода и независимост. В лирична поема „Изворът на белоногата“ самоотвержената защита на естественото право да обичаш единствено по законите на сърцето придобива един могъщ епически подтекст. По пулса на вярно любещото Герганино сърце, по тази най-фина кардиограма, може безпогрешно да се усети моралната висота и зрелост на един народ, който бързо се приближава към своя Април 1876.

Идва ред да се кажат няколко думи и за „патриархалността“ на Гергана. Там е работата, че белоногата, която изглежда идеален образец на патриархална героиня и кристално чисто превъплъщение на фолклорния идеал за жената, е стопроцентна личност на XIX в. Тъкмо това най-трудно се разбира както от артистите, изпълнители на поемата (ужасни „фолклоризации“!), така за съжаление и от нейните литературни тълкуватели. Идиличната тракийска мома е пълна с петкославейковско лукавство! Тя е най-финото превъплъщение на дядо Петковата тактика да изглежда така, както биха желали да го виждат по навик, традиция, привичка. А зад тази тактика — знае се — е скрита непреклонна гордост, безкомпромисност, несъкрушима борческа воля. „Патриархалността“

на Гергана е въоръжена с най-модерни оръжия за защита на човешката личност, на нейния духовен суверенитет. Често сравняват Гергана с нейните фолклорни прототипи. Това е полезно, но крайно недостатъчно. Понякога се забравя най-важното: че момата от Бисерча е чедо на поет като Петко Славейков! Че зад „неизкушената“ Гергана, която за пръв път се сблъсквала със „съблазните на цивилизацията“, стои редакторът на „Гайда“ и „Македония“, ветеран в борбата срещу фанариотския и турско-реформисткия „европеизъм“, злъчен сатирик, който не оставя на мира малакофите и белите ръкавици, цялото модно маймунство на българското чорбаджийство.

Петко Славейков избира за съблазнител на Гергана турски велможа. Това ни изглежда напълно естествено и ние не си даваме сметка колко рядко е в същност подобно сюжетно решение. Класическата фигура на съблазнителя в XIX в. е европеецът или получилият европейски блясък млад човек. Нека си спомним Евгений Онегин, който ругае „старомодните“ Омир и Теокрит и вместо тях чете Адам Смит, който е възпитаван отначало от madame, а след това от monsieur; който непрекъснато въздиша по „своята Италия“ и по три часа на ден стои пред огледалото, за да придаде на външността си пълен блясък по последните еталони на европейските салони:

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде,
как dandy лондонский одет —
И наконец увидел свет.
Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал,
И кланялся непринужденно. . .

Още по-интересно е да отбележим, че в публицистиката и комедиографията си Петко Славейков не прави изключение от общото правило — там навсякъде спорът се води между доброто в българската традиция и лошото, подражателното в европейската мода. А ето че в „Изворът на белоногата“ съблазните на цивилизацията се оказват в ръцете на азиатец! Дали лустрото ще бъде добито в Париж или Лондон или във великоханските кастови корпуси — това се оказва въпрос от второстепенно значение. Затова още по-остро изпъква първопроблемът какво се крие зад лустрото. Не бива да се забравя оня момент от „Изворът на белоногата“, когато изведнъж търпението на везира се изчерпва

Волиш ти него, та него! —
отвърна везир сърдито. —
Но своя воля ти нямаш,
мойта е воля над тебе;
господар аз съм над тебе,
аз ще ти бъда стопанин. . .

Зад тези нежни думи на благородния турски ухажьор и кавалер стои съдбата на българката в продължение на дълги векове. . . И ето къде у Славейков се сливат фолклорът и действителността: кой може да каже къде започва „диалогът“ на Гергана — дали от народната песен за хубава Яна и от легендите за четиридесетте моми на Калиакра или от съвсем конкретните биографии на българките от Баташката черква? Кое е тук по-първичното, по-изначалното, по-патриархалното — Тъмрашлията, който наднича зад тъничкото лустро на везира, или природното благородство и природната интелигентност на Гергана?

Общочовешкият план на поемата „Изворът на белоногата“ е дълбоко и органично слят с национално-специфичния дух на творбата. Именно дълбокото проникване в историческата съдба на българския народ прави „случая“ типичен,

универсален. Могат да се намерят немного подобни примери в историята на Европа и света, които да дават толкова изобилен и благодарен материал по темата за цивилизаторската роля на завоевателите. Почти цял век беше необходим, за да се разсее митът за цивилизаторските заслуги на такива „типично културни“ колониални държави като Англия и Франция. А ето че дядо Славейков открива и у турския везир цивилизаторски нагон! Ето че предводителят на кръвожадните османски орди също претендира за мефистофелски ореол, нагърбва се да изкушава неизкушените с познанието на харемджийските блаженства и рахатлъци, дава акъл, поучава и просвещава: „Хубава, млада българко, защо си толкоз глупава!“ Какво общо може да има с цивилизацията „цивилизаторът“ — биологически първичният, жесток и животински похотлив завоевател? И обратно: какво общо има с патриархалността, първичността, неизкушеността и пр. изящният аристократизъм на Гергана, формиран от най-съкровените вътрешни традиции на една хилядолетна култура? Поставил по този начин проблемите, поетът постига истинска фолклорна дълбочина — епична и безкрайна.

Остава да се спрем на „най-консервативната“ реплика на Гергана: „Стига ми това, що имам“. Нито за миг не бива да забравяме, че същата българка, която казва „стига ми това, що имам“, познава най-светлите сараи — небесните сводове; че тази, която се отказва от дворците заради скромния бащин дом, живее в цялата вселена като у дома си, че тази, която искат да разкрепостят от нейната патриархална ограниченост, свободно общува с миналото и бъдещето на най-заветната човешка идея — идеята за свободата. Идеята за свободата, която на всяка цена трябва да бъде запазена и пренесена през един свят, заслепен, ограничен от жаждата за материални ценности; свят, плащащ непомерен данък на технокрацията и механичната вещна цивилизация.

Удивително е, че в поемата „Изворът на белоногата“ съществува стихът „стига ми това, що имам“. Та това е самата светая светих във философията на Русо! Само че гражданинът на Женева търси решението в умереността, в съзнателната волева съпротива на личността срещу стихийната инерция да се притежават колкото се може повече и по-скъпи вещи, докато нашият възрожденски поет довежда тази дилема до крайност. Защото тук не става вече дума за спокоен философски спор относно бъдещето на човешката цивилизация, относно тревогите след фетишизирането на вещите, а за борба на живот и смърт. В общочовешки план това може да се изрази приблизително така: или бащиния дом, родината, вселената, или — нищо! Свобода или смърт! У Петко Славейков „българският материал“ се оказва незаменим в спора с вековната идеология на завоевателите, в борбата срещу примитивния, палеозойски екстремизъм на механистичната цивилизация с нейните вещи-дрънкулки, примамки и съблазни на нищ духом, во веки парвенюшки свят.

Изследователите на поемата „Изворът на белоногата“ отдавна са забелязали главната особеност на нейната постройка: между двете основни части на творбата — фолклорно-митологичната (завистта на злата веда, необходимостта да се вгради жив човек в строежа, за да бъде той траен) и диалога между Гергана и везира — липсва сюжетна връзка. Това вярно наблюдение почти винаги е свързано с критика на Славейковата способност да композира. Но по всичко изглежда, че въпросът е по-сложен.

Отделяйки рязко двата плана на поемата, Славейков търси и постига тъкмо дистанцията на епоса. Във фолклорната рамка на „Изворът на белоногата“ се разиграват най-злободневни събития. За първи път в поетиката на българската поема дядо Славейков открива принципа на монтажа, на „механичното“ налагане на няколко композиционни плана един върху друг. При монтажа действуват съвсем други композиционни закони, които принципиално се различават от разказването, от съединението или наредени по някакъв вектор, крива или окръжност звена, брънки, епизоди на разказа.

Двата плана на композиционния монтаж в „Извора на белоногата“ са подчертано контрастни. Фолклорно-митологичната рамка е изградена от трайни, най-традиционни и улегнали поетични форми. Вгражда се сянката на жертвата (не самата жертва, както в по-старите, по-рядко срещаните варианти); за механизъм на жертвоприношението служи завистта на едно митично същество (злата вела): това са именно най-типичните, най-често срещаните елементи на мита за вграждането. Тук поетът явно се стреми към фолклорна автентичност, за да постигне най-пряко внушение за вечност.

Обратно: съвременният, злободневният мотив е разработен като диалог, като стремително движение, изпълнено с изненади и смени на ролите, както се опитахме да покажем.

Наложени един върху друг, двата плана на поемата взаимодействуват по цялата си дължина, взаимно се обогатяват и задълбочават. В „Изворът на белоногата“ наистина никъде не се забелязва „заваряването“ на двата панела. Обаче техният „самостоятелен живот“ е в същност по-друга връзка между тях, монтажна връзка, при която най-важните линии са двойно подчертани, кръстосани, взаимно удължени.

Самата композиция на поемата ни подсеща, че фолклорният мотив за жертвеността е толкова по-богат, колкото повече навлизаме към първоизворите. За да не бъде сляпо оръдие и жертва на могъщите ирационални сили, човекът — още с осъзнаването си като човек — е открил великата съпротивителна сила на саможертвата. Вярно е, че във фолклора преобладава мотивът на жертвеността, на човека, принесен в курбан на боговете. Тази количествена представа се дължи на факта, че прастарите фолклорни състояния са слабо и несигурно регистрирани. Все пак в малкото оцелели прастари форми (например във фолклора на маите, може да се види онова равновесие между жертвеността и саможертвеността, което ще да е било обичайно в една по-дълбока древност. Гергана несъмнено напомня не толкова невинните и нищо неподозиращи жертви на съдбата, автоматично погълнати от нея, колкото ония древни епични героини, които със спокойни химни и отворени очи, бавно и величествено са тръгвали към смъртта-живот в името на някой светъл идеал — вечен, докато съществува човекът. Така вторият план на поемата доизгражда първия план: поемата на Петко Славейков може да се разглежда и като своеобразна реставрация на цял един предетап в българския фолклор, който не е оцелял, не е записан.

От друга страна, фолклорната дълбочина органично и всестранно взаимодействува с диалога между Гергана и везира. Именно чрез фолклорната перспектива в дълбочина зад Гергана се осветява внезапно, мощно и остро една хилядолетна култура, непрекъснато обогатявана и филтрирана през етическите и естетическите норми на стотици поколения, за да бъде накрая. . . оварварена с понятия като „примитив“ и „патриархалност“ (дори терминът е неточен — поемата „Изворът на белоногата“ е причастна към много по-стара епоха, епохата на матриархата). Вече се опитахме да покажем как зад „патриархалността“ на Гергана застава една изящна духовна култура, докато зад везира, окичен с всички дарове на съвременната му цивилизация, лъсва не само примитив, но и нещо дочовешко, което иде направо от джунглата, от грамадните челюсти, по които палеонтолозите разпознават палеозойската ера.

И така, в сюжета на поемата си Петко Славейков наистина никъде не казва какво общо има вграждането с диалога между Гергана и везира, но това съвсем не означава, че поетът не се интересува от този проблем и че липсва прословутата „психологическа мотивировка“. . . Композиционното решение на поемата „Изворът на белоногата“ е забележително новаторско откритие. Монтирани един върху друг, двата плана на поемата — легендата за вграждането и диалогът между Гергана и везира — откриват необозрим простор за интерференция, за

пълнозвучно динамично взаимодействие на понятията за жертвеност и саможертва, за тяхното сливане в развитието, за народната им епична етимология, за вечното и злободневното в тях.

Вечното в легендата за вграждането (трябва да загинат най-добрите, най-красивите в името на бъдещия строеж) и злободневното в диалога между Гергана и везира (българският народ се бори за своята независимост, за националния си суверенитет срещу варварската петвековна робия) се пресичат в точката на саможертвата. При монтажа на двата плана в „Изворът на белоногата“ тази точка изпъква с необикновена сила, засиява като звезда от първа величина. Открива се двойна перспектива. От една страна, се очертава еволюцията от жертвеност към саможертва. Фолклорната жертвеност, която по начало е съдържала и готовността за саможертва у древната човешка личност, се развива непрекъснато към висините на саможертвата в съвременния смисъл на думата — към най-висшия етап в съзряването на самосъзнанието и достойнството у модерния човек. Както вече посочихме, русоистките аргументи на българката са използувани като средство за защита на една съвременна личност, на един национален характер в цялото му хилядолетно културно развитие. От друга страна, съвременната готовност на личността за саможертва хвърля нова светлина върху древната жертвеност, заставя ни да се замислим над принципиалната разлика между жертвеността и принасянето на жертва, курбан; разкрива пред нас, съвременниците, все по-дълбоката история, традиция, древност на борбата за човешко достойнство и човешки идеал. Както във всички подобни случаи, едно новаторско художествено решение е не само крачка напред в завоюването на нови терени, но и нова стъпка в осмислянето на цялата предходна традиция, проникване все по-дълбоко в нея — там, където са скрити нишките за бъдещото движение напред.

Още по-здраво са обединени двете части на поемата „Изворът на белоногата“ от идеята за свободата. Въпреки всички сили — ирационални и действителни, които посягат на човешката свобода, човекът е свободен, човекът може да бъде свободен! Тази е най-заветната същност на Славейковата творба. „Изворът на белоногата“ е химн на свободата.

Какво по-голямо робство от това да бъдеш завинаги зазидан в стени или основи, да бъдеш жив погребан, вграден, вкаменен? Но ето че към своя тесен гроб пристъпва твърдо и спокойно не курбанът на боговете, а човекът, решен на саможертва в името на своята човешка същност. И градежът става траен: по-голяма трайност не можем и да си представим. Самовградилият се човек — ето неръкотворния паметник на истинската и вечна свобода.

Нека припомним на това място, че легендата за Прометей е също така генетично свързана с мита за вграждането. Наистина древният титан не го вграждат, но него го приковават о скалата, т. е. монументализират го за вечни времена.

Неповторимото очарование на поемата „Изворът на белоногата“ идва от това, че тук свободата е предусещане — онова, което се носи във въздуха, а е още неназовано, недоизказано. От стих на стих сянката на самовградилата се българска мома от Бисерча расте непрекъснато. Тази, която защищава бащиния дом, моминската си градинка, престарелите си родители и своята девическа чест, произнася и безподобните думи за небесните сводове, за свободата в най-широкия пространствен, вселенски смисъл. . . Старият поет е доловил невероятно тънко дълбоката връзка между най-регионалното и най-вселенското, когато става дума за истинска душевна чистота и истинско човешко чувство, за саможертвата като единствено общо измерение на свободата. Не, сянката на Гергана не може повече да се побира във влажните зидове на акбалдър чешмеси край село Бисерча, надраства тези тесни стени, за да легне в основите на всички крепости на българщината, за да бъдат вечни — по законите на древната легенда — твърдините на свободния човешки дух.

# ТЪРСЕНИЯТА И ЗАВОЕВАНИЯТА НА ЛИТЕРАТУРОВЕДА-МАРКСИСТ

*Георги Димов*

Когато историкът на националното ни интелектуално-духовно развитие ще иска да обгърне и изследва литературния живот през социалистическата епоха, пред погледа му неминуемо ще се открои личността на акад. Пантелей Зарев. Неговото име на литературовед е свързано с оная напрегната атмосфера непосредно след народната победа, когато и литературната ни теория, история и критика ведно с политическата, философската, научната, общокултурната, с цялата творческа мисъл, трябваше да се включи в решаване на историческите задачи, обусловени от новия социалистически етап в националното ни битие. И в този бурен обществен и духовен кипеж — напрегнат, изпълнен с драматични и героични сблъсъци — името на П. Зарев все по-често ще започне да се появява в ежедневния и периодичен печат под статии, третиращи твърде разностранни въпроси — ту някои моменти и страни на революционно-пролетарската ни литература, ту творчеството на големите ни писатели-реалисти, ту пък въпроси от естетически и методологически характер. Подобно на толкова много люде на интелектуално-творческата мисъл и неговата духовна енергия, изследователската му страст сякаш се отприщват, изявяват се с рядка интензивност.

И днес пред нас вече се откроява едно богато и разностранно дело, което говори красноречиво за търсенията и завоеванията на будната му, незнаеща покой мисъл, представлява значителен принос в развитието на българското марксистко-ленинско литературознание. Това дело привлича вниманието ни и с богатата си тематика и проблематика, и със своя граждански патос, и с марксическата си устременост. То ни разкрива много страни от ония сложни и противоречиви процеси в художествената ни литература, литературна наука и критика, които съпътствуваха общественото ни и духовно развитие през социалистическото ни четвъртстолетие, а ни подсказва и насоките на по-нататъшни дирения. Ако като непосредни свидетели на тия процеси ние невинаги сме съумявали да уловим цялото напрежение, неизбежните изпитания при осъществяването им, всеобхватното им съдържание, то когато те са намерили своеобразна проекция в дейността на една личност, посветила се изцяло на литературата, участвуваща с мисъл и дело в съзиданието на новата ни социалистическа литературна наука и култура, те ни стават сякаш по-разбираеми и непосредно осезаеми. Наистина, обглеждайки пътя, изминат от П. Зарев между книгите „Литературата като познание“ и „Панорама на българската литература“, ние се сродяваме твърде отблизо и непосредно със съдържанието и патоса на нашата съвременност, изпълнена с епични усилия за съзидание на ново обществено и духовно битие, като се преодолява и продължава предишното, като се обосновават, утвърждават и развиват принципите на една нова социално-историческа и

философско-естетическа система, като се осъществява марксистко-ленинската теория в областта на цялостния духовен живот. Имаме възможност да почувствуваме усилията, изпитанията и завоеванията на литературоведа-марксист, обладан от благородния стремеж да бъде вдъхновен творец на съвременното ни литературознание, отдавайки му сили и изследователски пориви, размисли и прозрения, комунистическата си вяра.

Затова и акад. П. Зарев може да посрещне своята шейсетгодишнина с чувство на дълбоко удовлетворение от изминатия плодотворен път, от онова, което ни е дал като резултат на едно високо гражданско и научно съзнание. В негово лице литературознанието ни се домогна до нови хоризонти. Националното ни литературно развитие бе изследвано от нови аспекти, за да се открои още по-ярко и релефно диалектическата взаимообусловеност между народностното ни битие и художествената ни литература. Днес името на Зарев е органически свързано с цялостния ни литературен живот като един от неговите организатори и ревностни изследователи, като човек, живеещ най-непосредно с проблемите на националната ни литература в нейното историческо развитие и съвременно състояние.

Ако първата книга, посветена на Българското възраждане, писана още през 1939 г. и претърпяла няколко издания, има по-скоро историографски характер, то втората вече третира един от кардиналните проблеми на марксическата естетика — литературата като познание (1945). Така още първите стъпки на литературоведа са обусловени от съзнание за необходимостта да бъдат изяснени някои от принципите на литературата като своеобразна форма на обществено познание и съзнание на основата на марксистко-ленинската теория на отражението, да се излезе срещу буржоазно-идеалистическите теории за изкуството. Отсега нататък Зарев ще се включва все по-активно в литературния живот, ще развива богата, разнообразна и плодотворна литературоведческа дейност, която заслужено му спечелва име на ревностен продължител на делото на Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов.

Тази негова дейност в много отношения свидетелствува и за литературоведческото мислене през социалистическите десетилетия, за етапите, през които минава, за изпитанията, търсенията и заблудите, за прозренията и завоеванията, съпътствуващи литературното ни развитие. Встъпил на литературно-научното поприще в зората на новата социалистическа ера, която се открива пред народа ни, Зарев изцяло заживява с нейната динамика и потребности. Той е цял в своето време — и в първите години след революцията, когато в усилията за коренно социално-идейно обновление всичко се подхвърля на преоценка, за да се посочат и утвърдят някои основни начала на марксизма-ленинизма в областта на литературната теория и художествена практика, когато се разясняват азбучните истини на новото литературознание и яростно се критикуват буржоазните теории и рецидивите на идеалистическата методология, която се оказа твърде гъвкава и намираше не един път пролуки за изява. Той е все така активен и в обстановката, създала се след 1949 г., когато в борбата за по-нататъшно преустройство на духовно-интелектуалния живот догматизмът и вулгарният социологизъм взеха връх, когато започна безцеремонно да се декретира в тая толкова сложна област, да се провъзгласяват канони и произнасят безапелационни присъди, когато на литературния процес се погледна от някои твърде опростено и схематично, бяха отхвърлени или недооценени големи завоевания на националната ни художествена и научна мисъл. Платил известна дан на характерните за ония драматични години увлечения, сам понесъл неумолимите удари на онова култовско време, изстрадал неговото догматично мислене и анатемосване, богатата творческа индивидуалност на Зарев се изявява най-вече в пролетно-обновителната атмосфера, създала се у нас след историческия Априлски пленум. В настъпилото така жизнено необходимо идейно-естетическо разведряване дойде и логически неиз-

бежният прелом в цялостното мислене на писатели и критици, на литературни историци и теоретици. Сега именно Зарев сякаш пренамира себе си. Подхвърлил на критическа преоценка собствения си творчески път, той най-рано и пълно разбира повелите и тенденциите на новото време. Цялата си неизчерпаема енергия сега той посветява, за да осъзнае по-пълно, да утвърждава и развива истинските, изчистени от догматичните и социологични наслоения марксистко-ленински начала в художественото, историко-литературното, теоретико-критическото мислене и практика. Новите тенденции на естетическата и научна мисъл разгарят у него неутолима страст да промишлява над сложните проблеми на изкуството, да търси и анализира онова изконно, което определя неговата същност и действената му сила. Сега той съглежда и широките хоризонти пред писатели и поети в поривите им да отразяват проблемите на деня, както и възможностите, които се откриват пред литературната история, теория и критика да осветляват литературния процес, да преосмислят художествените ценности, създавани през различни епохи с оглед потребностите на нашата съвременност. И ако за мнозина процесът на идейно-естетическото и методологическо съзряване бе по-продължителен и мъчителен, то в това отношение Зарев показа една вътрешна подготвеност. Затова така бързо и стремително се изяви като истински литературовед-новатор, както справедливо го нарече в една статия акад. Людмил Стоянов.

И наистина, в края на 50-те и началото на 60-те години Заревата изследователска и критическа мисъл все по-настойчиво и углъбено се насочва към нови области, към неосветлени или по-рядко докосвани проблеми. Специфичните страни на литературата и литературната наука, пренебрегвани доскоро, задържат все по-трайно вниманието му. А тяхното осветляване позволи да бъдат почувствувани и разкрити непреходната народностна значимост и естетическа красота на писатели и творби, които бяха дамгосани с печата на догматичните постулати. Скоро Зарев се открои с една подчертана творческа смелост, отдели се значително от онези, с които бе встъпил на критическото поприще. У него намериха щастливо съчетание интересите на литературния критик и историка, на теоретика и естетика. А това се оказа особено плодотворно за поставяне и решаване на някои основни проблеми на литературознанието ни и на художествената литература в тяхното историческо развитие и съвременно състояние. Достатъчно е само да съпоставим онова, което Зарев пише до средата на 50-те години със създаденото през последното десетилетие, за да се открои плодотворният път, изминат от литературоведа-марксист, да се почувствуват неуморните му търсения и безспорните му завоевания. Разбира се, и книгата му „Българска литература“ (1949 и 1950), и статиите му за творчеството на Каравелов, Ботев , Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Смирненски и Вапцаров, както и работите му за редица съвременни творци, писани в периода 1946—1956 г., не са лишени от верни характеристики и оценки, изиграха несъмнена положителна роля на времето, в усилията за утвърждаване на марксическа трактовка на литературните явления и отхвърляне на буржоазни концепции. Едва обаче книгите „Стил и художественост“ (1958), „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм“ (1960), „Класика и съвременност“ (1961), както и множеството му статии от критико-естетически и литературно-исторически въпроси от последните 10—12 години свидетелствуват за истинския ръст и размах на литературоведческото му мислене. Налице е една плодотворна еволюция и в теоретическо израстване, и в художествено-оценъчните му критерии, в концепциите му за общите и специфични закономерности на литературния процес, в трактовките му на националната класика, на съвременната ни литературна продукция. Несъмнено тая еволюция е показателна и за основните тенденции в развитието на литературознанието ни, за усилията да бъде разширен обсегът на неговата тематика и проблематика, за новите области, към които то все по-настъпателно се домогва.

В спор с буржоазната идеалистична и формалистична естетика и критика, както и с опростителството и схематизма, Зарев насочва погледа си не само към обективните социално-исторически, но и към субективните индивидуално-психологически предпоставки на литературата. Смело поставя въпроса за ролята на творческата индивидуалност, но не вече само в социално-класовите ѝ измерения, но и в нейната всеобхватност като интелектуално и емоционално същество, с народностните ѝ предразположения и психически строй, с нравствените ѝ идеи и културни пориви. Усилията да навлезе в специфичните области на художественото творчество му помагат да види и отхвърли превъплъщенията на социологизма и гносеологизма, както и на формалистично естетските и модернистични теории. Все по-настойчиво и категорично се откроява стремежът на Зарев към едно по-обемно по проблематика и мащаби литературоведческо мислене, към по-углъбена естетико-психологическа трактовка на творческата индивидуалност и художествените явления. Осъзнал необходимостта да бъде преодоляно догматичното схващане за писателя като пропагандист само на социални идеи, за литературния процес като единен и праволинеен, Зарев се насочва към по-широко осмисляне на литературните феномени. Зае се да хвърли повече светлина върху редица естетически категории — художественост и идейност, народност и партийност, художествено направление и творчески метод, художествен стил и личен почерк, творческа свобода и художествено световъзприемане и т. н. Несъмнено, самото поставяне на тия въпроси, върху които тегнеха немалко предубеждения и опростителски наслоения, вече говори за по-цялостен подход към литературата, за усилия да се вникне в нейните различни компоненти, в богатството ѝ от социални, психологически, етични проблеми. А заниманията с една подобна проблематика изискваше очевидно и солидна философско-естетическа ерудираност и марксическа прозорливост.

Осъзнал сложността и противоречивостта на литературния процес, многообразните връзки между минало и настояще, непрекъсващата борба на преодоляване и продължаване, на отричане и възприемане в областта на художествените завоевания, Зарев се блазни от мисълта да посочи и осветли някои от координатите на художествената дейност. За тая цел той смята за необходимо да се надникне по-дълбоко в душевния свят и творческата лаборатория на писателя, да се види как той анализира и претворява различните човешки и исторически същности, за да създаде нова естетическа реалност. Все от такива съображения насочва изследователския си поглед и към един извънредно интересен и така малко изследван проблем — проблема за стила, за индивидуалното световъзприемане, компонентите, които участвуват при претворяване на житейски и духовни явления в естетически ценности. В това отношение книгата „Стил и художественост“ е наистина новаторско явление като пръв опит да се подхване една сложна, непроучвана материя, независимо от неизбежните непълноти, неизяснености, противоречиви съждения, които могат да бъдат съгледани в нея.

Не може да се отрече заслугата на Зарев, че той първи у нас заговори настойчиво за теорията на стила, на личния почерк и индивидуално светоусещане на писателя.

Трябва да се вникне в цялостния замисъл на книгата, в нейния теоретико-естетически и критически патос, за да се почувствува и новаторската същност на нейната проблематика, в значителната си част твърде рядко засягана или пренебрегвана. Затова и очевидно не всичко е могло да намери съответно широко осветление. Но в ония години вече самото подхващане на една подобна проблематика и широтата, с която тя се разглежда, свидетелствува за търсещата мисъл на изследвача, за дръзновения, които не са могли да не доведат и до плодотворни резултати, макар и след по-нататъшни усилия в тая насока. Толкова повече, че Зарев е съзнавал, че без изясняването на тия специфични, но фундаментални въ-

проси не могат да бъдат разбрани много страни на художествената дейност, както и много от онова, което е свързано с нейната историко-литературна и критико-естетическа трактовка.

Широко мащабно и многообемно Зарев пристъпва към изясняване проблема за стила. В него той влага едно по-обхватно съдържание, третира го като основно звено за разкриване специфичната природа на изкуството, подчертава диалектическата му взаимообвързаност от художествеността и естетическото въздействие на творбата. „Немислими са големите художествени завоевания, надмогването на безидейността и пасивното отношение към живота, преодоляването на натурализма и схематизма, прекрачването през всички ония нееднакви слабости и ограничения, които задържат напредъка на литературата, без да се изясни в практиката проблемът за стила — и то за личния стил на художника. От богатството и съдържателността на личната възприемчивост — идейна и художествена, от неповторимостта на творческите открития зависи разрешаването и на голямата задача на художника: да обхване душите изцяло — със знанието за света, което ни дава, с „магическата“ сила на естетическото въздействие, което увлича и ни държи властно. Така проблемът за стила изпъква като изискване за едно народно изкуство, подемащо се към нови цели“ — пише Зарев още в началните страници на книгата си „Стил и художественост“. Надмогвайки далеч традиционното гледище за стила само като езикова функционалност, той търси да разкрие неговите обективни и субективни моменти и страни — предпоставка да бъде обяснено и обществено-историческото, и емоционално-естетическото съдържание на литературата. Колкото и тези многообразни аспекти на стила да са само набелязани, Заревите постановки не губят своята значимост, те имат характер на „разузнаване“ на един непознат терен, могат да служат за изходно начало при създаване на една теория на стила. А това открива пред литературознанието ни нови области за дирения и завоевания.

В едно време, когато от различни страни се надигаха гласове срещу социалистическия реализъм и се полагаха усилия да бъде дискредитиран в неговата новаторска идейно-естетическа същност, Зарев посветява много сили, за да разкрие някои негови изконни черти и принципи. Така той ще подхване отново въпросите за партийността и творческата свобода — понятия, с които толкова много спекулираха буржоазните апологети и различните ревизионисти, разкрива националните особености на социалистическо-реалистическата литература, единството на националното и общочовешкото в нея, както и онази дълбока приемственост, която съществува между националните и общочовешките художествени традиции и литературата на нашата социалистическа епоха. Сега партийността в литературата идва от самата нейна същност, като „най-непосреден израз на творческата свобода у художника, чиято душевност е обладана от новото, от вярата в истината, от идеята за напредъка. Тъкмо художникът, осъзнал истинската необходимост, възприел я като свое верую, е истински свободен, съзнателно свободен в творческата си изява“. Но партийността в литературата се проявява изключително чрез художествения образ „като особена естетическа форма на действеност“ — подчертава Зарев. Като мярка и чувство за истината и за човешки значителното тя се доближава до народността на XIX в., но същевременно е и нещо ново, „изразявайки нарасналата субективна действеност в обществото“. Новите естетически принципи са във вътрешна връзка с предшествуващия естетически опит, не стоят „настрана от пътя на световноисторическото развитие на изкуството“. Може би за пръв път тук въпросите на социалистическия реализъм намират една по-специфична трактовка със стремеж за преодоляване на общите съждения. Въз основа на националната и на някои явления в чуждата литература се набелязват особености на стила —и като преосмисляне на традицията, и като навлизане в нови естетически области. В по-

сетнешните си писания Зарев доуточнява и изяснява интересните си наблюдения и прозрения, като разширява и теоретическата аргументация и критическия анализ, идва и до по-цялостни концепции.

Търсенията на Зарев да види и осмисли по новому историко-литературния процес, националното ни наследство, за да се използува за съвременните ни духовни потребности всичко онова, което ни тласка към нравствено извисяване и ни доставя естетическа наслада, като някогашното се пречупи през съвременното ни виждане, се открояват и в книгата му „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм". Критическият му преглед на онова, което е създадено в условията на социалистическа България по отношение проучването и осветляването на литературното ни минало, е насочен и с оглед изискванията на една съвременна литературна история, която да разкрива богатството на художественото развитие, жанровото и стиловото многообразие при претворяване на жизнената правда в художествена правда. Литературната история, призвана да ни сроди с художествените завоевания от миналото, подхранва естетическата наслада, идваща от великите творения на човешкия дух. За да изпълни своето предназначение, тя използува възможностите и на литературната теория, и на литературната критика, колкото и те да имат свои специфични задачи и области. От такива най-общи схващания Зарев ще иска да преценява направеното и да очертае задачите на бъдещата марксическа литературна история. Съжденията му в тая насока предлагат материал за сериозни разговори и научни дискусии, които несъмнено биха очертали по-плътно картината на литературната ни наука — плодотворните ѝ традиции от миналото и състоянието ѝ в наше време. Защото, ако процесът на създаване и утвърждаване на художествените ценности ни се представя все по-богат, сложен и противоречив, то не по-малко сложен и поучителен е и пътят на развитието на литературно-научната ни мисъл. Колкото и да са своеобразни тия две линии и страни на един единен по същината си процес, очевидна е необходимостта от конкретен исторически подход при разкриване постиженията и слабостите, за да може да се види приемствената връзка между различните етапи на литературно-историческото мислене, да се оценят и богатите традиции на марксическата литературоведческа мисъл.

Но ако преценките на Зарев за развитието на литературната ни наука са почастични, издаващи понякога и едно по-субективно виждане, и затова и извикват едни или други възражения, то опитът му да обгърне и характеризира по-цялостно националната ни класика респектира със своята углъбеност и новаторска същност. Да се види индивидуално неповторимото у някои от големите ни писатели на миналото, да се очертае как литературните направления се пречупват в творчеството им, да се потърси генезисът на много явления, както и етапите, през които минава социалистическата ни литература, доколко едни или други писатели гравитират или се отдалечават от нея, с кои страни социалистическият реализъм започва да привлича „в своята орбита творци с различен жизнен път, с индивидуални особености", как се раждат нови „модификации, които няма да си приличат по стилни черти и в известен смисъл по черти на индивидуалния метод" — ето в каква насока са търсенията и размислите на изследователя. По-трезвото вглеждане в социалистическо-реалистическата литература в отделните страни все повече налага убеждението, че твърде разнообразни са теченията, жанровите и стилови особености, обусловени от различните национални обществено-исторически условия, художествени традиции и т. н. А това налага съвременната литературоведческа мисъл да се насочи към изясняване на общото и национално специфичното в литературата, подхранена от социалистическия идеал. Да се насочи, от друга страна, и към такива аспекти на художествено-творческата дейност, които биха разкрили богатствата на националната литература в нейното историческо развитие и съвременно състоя-

ние, за да намерят място в историко-литературния процес и по-сложни и противоречиви явления, които доскоро са бивали недооценявани в тяхната идейно-естетическа същност.

С течение на годините Заревият изследователски и критически подход става по-углъбен, разработваната тематика и проблематика — по-разнообразна. Очевидно тук не е възможно да бъдат дори набелязани подхванатите от него въпроси от естетико-методологически, историко-литературен или критико-оценъчен характер. Нито пък да се интерпретират нашироко неговите сполуки и недостатъци. Толкова повече, че към тия въпроси Зарев се връща не един път, стреми се непрестанно да ги доразвие, да акцентува върху едни или други техни аспекти, да конкретизира схващанията си в съгласие със своето собствено съзряване и развитие като литературовед, който винаги се стреми да стои на равнището на съвременната литературна наука, да следи нейните открития и тенденции, а и сам да ги развива. Той не е от онези, които остават при веднъж казаното. Непрестанно е в размисъл, погледът му е отправен все към нови хоризонти, та да се приближи по-плътно до истината — понякога толкова сложна и трудно уловима. Свидетели сме как тия и много други въпроси са обект на непрестанно внимание, подхващани в един или друг аспект в отделните му статии и книги, как непрестанно наблюденията му се обогатяват, съжденията и характеристиките уплътняват, аргументацията им става по-разгърната и убедителна. Затова и каквито критически бележки и възражения да извикват работите му, тяхната актуалност никой не може да отрече, търсенията и завоеванията на литературоведа респектират и най-скептично настроените. Толкова повече, че с разширяване на проблематиката се углъбява и изследователският му метод, естетическият му кръгозор непрестанно расте, оценките и прогнозите му стават все по-убедителни. Едно все по-углъбено навлизане в специфичните страни на творческия процес, по-непосредно сродяване с психологията и нравствения свят на писателя, все по-дълбоки размисли върху развойните линии в националната ни литература и по-подчертани усилия да се тълкува тя върху една широка национално-обществена, народностно-психологическа основа, да се уловят философско-естетическите начала, обуславящи литературното развитие — характеризират многобройните студии и статии на Зарев от последното десетилетие, които в много отношения определят някои характерни черти и тенденции на съвременното ни литературознание.

Плодотворното развитие на П. Зарев като литературовед-марксист, усилията му да обгърне в широта и пълнота историко-литературния процес, да пристъпва към художествените явления и творчески личности от различни страни и нови аспекти намират най-ярък израз в капиталния му труд „Панорама на българската литература“. В нея са получили своеобразен синтез методите и подходите както на литературния историк и критик, така и на теоретика. А това е довело до една по-особена интерпретация на литературното ни развитие. Очевидно дългогодишните му литературоведчески занимания, множеството му трудове, посветени на националната ни художествена и научно-естетическа мисъл, правдивите му характеристики и анализи на толкова много явления от миналото и настоящето послужват като подготовка за появата на това крупно дело. По своя замисъл, широта на концепции и изпълнение, по обхват и методология „Панорама на българската литература“ наистина представлява обобщение на изървения път от литературоведа, за когото съдбата на националната ни литература е станала и негова лична творческа и гражданска съдба.

Още при появата на първия том през 1966 г. пролича новият подход на Зарев при изследване и тълкуване на литературното наследство, откроиха се някои от резултатите на неговата търсеща научноизследователска и критическа мисъл. Свидетелство за постигнатото и прозряното от автора в борба с рутината и

доктринерството в литературната ни наука, с напластени предубеждения и у самия него, с рецидивите на един вече преодолян етап на догматично и схематично мислене, този първи том същевременно подсказваше и перспективите на по-нататъшните търсения и завоевания на Зарев. Тук вече ясно се очерта профилът му като литературовед-марксист. В най-пълна мяра се откроиха и възможностите му на изследвач и тълкувател на художественото ни развитие.

„Панорама на българската литература" е интересна преди всичко в методологическо отношение. Върху основата на принципите на марксистко-ленинската литературна наука авторът е подходил по новому към литературното наследство. Етапите на историко-литературното ни развитие са очертани на фона на националната съдба на българския народ. Художествените явления и творчески личности са разгледани в тяхната взаимообусловеност от идейните и обществените движения на времето. В тяхната трактовка обаче Зарев е намерил един по-своеобразен метод на изследване, който по своята комплексност и гъвкавост позволява да се разкрият от различни аспекти и страни съдържанието и тенденциите на литературния живот.

Умело са използувани и вплетени похватите и възможностите на социологическия, биографско-психологическия, критико-оценъчния метод, както и средства за навлизане в стиловите и езиковите особености на писателя. Заедно с изложението на основните обществено-исторически и литературни факти и тяхната идейно-социологична трактовка той се стреми и към едно философско осмисляне на социалните процеси, за да се домогне до прозрения за народностната съдба на българина. Социално-историческите интерпретации са съпътствувани от разгърнати естетико-психологически проникквания в личността на твореца, в тъканта на творбата, от едно непосредствено съпреживяване на нейния идеен и емоционален свят. Чрез разкриване на стиловите, жанровите, езиковите особености на произведението иска да ни подскаже неговото оригинално звучене, художествената палитра на твореца, да ни внуши по-цялостно своеобразието на писателската индивидуалност. Преодолявайки някои традиционни схеми на разглеждане на литературното развитие, той се домогва до по-друга концепция за неговите компоненти, до по-друга жанрова структура на изложението. Използувайки по-раншни достижения, предлага ни по-други решения, сродява ни с нови естетико-психологически истини за литературния процес, за културно-историческото ни развитие. Комплексният подход към епоха, личност и творчество довежда многообразните обществени, културно-исторически и литературни феномени да се открояят от различни аспекти, да зазвучат в различни гами. От тяхната социологическа, психологическа, естетическа, стилова интерпретация нас ни облъхва и своеобразният полъх на атмосферата на времето, долавяме и закономерностите на културно-историческия процес, сродяваме се и с физиономичното в личността на твореца с неговите граждански и естетически пориви. Долавяме неговата самобитност при концепиране и художествено пресъздаване на житейски и духовни проблеми, чувствуваме съзвучието на художествените ценности от миналото с нашата нова съвременност. При него опознаването на социално-историческата и литературната действителност е само изходно начало, за да се навлезе в естетическата и емоционалната същност на явленията. От друга страна — ведно с индивидуалността на писателя пред нас се откроява и личността на изследвача с неговия мисловен и емоционален строй, със способността му да изследва и съпреживява, да доразвива и преосмисля даденото някога с оглед на новите духовни потребности на човека. Несъмнено „Панорамата" свидетелствува как могат различните литературоведски дисциплини да бъдат синхронно използувани, за да се изгради един по-широкообхватен метод, позволяващ да се очертаят многообразните и сложни проблеми, съпътствуващи литературната епоха. Такъв един комплексен подход, изглежда, е твърде плодо-

творен, за да се предпази изследвачът от различни увлечения — било по прекомерно социологизуване и гносеологизуване, било по самоцелни формалистични анализи. Боравейки свободно със прийомите на социологията и психологията, той не изпада в схоластично социологизуване и психологизуване. Навлизайки в тъканта на произведението, в неговата жанрова и емоционална структура, той не стига до естетско-догматични, откъснати от съдържанието дисекции. Предпазвайки се от всякакви схеми и догми, той търси непредубедено и честно истината — социална и естетическа. Следвайки перипетиите в противоречивото литературно развитие, смяната на литературни и светогледни направления, чертае параметрите, в които се изявява художествената мисъл на времето. Фактите, макар и неизползувани в пълнота, го респектират. И без да робува на тях, той търси да ги подведе в единна система, отразяваща насоката на националното обществено, културно и естетическо развитие. И на тая основа чертае координатите на нейния теоретико-исторически модел, за да се открояят релефно съдържанието и тенденциите на литературния процес с неговата структура и типология.

Национална съдба, национален характер, национална поетика — ето модела на литературното ни развитие, който Зарев извежда на основата на цялостен анализ на обществения и духовния живот от Паисий насам. Народната съдба става и съдба на литературата ни — такъв е генералният извод, който ни дава и ключа да разберем историческото движение на социалното ни и духовно битие. Национално-самобитното в литературата е съгледано в синтеза на народните черти, изявени така властно още във фолклора, обогатени и углъбени в личното творчество, осмислени от новите идеи, новите духовни ламтежи. Много уместно е подчертано, че понятието национална съдба за нас, българите, има далеч по-дълбок смисъл в сравнение с други литератури. Затова и така неумолимо тая именно съдба — трагично-драматична, величава в изпитанията и извисяванията— е определяла и своеобразието на националния характер. В най-добрите си прояви литературата е прославяла големите изконни качества на българина в неговите етнически, народностни, социални, естетически и културни домогвания.

От историческото ни битие Зарев извежда и отличителните черти на националната ни поетика — твърде различна от познатото ни в други литератури. В тая наша национална поетика на първо място се откроява „трагично-героичното възвеличаване на родното, а след това и на всичко, свързано с него — човека-герой, домашния свят, нашата българска реч“. В трагично-героичен план са пресъздадени любовта към родината, към свободата и правдата в техните многообразни превъплъщения. В такъв план литературата ни е давала свое решение на големите човешки въпроси за любовта, за смисъла на живота, за смъртта и безсмъртието. Не по-малко силни са и образните претворявания чрез едно подчертано критично отношение към света, към социални отношения, политически порядки и нравствени норми. В литературата ни — пише Зарев — постепенно се разгръща един все по-растящ критицизъм, насочващ към национално-патриотична и социална самопреценка, изявена в най-различни форми. И тази критична самооценка идва да допълни трагично-героичното възвеличаване, а „понякога и от нея черпи своята нравствена сила“. Критичното начало в националната ни литература преминава през няколко фази. Ако преди Освобождението то има предимно патриотична насоченост, визира противниците на националните освободителни идеали, то по-късно, в ерата на разцвета на критическия реализъм, се отрича насилието на управници и на държава, социалното потисничество. А се разгръща и една друга критичност — „насочена към културно-естетическата ни изостаналост“, а по-късно е обусловена и от „разрива между естетическата мечта и прозата на реалното писателско всекидневие“. Така литературата ни, „наситена с апотеоза на подвига и героиката“, се изпълня „и с богато критическо съдържание“. Но винаги една неотменна историческа пер-

спективност е подхранвала художественото творчество, оптимизмът е доминирал и при най-песимистични обстоятелства. Тук се корени и органическото единство на литературата ни с националната съдба — проникновено заключава изследвачът.

Тия неотменни черти на литературата ни са определили и характера на художествените форми и средства — позволяващи също „да познаем как е протичал развоят на народната ни душевност", какво е художественото му отражение. Все на тая народностно-психологическа и социално-нравствена основа Зарев разглежда и формирането на жанровата и стилова структура на литературата. „Регулатор на жанровите форми са и социалната действителност, и новите естетически настроения". В тях изпъква и своеобразието на творческата индивидуалност. Оттук идва обусловеността и на стиловите похвати, които „варират между приповдигнатост, изблик на въодушевление, хиперболизиращо явленията, и близост до действителността, намиране равнището на обикновеното и привичното". Тези две стилови тенденции се изявяват в различни взаимоотношения, своеобразно са се преплитали, взаимно са се отричали и са се допълвали според индивидуалността на твореца.

Една ръководна мисъл пронизва съжденията на Зарев в различните форми на изложение, анализ и интерпретация — да разкрие големите социално-нравствени, идейно-естетически богатства на литературата ни, нейната национална самобитност и общочовешко звучене, да се види как чрез националното българският писател осмисля общочовешкото, как литературата ни участвува в световния литературен процес. За неизмеримата духовна жизненост на българската народност Зарев говори с преклонение и национална гордост и с вяра в по-нататъшни завоевания. „Българската литература е европейска по характера си не поради географското си местоположение, а поради процесите, протичали в нея, тя е преминала през онези фази, които познават и големите чужди литератури: ренесанс, романтични и реалистични направления, критически реализъм, социалистическа литература. Затвореността на Изтока ѝ е неприсъща. Подценяват световното ѝ значение само онези, у които е угаснала чувствителността към духовната оригиналност на българина, към етично-емоционалните черти на неговата психика. Онези, които все оперират с идеята за закъснялото ни развитие, все говорят за „трагичната" ни съдба, за назадналост и провинциализъм, а не виждат бързото намиране на съзвучие с времето и нашето, българското разрешаване на големите културни и художествени въпроси". И Зарев, разбира се, говори за изостанало и ускорено развитие на духовния ни живот през Възраждането, но не за да омаловажи творческата стихия на българина, а за да подчертае неговата необикновена духовна жизнеспособност. Преодолявайки чуждия политически, икономически и духовен гнет, за кратко време той се извиси до учудващи идейно-естетически върхове, направи несъмнен вклад и в световноисторическия процес.

Чужд на естетски и догматични предубеждения, Зарев пристъпва с любов към всеки творец, особено към онези, които са имали по-сложен път на развитие. Стреми се да изясни своеобразието им в естетически и граждански позиции, да осмисли творчеството им и ни какара да ги приемем с най-светлото и положителното в него, с ония пориви на твореца и човека, които са го тласкали към по-възвишени идеали, макар и понякога да не са съглеждани в правилна насока. Той иска да разбере писателя и в личните му предразположения, и като издънка на едно общество и епоха, с трагичните му и драматични сблъсъци и превъплъщения. Никога не заема позата на обвинител или безапелационен отрицател. Мисълта му броди из потайните пътища, водили твореца по една или друга посока, за да разкрие генезиса, обективните и субективни предпоставки на едно произведение или пък на цяла линия на възприемане и претворяване на жизнени факти, психически състояния. Сякаш е еднакво силен в анализа и синтеза—

но най-вече в синтеза. Движейки погледа си по големите художествени завоевания и нравствено-естетически извисявания, търсейки закономерното и общо физиономичното, критикът не пропуща и детайлното, индивидуално неповторимото. Чрез някоя незначителна на пръв поглед подробност внушава характерна черта. За него проблемите на литературната история не са така леки и прости за разрешаване, както мнозина си въобразяват. Съзнанието за тяхната сложност и в обществен, и в естетически аспект никога не го напуща. Затова и усилията му са насочени да осмисли реалните факти, като търси вътрешния им смисъл и проекцията им в душевността на писателя. Неговите портрети на по-видните представители на националната ни литература са богато нюансирани, наситени с много идеи, с много прозрения за тяхната неповторима индивидуалност, с приливите и отливите в конкретно поведение и художествена изява, с ония неизбежни светлини и сенки, определящи не само контурите, но и вътрешната същност на писателския образ. Така националните ни дарования изпъкват пред нас не като канонизирани светци или неизменно следващи само определени норми, но с цялото си житейско и духовно богатство, с извисеното и ординерното в тях, със сложните им изживявания, размисли, противоречия, обусловени от толкова многообразни фактори. И за обяснението им изследвачът хвърля поглед на различни страни, насочва мисълта си към много области, прави екскурси из различните периоди на националното ни развитие. А не пропуска от погледа си и явления от световната литература, за да сравнява и съпоставя с оглед да се открои по-релефно общото и индивидуалното, национално самобитното и типологически характерното. Съжденията му далеч не се изчерпват с тематичната и социална страна на произведението, а ни сродяват и с неговата естетическа неповторимост, с неговата идейна и художествена структура, с психологическите корени на генезиса му, на своеобразната му реализация.

Вътрешният душевен строй на писателя особено привлича погледа на изследвача. За него идейно-емоционалният свят е не по-малко плодотворен от житейския му път за разгадаване „тайната“ на творчеството. Жизнената и творческа биография на писателската индивидуалност служи за изходно начало при тълкуване на творчеството. Присъствуваме на неизменни усилия да се навлезе колкото се може по-навътре в психиката и творческия свят на създателя на естетически ценности на основата на житейската му съдба да осветли и характера на творчеството му. За Зарев както литературният процес изобщо, така и отделната творческа личност са в постоянно движение. Съзнанието, че динамиката е присъща на всяко творчество, налага и критериите на изследване да бъдат все така гъвкави, теоретически и естетически обосновани, за да се уловят тия неизменни приливи и отливи, идейни, социални и художествени модификации.

Методологическите позиции, от които пристъпва Зарев към литературното наследство, намереният теоретико-исторически модел за осветляване на литературата като феномен на социалния и духовно-интелектуален живот на народа в историческото му развитие са определили и жанровата структура на „Панорама на българската литература“. Макар да обхваща цялостното развитие на новата българска литература, тя няма характер на литературна история. Както и сам авторът признава, по своята същност тя представлява критико-оценъчно изследване. На основата на хронологичното проследяване на литературния процес, на по-значителните факти и явления изследват се някои от проблемите на националната художествена мисъл, като се чертае и общият профил на културно-историческата атмосфера на времето. Оттук и композицията на многотомния труд. В специални обзорни или обобщаващи глави се проследяват развойните линии на литературата с по-значителните нейни представители, идейните и литературни течения, с онова, което очертава контурите на литературния процес, своеобразието в националното художествено мислене. Макар не всички проблеми да са намерили

съответно място и осветление, присъствуваме на една по-особена трактовка на историко-литературния процес от Паисий до Първата световна война, която трактовка ни сродява с разнообразните народностни, светогледни и културни направления, с жанровото, стиловото многообразие на формиращата се национална книжнина. Изследвачът е избрал няколко кръга проблеми, които по своята литературно-историческа, идейно-естетическа, социално-философска същност и начин на интерпретиране служат като ориентировъчни жалони за улавяне на релефа и съдържанието на литературния процес.

При изследване на духовния живот от Паисий насам Зарев изхожда от концепцията, утвърдила се през последните години в литературознанието ни, за закъснялостта на българската литература и нейното ускорено развитие, догонила скоро завоеванията на световната художествена и научно-естетическа мисъл. Това ускорено развитие слага особен отпечатък на процесите и явленията. Свидетели сме на една рядка творческа интензивност, на възприемане и отричане на обществено-философски идеи и художествени принципи, на общокултурни начала, на едно „своеобразно" съжителство на насоки и концепции от различно естество. Така ренесансови и просвещенски прояви и тенденции, сантиментални, романтични и реалистични принципи на възприемане и пресъздаване на събития и изживявания, а по-късно и на социалистически и индивидуалистически възгледи за същност и предназначение на литературата и т. н. и т. н. — всичко се изявява в твърде съкратени срокове, изменя се с бързи темпове, получава своеобразен колорит, отразяващ самобитния национален характер на духовния ни живот. Формирането на литературните направления, обособяването на жанровете, на различните форми на художествено обобщение Зарев разглежда на фона на общото книжовно развитие, на основата на съзряването на националното самосъзнание и разгръщане на националноосвободително движение, а по-късно върху процесите на социално-класовата диференциация и политическите борби в новата българска държава. Изследвачът държи сметка и за онова, което идва отвън, от съседни и по-далечни страни, и стимулира националните възродителни културни и литературни процеси. По неизбежност те носят в себе си идеи и на Ренесанса, и на просветителството, открояват се със свои национални особености и с общи световноисторически черти. Това закъсняло и ускорено движение „не можеше да не носи белезите на общото за Ренесанса преклонение пред човека и да не бъде хуманно и жизнелюбиво, тъй като по светоглед се противопоставя на средновековието и аскетизма". „Не можеше да не бъде философски „просветително", а по-късно и революционно-демократично, тъй като го насочва назряващият живот у нас и му влияят великите духовни течения на Запад, в Русия и около нас, на Балканите. Но то се стреми предимно да пробуди българина като личност, да направи преврат в душата на хората от една потисната народност, да всади у тях човешко самочувствие, а по-късно и революционен освободителен идеал. Ето защо то изрази общото чрез националното, като сля ренесансовото си течение с нови „модерни", „просветителски струи" — така характеризира Зарев светогледните насоки през възрожденската епоха. Преди повече от 40 години проф. Ив. Шишманов в една малка статия проникновено очерта общото и специфичното между западноевропейския ренесанс и Българското възраждане. Сега Зарев се спира пак на този въпрос и се домогва до някои нови наблюдения, до съглеждане на нови черти, които сближават и разграничават нашето от западноевропейското възраждане — разделени с цели четири века.

До плодотворни изводи идва Зарев и при разкриване на общото и специфичното в осъществяване на главните повели на възрожденската епоха. Патриотизмът и демократизмът тогава определят същността на всяка книжовна и литературна проява, но още тогава проличава колко сложни са взаимовръзките между личност и общество, между национална съдба и индивидуално гражданско и твор-

ческо поведение — процеси, които след Освобождението все повече ще се комплицират.

В усилията да осветли зараждането и развитието на литературните направления Зарев влиза в спор със схващания и постановки на други. И за да обоснове своята теза, той анализира обществения и естетическия свят на писателите, чието творчество ни подсказва за генезиса и развитието на романтизма и реализма, на критическия реализъм във възрожденската литература. Тези литературни течения, характерни и за световната литература, са видени и с национално специфичното, и с общо закономерното, разкрити са съществени различия, обусловени от националните условия, от социално-историческата съдба. У нас отделните творчески личности въплъщават едновременно елементи и черти, свойствени за различни направления. Затова и картината е особено усложнена, явленията са твърде хетерогенни, процесите се настигат и преплитат, социално и психологически предопределени от обстоятелствата. И сякаш като отговор на нестихващите спорове към кое направление принадлежи един или друг писател Зарев подчертава, че панорамата на литературата ни с нейните върхове се очертава така, че в един и същи творец съжителствуват различни светогледни и литературни начала: сантименталистът Петко Славейков е едновременно романтик и реалист, критическият реалист Каравелов понякога е сантименталист и романтик, реалистът Ботев е в еднаква мяра и реалист, и романтик. Не по-малко хетерогенно явление в тая насока е и по-късният Вазов. Очевидно Зарев не се ограничава само в рамките на чистите форми на утвърдените естетически категории. А съглежда и техните модификации у отделните творци.

Когато разглежда следосвобожденската литература, изследвачът търси продължаването на възрожденските традиции, а и пътищата и формите на тяхното преодоляване и обогатяване. Ако през 80-те и 90-те години литературният процес се движи все още в няколко определени насоки, то по-късно той се усложнява извънредно много. Откриват се нови светове, с нова проблематика и тематика за художествено пресъздаване, изискващи и по-други идейни и естетически позиции. Очертал контурите и богатството от прояви на художественото мислене до края на Първата световна война, той ни внушава и противоречията на времето. Сега още повече зачестяват неизбежните сблъсъци, взаимните отрицания и борби, което придава особена напрегнатост на литературния живот. Перипетиите на тия десетилетни борби, формите и съдържанието на нестихващите спорове, техните политически и естетически предпоставки са очертани релефно, макар и сега критикът да е твърде лаконичен и да улавя само най-характерното. И пред нас се очертава една сложна и богата картина на прояви и тенденции, които Зарев разглежда и тълкува като неизбежни по пътя на общественото, културното и художественото ни развитие. А то при всичкото си своеобразие отдавна вече не върви отделно, изолирано от общоевропейското.

Заревата концепция за развитието на националната ни литература е обусловена от дълбокото му убеждение и съзнание за нейното световно значение. Бидейки сеизмограф на националната съдба и отражение на националния характер, тя е решавала проблеми и от национална, и от общочовешка значимост, домогвала се е до непреходни стойности. Внушавайки стоицизма, с който народът ни е понасял толкова много изпитания и се е опазил от обезличаване, вдъхновяван винаги от идеята за род и родина, правейки ни съпричастни на историческата ни драма, тя, литературата, е разкривала и общочовешкото, решавала е големите проблеми, „занимавали мисълта и въображението на човечеството“. Заревата „Панорама“ ни сродява с оня демократичен и етичен патос, който е съпътствувал цялостното ни духовно развитие. Образът на народното страдание в различните му модификации е просмуквал творческите пориви на писатели и поети. Един всеобхватен хуманизъм определя патоса на художествената ни книжнина, хуманизъм,

извиращ и от националната ни съдба, и от онова непрекъснато общуване, което се е осъществявало с великата руска демократическа литература. С тези си именно черти и тенденции националната ни литература се извисява и утвърждава като летопис на общественото ни и духовно битие, въплътила проблемите на времето, догонвайки и изравнявайки се с най-големите завоевания на световната художествена мисъл.

„Панорама на българската литература" свидетелствува още и за израстването на нейния автор в стилно-езиково отношение. Тук той се е домогнал до един по-точен, раздвижен и емоционален стил, наситен с много нюанси, с подчертан подтекст. Фразата е винаги разнообразена, използувани са различни стилно-езикови похвати, за да се внуши богатството на художественото явление, сложните психологически състояния на писателя. Макар да не се е опазил от някои грапавини и неточности, Зарев винаги търси оня епитет или сравнение, онова словосъчетание, които да подсказват не само реално-осезаемото, но и едва доловимото. Освободил се от някои предишни увлечения, сега формата на изложение е във все по-пълно съзвучие с богата проблематика, с онези приливи и отливи, светлини и сенки, характерни за третираната многозвучна материя. И несъмнено това придава на широкообемния труд качества, които задържат още по-трайно вниманието на читателя, карат го по-непосредно да се сроди с богатото на проблемно съдържание.

*

Макар и да се занимава с проблемите на наследството, текущият литературен живот никога не е отпадал от погледа на Зарев. Напротив — той живее непосредно с онова, което се създава пред очите ни. Литературно-критическата дейност му е органически присъща. Тя е, която в значителна степен определя и облика му на литературовед. Той следи отблизо всяка литературна проява, развитието на по-значителните писатели, отзивчив е към всяко истински ново дарование. Неговите критически статии и рецензии, срещани така често по страниците на ежедневния и периодичния печат, издават ерудираното перо на вещия критик, който умее да анализира и оценява, да види кълновете на новото, да съгледа предпоставките и на успехите, и на несполуките. Често рецензиите му се превръщат в критически етюди, а статиите му за конкретна проява на даден писател — в цялостна характеристика, която позволява да видим и мястото му в съвременния литературен процес. Почти няма по-значителен писател, за когото Зарев да не е писал веднъж и дваж, не е имало дискусии, разговори по проблемите на съвременната литература, в които той да не се е намесвал. Една рядка отзивчивост и активност съпътствува ежедневието му на литературен работник. И силата му е сякаш не толкова в конкретните анализи и оценки на едно или друго произведение, колкото в естетико-психологическите трактовки, в прозренията му относно своеобразието на таланта, в характеристиката на онези обективни и субективни компоненти, чрез които се осъществява голямото художествено дело. И още — в намиране на връзката между отделните феномени, в тяхното по-общо културно и естетическо тълкуване.

Почти всички книги на Зарев включват и литературно-критически статии за съвременни писатели и поети. Но ако трябва да съдим за неговите сегашни критически позиции, за отношението му към завоеванията на художествената ни мисъл през четвъртвековното ни социалистическо развитие, то несъмнено трябва да се вгледаме в една от последните му книги, носеща символния наслов „Преобразена литература" (1969). Тук дълголетното му активно участие в съвременния литературен живот се откроява с най-добрите си постижения. Включените в нея портрети, етюди, по-цялостни или по-кратки критически статии и обзори отново ни убеждават в широтата на Заревия подход, в мащабността на неговите

виждания, оценки, прогнози. Макар и от различни поколения, авторите са подбрани с оглед да се открояят развойните линии в съвременната ни литература, многообразието на художественото мислене, на творческите индивидуалности, както и жанровото и стиловото богатство при отразяване на минала и сегашна действителност. Углъбено и непринудено, с искрено вживяване критикът навлиза в своеобразния свят на неколцина от големите ни дарования, проследява тяхната идейно-естетическа еволюция. Сега още по-ярко се чувствува перото на школувания и зрял критик, който умее да очертае релефа на съвременната ни литература, модификациите, претърпени от някои писатели. В творческото съзряване и превъплъщения на писатели като Багряна, Фурнаджиев, Загорчинов, Л. Стоянов, наречени сполучливо „големите преображения", Зарев вижда някои от ония начала, които определят същността и насоката на „преобразената" литература. Плодотворните традиции на големите майстори на словото, доразвити и осмислени, продължават и в новата, социалистическата епоха. Сега те се домогват до нови естетически прозрения, извисяват до нови върхове националната художествена мисъл. Макар да липсват много подробности около житейския път и повседневен бит на разглежданите писатели, тяхната творческа съдба ни става близка, превърнала се в проекция на духовните търсения и извисявания на българската националност. Без да омаловажаваме онова, което други критици са писали за тях, Зарев ни кара да подходим към творчеството им от по-други измерения, кара ни да промишляваме върху обществените и естетическите проблеми на времето. И тук се откроява изконният стремеж на критика да види значението им и в съотношение с писатели на други народи, доловени са типологически прояви в европейския литературен процес. А вътрешното му предразположение да съпреживява творбите, които анализира, ни помага по-непосредно и емоционално да възприемаме критическите му характеристики. Ако съобразно жизнения материал и психически предпоставки художникът е способен на дълбоки превъплъщения, то подобни превъплъщения не са чужди и на критика. Профилът на творческата индивидуалност, за която пише, характерът на творчеството му определят и структурата на изложението, и патоса на съжденията, и критическия подход. Затова и очерците за отделните писатели се отличават не само по третираните проблеми, но и по интонация и постройка, по общото им звучене. А това ни помага да почувствуваме още по-дълбоко своеобразието на различните творчески индивидуалности. Как оригинално и същевременно много естествено Зарев започва например критическия си етюд за Загорчинов: „Малко сме го срещали по писателски сборища. Той не се натрапваше никому. Така, изглежда, е било винаги, а с появата му обликът на българския исторически роман се измени. Загорчинов намери богат епичен тон за възсъздаване на миналото. Той оставя в творбите си един аналитичен отпечатък, различаващ го от малкото му предходници. Историческият роман придоби значението на модерна, осъвременена биография на народното ни битие. В него пулсира преживяното през важни епохи, открива се онтологията на българина — знанието за бита и културата ни, — концепцията на народа за своя лична съдба. Това се долавя още в първите книги на Загорчинов." А ние бихме добавили — това се долавя и от първите страници на критическото, естетико-психологическо повествование.

Верен на стремежа критическият му поглед да се движи по върховете на литературата, Зарев ни предлага своите ярки характеристики за най-големите завоевания в областта на романа, на Д. Димов, Ем. Станев, Г. Караславов, Д. Талев. Техните големи художествени откровения критикът с право нарича — „четири национални епопеи". И наистина проникновените анализи, синтетичните характеристики, изградени с усет за мащабното и детайлното, за онова, което свързва тия творци с предходни традиции, и за онова, което те внасят като ново осмисляне

на народностната ни съдба през различни периоди, ни карат да почувствуваме патоса, силата и значимостта на тия бележити епични повествования.

Характеризирайки същността на епичното у Д. Димов, умението му да тълкува човешката личност с етичното и философско начало в нея, с трагизма и драматизма, така свойствени за героите му, обладани и от една титанична воля, за да постигнат целта си, Зарев пише: „Епичното у него е тъкмо и във философското тълкуване на света и на човешкия характер. То е в улавянето на големите сблъкновения между индивида и собствената му среда (цивилиза ията), между човешката личност и нейната фатална съдба, както в трагическата драма. Епичността е и в това рационалистично предопределено неравенство между човека и неговите желания, между индивида и неговите грандиозни цели. И от това вече произтича трагедията. От него води началото си „големият епос“ на човешкия характер.“

В по-друга гама минава Зарев, когато говори за другите национални епопеи. Как лаконично и същевременно правдиво например е скициран портретът на един друг автор на тия епопеи — на „Обикновени хора“. Фиксирани са някои от типичните черти на историческото му виждане, на умението му да разказва омъдрено и трезво за обществени борби и социални сблъсъци, за идейния и интимен свят на своите герои, нарисувани с пластични линии, с ярки и богати багри. Създадената от Караславов национална епопея го извисява на голяма висота като проникновен биограф-повествовател на общественото ни развитие между двете световни войни, възвеличил с любов и преклонение онези, които пишеха новата ни история.

Обгръщайки големите художествени завоевания, Зарев иска да ни внуши истината за онова, което е оплодило писателите от различни поколения, за да ни оставят своята художествена летопис за народностното ни битие в неговите исторически превратности, съвременно състояние и бъдещи тенденции. Мнозина писатели, навлизайки смело „в текущите проблеми на съвременността“, намират себе си, оплождават творческото си дарование. За тях критикът говори с любов, анализира някои от значителните им прояви, за да подчертае и характеризира ония обновителни процеси, които определят облика и насоката на литературата на социалистическите десетилетия, нейните търсения, завоевания, перспективи.

Литературоведческите интереси на П. Зарев са със забележително широк диапазон. Те не се ограничават само върху проявите на художествената мисъл— в миналото и в наше време, а се простират върху разни области на литературознанието. Него го занимават както литературно-художествените процеси и явления, така и развойните линии и съвременно състояние на научно-теоретическата, критико-естетическата мисъл с нейните различни направления и представители. Практиката му на литературен критик, историк и теоретик често го кара да обръща взор към техните специфични проблеми като литературоведчески дисциплини, участвуващи непосредно в литературния процес, вземащи най-активно и непосредно участие във формирането на идейно-естетическите критерии и художествения вкус, на обществено-философските позиции на читателите.

Ако по-рано вниманието му се спираше било за да разкрие някои от ръководните теоретико-методологически принципи на литературната история и критика, посочвайки техни постижения и недостатъци при интерпретиране и осмисляне на художествените феномени от наследството или от непосредната ни съвременност, било да характеризира делото на видни критици-марксисти, като Благоев и Бакалов, чиито традиции следва да бъдат продължени и доразвити съобразно новите завоевания на марксистко-ленинската литературна наука и критика, то в последно време погледът му се отправя към нови области. И несъмнено тези му интереси и занимания не са обусловени от някакво професионално любопитство на учения-литератор. Те са продиктувани от съзнанието за необходимостта да се разкриват и утвърждават принципите на научното марксистко литера-

турознание, като се води борба срещу идеалистичните естетически теории, срещу буржоазната идеология в областта на литературоведческото мислене и практика, срещу техните съвременни прояви и различни превъплъщения.

Статиите на Зарев и в тази област се отличават със своята актуалност, комунистическа принципиалност, с подчертан класово-партиен патос, но и с широта в концепции и трактовки по отношение различните направления и тенденции в съвременното литературознание. Една от ярките му прояви в тая насока е и книгата „Структурализъм, литературознание и естетически идеал“ (1969). Макар структурализмът — това твърде нашумяло доскоро течение на Запад — у нас да не е пуснало по-дълбоки корени и поради това да не е задържало по-трайно вниманието на Зарев, той е успял да очертае някои от неговите принципи, да види мнимото му новаторство — възкресило някои от схващанията и домогванията на някогашните формалистични школи в руското литературознание, показали отдавна своята несъстоятелност и безпомощност да разкрият същността на художественото произведение, неговата роля и значение в обществения и духовния живот на човека. Съвременният западен структурализъм, под влияние на теорията за информацията и на математическите методи, иска да сведе изкуството едва ли не само до неговата граматическа структура, да утвърди структуралния анализ като единствен и всемогъщ метод за интерпретиране на творбата. Без да подценява целесъобразността да бъдат използувани някои негови похвати за анализиране структурата на художественото произведение, абсолютизирането на проповядваната от структуралистите „нова методология“ означава по същество да се пренебрегне същността на литературата като идеологическо и психологическо явление, връзките му с епохата, с живота на хората, с цялата жизнена и духовна атмосфера на времето — пише с основание българският литературовед. Посочвайки неговия органически недъг, той подчертава, че анализът на структурата съвсем не е монопол само на структуралната школа. Марксистко-ленинското литературознани е също не пренебрегва анализа на формата, защото тя е в диалектическо единство със съдържанието. „Ние не отричаме структурализма като възможност за познание и като метод в една цялостна методологическа систематика и със социологични и психологически аспекти, но не приемаме неговия западен вариант или формалистичната му тенденция“ — пише Зарев. Само синтезът на различни изследователски методи — естетически, социологически, психологически, структурални — може да доведе до пълноценно разглеждане и обяснение на литературата като носителка на обществени и естетически идеи, призвана да играе преобразуваща роля в живота.

За да бъдат разбрани съвременните превъплъщения на идеалистическо-формалистичните школи, трябва да се пристъпва към литературата от социално-класови позиции. Социално-историческият класово-партиен критерий ще ни помогне да разберем много от недъзите на западното буржоазно литературознание, както и кризата, която то изживява. „Липсата на идеали у буржоазните литературоведи оставя без идеали и без хуманни стойности и тяхното литературознание, усилено използуващо методологията на формален количествен анализ, дирещо детайлните сложности на литературната творба, текстовото явление и забравящо за привилегированата област на литературата — „комуникацията“ ѝ с човека, а в по-широк смисъл с народа и обществото, пренебрегва „хуманитарните“ стойности на литературознанието като „специфизирано“ знание и за определена страна на човешкото. А тук е нашата сила и нашето превъзходство“ — заключава Зарев правдивите си съждения за буржоазното и нашето марксическо литературознание.

От различни аспекти Зарев подхожда, за да обоснове предимствата на марксическото мислене и в областта на изкуството. Ето например в специална студия той ще иска да посочи марксистко-ленинските разбирания за същността на есте-

тическия идеал — един твърде дискутиран въпрос в наше време. Правилната трактовка на тая естетическа категория е свързана с правилното разбиране природата на литературата, с нейния съкровен стремеж да ни сроди с прекрасното, да ни направи съпричастни на красотата-правда. С примери от нашата и чуждата литература Зарев очертава насоките на художествените търсения в наше време, отхвърля догматизма при трактовката на понятието естетически идеал, както и неговото обедняване и изопачаване от буржоазната естетика. „Враговете на нашата социалистическа естетика отправят стрелите си тъкмо срещу човешкия идеал на изкуството, срещу естетическия идеал, създаващ единството на нашето художествено творчество с големите цели на обществото.“ Разгърнатите теоретически съждения довеждат литературоведа-марксист до извода за историческата същност на начините и формите на пресъздаване на действителността във всяка една епоха, че новите условия изискват и нов начин на отразяване, което обуславя и появата на нов естетически идеал, изграден на обществено-политическа, етическа социално-философска основа. Такава е неумолимата диалектика на развитието. При нашите условия естетическият идеал израства върху социалистическия мироглед на твореца, обхваща в себе си идейно-политическите, социални, нравствени и естетически възгледи на художника. Но включва в себе си и преките му хуманистични предпочитания, непосредния му усет за прекрасното и грозното в живота, естетичното, подсказано от самия живот. Естетическият идеал носи в себе си и „преценката на художника за човешки значителното, онова, което художникът приема за ценност“. Колко своеобразен е бил той, естетическият идеал, през различните епохи от развитието на световната и националната ни литература. И Зарев търси различните негови съставки и форми на изява, особено в социалистическо-реалистическата ни литература, която върви по широки и сложни пътища, разкривайки многообразните отношения на човека към действителността. Преодоляване на тесногръдото, социологично-дидактично или формалистично разглеждане на литературата прави в наше време още по-актуален въпроса за естетическия идеал. Толкова повече, че той е онова основно звено, което обединява различните елементи на художествения метод и влияе върху облиците на художественото обобщаване, върху техните граници и възможности. Затова и неговата научно обоснована марксическа трактовка се налага с всичката категоричност, за да се излезе и срещу превратното му разбиране и тълкуване от буржоазните естетици. Неговото вярно изясняване се налага и от оная неизмеримо голяма роля, която играе художествената литература в съвременното общество, от ония светли перспективи, които се откриват пред нея като действен идейно-естетически, емоционално-нравствен преобразуващ фактор.

Изобщо с изостряне на идеологическата борба и навлизането ѝ във всички сфери на духовно-интелектуалния живот зачестяват и усилията на Зарев да изясни някои теоретико-методологически аспекти на тая борба в литературната теория и критика, все по-често излиза с писания, изобличаващи домогванията на буржоазните апологети, разкрива дълбоките различия между европейското марксическо и немарксическо литературознание.

*

Трудно е в една статия от размера и облика на настоящата да бъдат обгърнати всички въпроси, които са задържали вниманието на П. Зарев в продължение близо на три десетилетия, да се очертаят аналитично ония проблеми, които са били предмет на една или друга трактовка, да се характеризират конкретните приноси при тяхното осветляване, както и онова, което стои пред погледа на изследвача в по-нататъшните му дирения и размисли върху същност и задачи на литература, литературна теория, история, критика. Но и беглото

проследяване на научно-творческия му път не може да не ни доведе до извода, че Зарев вече си е извоювал едно от първите места в съвременното ни литературознание. По-углъбеното, освободено от предубеждения вглеждане в многобройните му трудове неминуемо ни кара да почувствуваме широкия обсег и богатство на едно дело, което заслужава нашето признание. Това дело свидетелствува преди всичко за един извървян път — сложен, но поучителен и плодотворен, който подсказва и насоки за по-нататъшни завоевания. Преди всичко не може да не ни респектира широтата на проблематиката, която е привличала погледа на Зарев. Наистина колко много духовна енергия е вложена за по-цялостното или по-частично интерпретиране на тая сложна материя, каквато представлява художествено-творческата, литературно-научната, естетико-критическата. Колко много размисли, изпитания, тревожни съмнения, творческо напрежение са съпътствували процеса на изследване, докато се прозре истината — понякога толкова трудно уловима и многостранна. Колко много епохи е трябвало да преброди, в колко много индивидуални светове е трябвало да навлезе, за да извлече онова, което е характеризирало социалното и духовно битие на българската народност, което е карало и другите да ни приемат като нация с неизчерпаеми възможности за все по-нови и нови завоевания. В трудовете на неуморния литературовед, създавани в различно време, наблюдаваме едно непрестанно обогатяване на теоретико-историческите концепции, разнообразяване на изходните начала, углъбяване на анализите, разширяване на синтезите. И един подчертан стремеж към философско-естетическо осмисляне на историческите факти, на конкретните художествени прояви или на по-цялостни направления и тенденции в литературата. И успоредно с това — неотслабващи усилия за по-всеобхватно овладяване на марксизма-ленинизма, за осмисляне и актуализиране на неговите принципи съобразно домогванията на съвременната обществено-философска и теоретико-естетическа мисъл, в съзвучие с потребностите на нашата епоха. Всяко отдалечаване на художественото и научно мислене от историческия материализъм, от ленинската теория на отражението, от партийните постановки го е тревожило, извиквало е и реакцията му — намирала и пряка изява, а се е осъществявала и по косвен начин — чрез творческа разработка на съответните историко-литературни или теоретико-критически проблеми. У него е будно и чувството за необходимостта от голяма ерудираност — и философско-естетическа, и научно-теоретическа, и литературно-художествена. Затова не отслабват и усилията му към все по-дълбоко овладяване на съответното знание и опит, към тяхното синхронно използуване при трактовката на сложните литературни процеси и явления. И в историко-литературните си работи, и в критико-оценъчните си статии, и в по-общите си обзори Зарев се стреми към характеристики и изводи, които да имат и теоретическа значимост, да насочват към по-нататъшна размисъл. Той дори не един път предупреждава, че емпиричната систематизация на онова, което ни предлага литературният живот на всяка епоха, изолираното самоцелно разглеждане на отделните явления, без да се потърсят техните взаимовръзки и теоретичната им основа, не може да доведе до по-значителни синтези, до откриване на закономерности, до предугаждане на бъдещи перспективи. При разнообразните занимания с феномените на литературата от миналото или от наше време, с проблемите на литературната история, теория и критика, необходимо е да се държи сметка и за характера на ония хуманистични идеали, които са стоели в основата на всяко обществено и духовно развитие, а в наше време — на комунистическите идеали, които оплодяват, осмислят творческите дарования на съвременната епоха, да не се изпуска от погледа неизменната функционалност между литература и обществен живот.

В трудния си път на един от най-активните и всеотдайни съзидатели на съвременното ни литературознание Зарев следва неизменно гласа на комунистическото

си светоотношение, повелите на партията. Съзнанието за осъществяване на обществено-историческите и социално-класовите критерии по отношение проявите, търсенията и завоеванията на интелектуално-творческата мисъл никога не го напуща. Все по-ярко се откроява неговата широта и толерантност към многообразието от явления, тенденции, стилове в литературния живот, търсейки всякога онова ценно, с което всяко истинско дарование обогатява художественото мислене.

В навечерието на шейсетгодишнината си П. Зарев е изпълнен с нестихваща енергия, творческите му сили са в истински разцвет. В разностранната му литературоведческа дейност се чувствува все повече омъдрелостта на годините, поуките от извървения път. Тя издава все по-голяма научна обективност и трезвост, проблемна углъбеност, обществено-идейна целенасоченост. Мисълта за неизмеримата роля на литературата, на литературната наука и критика, за народностно-духовно извисяване, за формиране на социалистическо съзнание, за приобщаване към големите световни естетически и научни ценности подхранва винаги плодотворната му дейност.

Ние искрено сърадваме на тая плодотворна творческа активност на акад. П. Зарев и му пожелаваме да работи все със същата енергия за завоюване на нови върхове в литературознанието ни.

*Георги Димов*

# ЗА ИВАН ХАДЖИЙСКИ, ЗА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ, ЗА РОДИНАТА

## Фрагменти от разговори с проф. Димитър Михалчев

*Михаил Топалов*

Когато през 1948 г. ме изпращаше да разговарям с професор Димитър Михалчев, Владимир Поптомов каза: „Знам, че много наши другари не го ценят — ремкеанството му ги дразни. Но човекът е голям учен, голям българин. А това е важно. Ние не събираме интервютата за сегашното време. Ние ги събираме за бъдещето. Нека тези хора разказват, нека кажат каквото знаят. Ето професор Михалчев като редактор на списание, като литератор знае много пътечки и пътеки, които ние тепърва налучкваме. Затова бъди много почтителен, много внимателен и малко говори. Повече слушай и записвай. Неговата философия е неговото верую — нея не докосвай. Поговорете повече за Иван Хаджийски. Ние имаме нужда от социолози като него, да налучкаме техния път."

Поптомов четеше с голям интерес стенограмите на разговорите с Михалчев. Два пъти ми повтори: „Разпитвай за метода на работа на Хаджийски, това е много важно. Очевидно без социология няма да може да се мине."

Отидох у професор Михалчев пак след много време, една-две години преди смъртта му. Жена му, пъргава и здрава, с бодра памет, шеташе. Той бе грохнал, стар, изморен. Оплака ми се — крадели му книгите. Щял да завещае цялата си библиотека на университета. Повиках фотографа Михаил Ташев от вестник „Отечествен фронт" и той му направи цял филм със снимки. След време занесох на професора една от тях. Като я видя, отначало се усмихна, а след това се натъжи и рече: „Кога станах на осемдесет години. . . Кога остарях тъй бързо. . ."

Заговорихме за Съветския съюз, за Христина Морфова и за Прокопова, които отишли там през 1935 година, когато Михалчев е бил пълномощен министър в Москва.

Поместените тук фрагменти от разговорите, водени през 1948 година по поръка на Владимир Поптомов, засягат проблеми на творчеството, включват оценки и спомени на професор Михалчев за неколцина български писатели и предимно за Иван Хаджийски.

*

— Аз и по-рано ви казвах, има една категория хора, които са някакво щастливо и рядко изключение. Те са гордост за рода си, за града или за селото си, зависи къде са се родили. Тези хора определят, така да се каже, характера на своя род, на своя град и народ.

— Кои хора имате пред вид, другарю Михалчев?

— Колоритните хора. Умните хора. Надарените хора.

— Например?

— Хаджи Димитър за Сливен. Не Добри Чинтулов, не. Хаджи Димитър е характерният човек на хайдушкия Сливен. Априлов — на Габрово с неговата предприемчивост, търговия и жажда за просвета. Няма по-жадни за просвета българи от габровците. Това трябва да им се признае. Не пинтилъка — габровците не са по-големи пинтии от ловчанлии или троянци. Не.

Жаждата за знания, тази жажда на габровци е напълно обяснима. Те, които няма какво да ядат, искат да ядат бели порязаници. И стават учители или попове. Само те са били нахранените хора в миналото и те са яли по-бял хляб, с по-чисти ръце.

Онова качество на габровците да се шегуват със себе си, не е само тяхна привилегия. Не. Това е привилегия на всички успели хора въобще. Надебелете тези думи. На всички успели хора. Защото само преуспелият в живота може да си позволи да прави шеги със себе си. Ако габровци не бяха успели, ако бяха си останали голите и гладни габровци, щяха да бъдат само голи фудули, но не и веселяци. Да се шегуват с най-отвратителната си черта — скрънзълъка.

Ако е за веселяци, аз намирам, че троянците са най-големите веселяци. Казанлъчани не падат по-долу от тях. Макар че ги дели един Балкан. Веселбата, както ви казах завчера, е типично качество на българина. Българинът по начало е весел. Той е духовит, шеговит, но, казах ви, шегува се само този, който преуспее, който има нещо зад гърба си, който може да почерпи, да покани гости, да разкаже весели спомени.

Иван Хаджийски беше много духовит човек. Но тънко духовит, не язвителен. Той е типичният представител на Троян и Троянския край, както Хаджи Димитър на Сливенския край или Априлов на Габровския. За съжаление през време на Възраждането троянските абаджии и терзии не са могли да създадат герой. Не че не е имало — не е имало условия да се проявят.

Аз ви казах — природата дава щедро навред, но не винаги пониква това, което се посее. Притчата за сеяча е най-доброто доказателство за това. Излязъл сеяч. Хвърлил много семена. Едни паднали на камениста почва. Птичките ги изкълвали. Други паднали в храсти и буренаци. Тревата ги заглушила. Трети паднали в рохкава почва, поникнали и дали добри плодове.

Същото е с хората. Иван Хаджийски е от хората, на които природата е давала, давала, та се забравила. Отворила черепа му и наливала, наливала, та не мерила. Той беше всестранно надарена личност. При мене, в моето списание, дойдоха много талантливи хора. Едни напреднаха, други пропаднаха. Едни създадоха нещо, други не оставиха нищо освен името си.

— Кои смятате между напредналите и кои между пропадналите?

— Аз възлагах големи надежди на трима души:Иван Хаджийски,Крум Ахчийски, Ефрем Каранфилов. Това беше моята надеждна тройка. Безспорно най-талантлив от тях беше Иван Хаджийски — с най-голям заряд, с най-далекобойна артилерия. Той можеше да разбие всякаква крепост.

Крум Ахчийски беше по анализите — той беше по-забавен в личните разговори и беседи, отколкото в писането. И той потвърди, че когато човек много говори, изхабява се. Пропада. Загива. Затова един съвет от мене — не говорете много. Пестете заряда на думите си. Те са капитал. Който много дърдори, изпада в немилост, той пропада в очите на онези, които го слушат. Образец за това — колко да се говори и как да се говори — е Иван Хаджийски. Ние нямаме по-дълбок анализатор на душата на българина от него. Той можеше да анализира всичко, дори въздишката на българина.

Не се смейте. И в тази въздишка той виждаше нещо. По нея можеше да отгатне характера, душата, манталитета на българина. „По един начин — казваше той — въздиша полянецът, по друг — балканджията, по един начин банкерът, по друг — търговецът.“ Този човек беше като някакъв сеизмограф, който долавя и най-слабите трептения на човешката природа. Неговите чувства бяха много изтънчени, неговото обоняние — много изострено.

Когато дойде за пръв път при мене, аз видях един човек тих, затворен, мълчалив. Повече слушаше, по-малко говореше. Донесе ми статия. Аз я прочетох. Трябва да ви кажа, че тя не беше блестяща. Аз му казах откровено:

— Господин Хаджийски, статията ви е добра. Аз мога да я отпечатам още сега, в този й вид. Но виждам, че не е това, което можете да ми дадете вие. Поработете върху нея, задълбочете анализа на психологическия портрет. Вижте клетките, мускулните влакна и тогава ми я донесете. Сега сте ми очертали само отделните органи — ръце и крака. А аз искам да видя клетките, обмяната на веществата, мускулите.

Той се сконфузи. Човек рядко може да срещне по-чувствителен автор от него, което показваше, че е мислил много върху статията.

Разбрах, че ще я вземе и няма да ми я донесе повече. Затова посегнах, дръпнах статията от ръката му и казах: „Аз може би греша. Оставете ми я! Аз ще видя какво да се направи."

Слушайте сега, какво стана по-нататък.

Той се изчерви още повече. И ми каза:

— Господин професоре (той рядко ми казваше господин Михалчев), господин редакторе. . . (но в думата „редакторе" вложи малко, съвсем малко троянска язвителност и аз го схванах), аз ви моля да не печатите статията в този ѝ вид. Знам, че няма да ми я дадете. Но аз ще ви донеса друга статия. Ще се постарая.

Повече нищо не каза. Нито дума. Стана и си отиде.

Аз се позасрамих.

(Тук проф. Михалчев се усмихва.)

*

Помислих, че няма да стъпи вече в списанието ми. Почаках една седмица. Не ми се обади. Минавах един ден по „Царя" и до паметника на цар Освободител видях някакви селяни. С потури, с аби. Потурите бяха с особена кройка — широки горе, а тесни долу — при прасците. Интересна носия. И сред тия хора — Иван Хаджийски. Води ги и им разказва нещо за паметника. Селяните бяха с дисаги. Това още повече ме изненада. Аз се спрях при тях. Той говореше с уважение. С обич. Аз ценя такива хора, които винаги говорят с обич и уважение — не е важно какви са слушателите.

Иван Хаджийски имаше обаятелен глас. Малко плътен, малко звучен, но се слуша, налага да се слуша. Този глас е на оратори, които могат да наложат словото си. Ако той беше в Народното събрание, щяха да го слушат с голямо внимание. Но той не стигна до там. Рано умря.

(Въздиша.)

Смъртта коси най-достойните. Забележете, най-достойните хора на нашите градове са умрели най-рано, на млади години. Не е достойно да умреш на старини. Най-достойно е да умреш на младини, но след като си дал това, което можеш да дадеш. Не по-рано. Поне частица от него. Плевен не можа да остави човек, който да го прослави. Търново не можа да остави хора, които да бъдат знамена. Знамена ни трябват, знамена' За всеки град — по знаме. Левски — за Карлово, Ботев — за Калофер, Хаджи Димитър — за Сливен, Софроний — за Котел. Не Раковски — Софроний е знамето на Котел. Севлиево е хубав град, но и той няма знаме. Знамето е много важно нещо. То възпитава. Ловеч също няма знаме. Пловдив има много богати хора, но знамена няма. А виж, Търговище има — Куруто. Русе— баба Тонка. Стига му. Това е премного за един град. Варна няма знаме. Владислав Варненчик — то е чуждо знаме, не вее, не топли. Троянци имат Иван Хаджийски.Но те не могат да го оценят. Затова знамената първо се качват нависоко и оттам се развяват. А не в канцелариите. В канцеларииите знамената стоят в калъфи. А троянчани още не са развели знамето си.

Вие сега, когато записвате тези неща, запазете този ръкопис. Аз ще си отида, ще умра, както ще умрем всички, но да остане като некролог за него. Той заслужаваше повече. Той заслужава да се направи една дисертация за неговия метод на работа. Аз не познавам по-трудолюбив човек от него. Нуждата го натискаше винаги. Той никога не се е виждал с пара — все имаше дългове някакви.

*

— Другарю професор, в какво виждате заслугите на Стилиян Чилингиров като културен деятел?

— Само в едно — той продължи традицията на нашите възрожденци. В нищо друго. Като писател той бе от средна величина и не можа да прибави нищо към нашата литературна съкровищница, както например Елин Пелин или Йовков. Йовков безспорно е преди Елин Пелин. И той ще се чете повече от него, защото е по-дълбок. В изкуството, както и в науката, не е важно количеството, важното е дълбочината. Колкото по-дълбок кладенец копаеш, толкова

по-чиста и по-бистра е водата. Горе, на широкото, плуват мътилките, там са блатата, долу са чистите непресъхващи извори.

И Иван Хаджийски разбра това нещо много добре. Той никога не се ровеше горе из блатото. Той дълбаеше надолу, вникваше в нашата история, в нашата икономика. Вникваше в народната душа като един упорит и страшен геолог. Неговото длето дълбаеше все по-навътре и по-навътре. Аз съм се удивлявал на дълбочината на мисълта му, която не знаеше предел. И ако ви казвам, че този човек беше своеобразен гений, то е затова, че геният винаги дълбае надълбоко. Няма повърхностен гений. Такъв не съществува. Повърхностни са плитките хора, ограничените умове. В човешката история хората като Хаджийски са правили големите дела и големите открития, защото са били надарени със страшна упоритост.

Вие трябва да прочетете всичко, написано от Хаджийски, за да разберете как този човек се опитваше да повдигне националното чувство у българина. Нашата история по начало е трагическа. Аз съм ви говорил вече. Накъдето и да се обърнем назад в историята си, виждаме клането, погроми, поражения и малко светли страници. Хаджийски искаше да напише една студия за светлите страници в нашата история, за хубавото, което е направил българинът.Но не му остана време. Той само с един поглед можеше да открие хубавото и лошото. Той само с едно прочитане схващаше същността на всяка професорска студия. Казах ви вече, че той започна да издава кратки лекции от професорските беседи за студентите. Това беше само повод. Истинската причина беше, че той искаше да се сближи с професорите, да изсмучи меда от техните многобройни научни пити, надиплени в кошера им. Защото един професор трупа студии, трупа изследвания, а като умре — нищо не остава от тях. И от него. Хиляди са били професорите — като Хаджийски са единици. Един Асен Златаров също трупаше. Но той не съумя да извади само меда от вощината. И неговото се изгуби наполовина. Хаджийски водеше беседите си на високо научно равнище. През 1941 г. написа една малка статия — „Качествата на българина“, която не е излязла още. И не зная дали е запазена. Но тя съществуваше. Качествата на българина' Как ги вижда тоя троянец' Интересно, нали? Когато бях в Съветския съюз, един научен работник правеше книга „Качествата на съветския човек“. Беше много интересна.

— Другарю професор, кои са според вас качествата, които се изискват, за да стане човек дълбок, голям учен?

— Сложен въпрос. Но бих ви отговорил просто. Проследете живота и работата на Иван Хаджийски и ще намерите отговора.

— Но той не е признат за голям учен.

— Признанието идва от времето. От поколенията, а не от академичния съвет, когото не искам да подценявам. Когато аз водих моите дела с проф. Кинкел и с проф. Консулов, когато се влачехме по съда ние, учените, ние, професорите, когато предоставихме на съдиите да решават нашите научни проблеми и спорове, аз паднах в собствените си очи. Защо? Защото ученият е като поета — той стои над другите, които не са специалисти в неговата област, както строителят стои над нас, учените и поетите, в своята област. Там ние сме пълни профани. Той е капацитетът.

Иван Хаджийски поиска да повдигне самочувствието на българина. Той търсеше оптимистичното в неговата история. Той направи да заблестят онези диаманти, които стояха затрупани в калта, в тинята и пръстта на времето. Диамантът никога не губи своите качества, където и да се намира. Важното е да го откриеш, да го излъскаш и покажеш в света.

Кой като Хаджийски показа българина в най-хубавата му светлина? Кой като него изследва душата на еснафа, на търговеца, на военния? Никой. Кой като него даде такива сочни картини на народния бит, които съперничат на картините, които ни е оставил Захари Стоянов? Единият го дава по един начин. Другият — по друг начин, но и двамата служат на една идея — България. Докато четеш Захари Стоянов, в душата ти остава тягостното чувство, че всичко ще завърши трагично. Като четеш Хаджийски, виждаш, че той знае по-други неща, че той вижда българина откъм другата му, хубавата му страна. А тя е великолепна. Ние, хората от Тракия, и вие, балканджиите, които сте слезли в равнината, се сблъскваме. Ние се сближаваме и опознаваме. Но ние запазваме в себе си нещо свое, нещо мъдро, нещо велико, което се таи и заглъхва.

Аз не знам дали друг като Иван Хаджийски би се заровил в пропастите на историята, за да дири диамантите на народната душа? Не. Няма такъв. И ме гложди една мисъл — какво ли би направил този човек, ако беше осигурен? Ако беше богат? Ако хвърляше цялата си енергия за науката, а не за хляба. Казах ви — борбата за хляба е много тежка. Тя погубва много хора. Тя изпива силите на човека. Човекът на науката е обременен от много грижи. А най-голямата му грижа е да изяви себе си.

Иван Хаджийски беше проникновен учен, учен от много голяма величина. Той започна да изучава кои са били майсторите на мостовете в Троянско и кои са били майсторите на Троянския манастир. Той не го харесваше много като строително величие. Повече му се харесваше Рилският манастир. И се чудеше защо не са го направили по-голям? Но това са странични неща. Искам само да ви кажа, че го вълнуваха най-различни проблеми, всяка една от които заслужаваше внимание. Но внимание на изследовател, а не на лаик. Ние, хората, обичаме да погледнем отгоре-отгоре на нещата и да теглим своите заключения.

Вниквайте по-дълбоко в нещата! Гледайте не лустрото, а същността, сърцевината. Можех ли аз да направя един анализ на душата на тракиеца, на полянеца? Да, можех, Но не го направих. И съжалявам. А Хаджийски изпълни дълга си към своя край, към балканджиите. И затова вие трябва да сте му много благодарни. Но благодарността е относително понятие, нали?

*

— Имало ли е случай да се скарате с Иван Хаджийски за нещо?

— Много пъти.

(Усмихва се, търка брадата с ръка, клати глава.)

— Да. Скарвали сме се. И то много сурово.

— Защо?

— Когато излезе неговата книга за душевността и бита на българина, на няколко места той се отнася обидно с баща си. Спомняте си, нали? Когато баща му излиза от болницата, помъкнал куфара си, за да не плаща, и как пада пред вратата от болест, от слабост. . . Но тъкмо това е типичната черта на истинския българин — жертвата. Саможертвата. Иван Хаджийски нямаше да бъде Иван Хаджийски, ако неговият баща не беше икономисвал. Ако се беше возил на таксита, ако си беше пил парите, колкото ги има. Щеше да го остави някъде чираче, щеше да го захвърли, а той ще си гледа кефа. А той, троянецът, пести, събира, къта, работи до последния си дъх. И синът му го поднася, обижда го. Защо? Колкото е благосклонен и нежен към майка си, толкова е суров към баща си. Това аз не го одобрявам. Бащата е еднакво свят и чист, както и майката. Каквито и прегрешения да има към децата си, те са длъжни да му ги простят, защото те не знаят мъките, които той тегли, страданията, които изживява, за да изхрани челядта си. Аз винаги съм страдал без баща си. И винаги съм си го представял като герой, като най-добрия баща. Ами поставете се на мястото на този баща, в един малък, беден град. Как припечелва хляба си. С мъка. С пот. С труд. С унижение. Той мълчи. Той страда. Той работи денонощно. Мисълта за парите не го напуща никога .Да плати борчовете си, да осигури децата си. Бащата е като челната греда на кораба, о която се биват всички вълни. Бащата умира много по-рано от майката, защото изживява всичко вътре в себе си. Той е герой — мълчалив, незнаен герой и умира в мълчание и мъка. Жените по-лесно преживяват нещастията. И затова те по-дълго време живеят. А бащата — бащата е страдалец. Тъкмо затова се скарахме с Иван Хаджийски. И аз го накарах да премахне тези няколко реда.Той нищо не каза,но и не ги промени.

— Как работеше той, как събираше материалите си за тия социологични изследвания?

— Казах ви — много упорито. Той, Хаджийски, смяташе, че всеки човек е един узрял грозд прекрасно грозде. От това грозде може да се извади сок, от който да стане шампанско и оцет. Зависи как ще се обработи, как ще се постъпи с него. А може да стане чудесно сладко или мармелад. Всеки човек крие в себе си и кисел оцет, и захар. . . Зависи кое ще се извади и направи от него.

— Другарю професор, вие били ли сте в нашия край — Севлиево, Троян?

— Да, бил съм и в Ловеч, и в Тетевен. В Севлиево само съм минавал. През 1938 г. се уговорихме да отида в Севлиево, за да изнеса една сказка за Ремке и философията му — не ми позволиха. После един депутат повдигна въпроса в парламента — защо е спрян Михалчев. Но в Троян съм бил на младини. Помня го. Познавам го и отпосле. Ловеч ми харесваше много. Много кокетно и мило градче, със свой стил и свой колорит. Хората му също много ми харесват. Тетевенци са по-строги, по-студени хора. Те не знаят много да се усмихват, докато троянците са весели хора. Аз съдя за даден край и по това — имало ли е там в турско време затвор. В Троян нямаше затвор. В Тетевен нямало затвор. И това за мене е много важен указател. Има ли някъде затвор — това е вече предупреждение — или народът е много бунтовен, или народът е много беден. Но в градчетата, където нямало затвори, там моралът е бил на особена почит. Здравият български морал. Веднъж в Троян, когато бяхме там с Хаджийски за малко — минахме пътьом, — един учител започна да говори много авторитетно и много солидно за характера на българите. Били хитри, двулични, гъвкави, пригодни за всякаква политика. Иван Хаджийски му възрази — той каза, че един народ, който е залепил къщата си до крепостта на Византия — най-коварната и най-гъвкава и м п е р и я, който е трябвало да оцелее, трябвало да бъде такъв дипломат и хитрец, да я надхитри и надживее. Ето на. Ние, българите, надживяхме Византия. Този народ има прекрасни качества да живее. Да се бори. Да диша. И да не позволява да става мост на другите. Аз познавам историята. Вашият край — колкото е беден, толкова е героичен. Но де го, де го един писател, който да го опише. Вие нямате големи имена на писатели и художници от рода на Йовков или Вазов. Ако не е Хаджийски да дава тон на околната панорама, вие сте доста бедни.

— Шивачев от Ловеч.

— Неизявен, недоразвит талант. Такива има премного. Аз познавах един поет — Бояджиев, който беше много по-талантлив, но умря рано. Не искам низини. Искам да гледам върхове. В нашата социология Иван Хаджийски е връх, както е връх Йовков в литературата.

— Какви качества се изискват, за да преуспее един народ?

— Качествата на Хаджийски — преди всичко упоритост, ученолюбие, възприемчивост, доверие, търпение, владеене на нервите, чувство на взаимопомощ, храброст, смелост — с една дума мъжество. Народ, който се размеква в удоволствия и не си доспива поради оргии, е загубен народ. Не съм виждал Хаджийски да се забрави някъде — ако има ядене, яде умерено. Повече слуша — по-малко говори. Ако има пиене — само докосва чашата — за компания. Но не пиеше. Но не се биеше и в гърдите, че е въздържател, не. Въздържателите, казваше той, не са гледани с добро око от пиещите. А не можеш да искаш всички да не пият. Хаджийски имаше едно тънко, внимателно отношение към всички хора. Той ги обичаше. И ги уважаваше. Уважението е монета с две лица. Не уважаваш ли — няма да те уважават. А той уважаваше хората. Дори да беше напълно прав в споровете, той умееше да казва: „Да, възможно е и друго“, „Приемам, може да се докаже и обратното“, „Случва се“, „Може би“, но не отстъпваше от позициите си. Това впрочем е черта на целия оня край — мъдър и спокоен характер на улегнали и яки българи. Това запомнете от мене — край, в който не е имало затвори в турско време, па и сега няма — това е хубав край. С добри, хубави хора. Душата на народа се изучава и по това нещо, което ми откри Хаджийски. И той се гордееше, че в неговия град не е имало затвори, докато в Шумен те са били два. Не искам да обидя шуменци — но нали в Троян, Тетевен и Карлово не е имало затвори. Също в Калофер, в Котел или в Елена. . . Проследете историята на тия градове и ще видите, че оттам са излезли най-добрите българи — еманацията на нацията ни. Най-добрите хора на България не са гледали окови и затворнически стени. . .
Това мисля.

— Какво отражение дава родът за формирането на характера?

— Не толкова родът, колкото майката и бащата. Само те оформят характера на детето. Другите фактори, като училището, са само странични, но също тъй важни фактори. Ако майката е нежна, отзивчива и ученолюбива — и детето ще бъде такова. Ето, спомнете си как Хаджийски описва майка си, вуйчо си. Но за баща си — нито дума, като духовен индивид. А и той е влиял върху него — не може да бъде. Ние се впуснахме нашироко в тази тема:
„Бащината стряха — основа на патриотизма“. Защо, казваше той, номадите и хуните не са

оставили държава? Защото не са имали бащина стряха. Защо римляните създадоха най-голямата империя? Защото те именно правеха бащина стряха. И в това здраво строителство, което се вършеше в Балкана, Хаджийски виждаше една от силните черти на българина. Ходят, къде ходят — балканджиите — били те габровци, котленци или троянци — ще се върнат в бащиния си край. Аз познавам хора от Дебелец, Търновско, били по двайсет години в Русия и пак се връщат — да си харчат парите в Дебелец, да купуват ниви там. Това е една много типична черта на балканджията—да обича бащината си стряха. И тази миграция сега от селата към градовете на мене лично не ми харесва. Ти изскубваш човека от бащинията му. Ти го въвеждаш в един свят, който му е чужд. Той обича гнилия път, гнилата кола, гнилата стряха — защото тя му е бащина стряха И този Хаджийски вникна в това качество на българина — да обича стряхата си. Вазов, където идеше — правеше си къща. Без къщи не стои. Затова е велик и вечен— защото отразява великите и вечни качества на българина. Но това са странични въпроси. Аз исках да ви покажа само онова, което Ви интересува — как се е оформил характерът на един учен, когото аз дълбоко уважавам и ценя. Винаги му беше мъчно за бащината стряха, винаги (усмихва се тъжно). И на мене също. Да ви изповядам нещо — не е минавало ден, не е минавало час да не си спомня за моя край, за майка си — когато ги напуснах. И сега си спомням. И ми е много мъчно. Но ние мъжете крием болката си. И това ни погубва, ние се самопожертвуваме. Мъката е най-страшният бич за човека. Ако не беше скритата душевна мъка, той щеше да живее сто и двеста години. Особено мъката по бащиния край. Затова бегълците стават пияници. Защото изгарят от мъка по родината си. . .

*

— На този свят най-нежното нещо е детската душа, по-нежна е от цвете. Най-деликатното нещо са женската душа и изкуството. Кое от двете е по-деликатно — не знам, но изкуството като душата на жената иска всеотдайност, иска нежност, иска много, много любов. Както е красиво и благодарно да служиш на любовта на жената, така благодарно и красиво е да служиш на олтара на изкуството. Независимо какво, но да бъде изкуство. Забележете — жените на всички по-видни, по-изтъкнати хора са се стремили винаги към изкуството. Ненапразно Нерон е излизал на сцената да пее. Така той е искал да обае и Сабина Попея, но и за да задоволи една своя вътрешна амбиция. Да покаже своето „аз“.

Иван Хаджийски се посвети на науката. Елин Пелин похаби част от прекрасния си талант— защото позанемари най-хубавото изкуство — литературата. Двайсет години той книга почти не издаде. Казвам почти, защото този голям талант можеше да ни зарадва с пет-шест книги поне. А той написа „Аз, ти, той“ — това е книга за перото на по-слаби писатели. Но не и за него. Литературата е голям воденичен камък, който виси на шията на писателя. Ако не вдига гордо глава, ако не работи — той ще го повлече на дъното и ще го удави. Камъкът е тежък — само който не познава мъките на литературата, той не може да ги оцени. Мои съседи са двама хора на изкуството — единият Гьончо Белев, другият Светослав Обретенов. Мой съсед и приятел беше Емануил Попдимитров. Аз ви говорих вече за него.

Това са три характера — три антипода. Гьончо Белев ще умре заедно с произведенията си. Защо? Нашите писатели не могат да разграничат вечното от временното, общочовешкото от регионалното. Това искам да се запомни. Оттук започнаха и нашите неприятности с моя тракийски събрат Константин Петканов. Знаете го нали?

(Усмихва се малко скръбно, малко загадъчно, малко съжалително.)

Не бих желал да говоря, жена му би се научила и би ми се сърдила много. Но тя ще остане по-дълго от него. Той ще се забрави. Говорих ви вече за „Морава звезда — кървава“ — тя е най-хубавото от цялото му творчество. Той похаби хубавия си талант, като го удави в много вода.

Той не беше като Йовков да може да цеди, да суши, да проветрява. Да оставя прането да изсъхне докрай — водата е, която носи живот в природата, но водата в литературата е, която затрива произведенията. Величието на един автор се състои в това — да може да отделя вечното от временното, сухото от мокрото. Като млад начеващ писател Балзак експлоатираше много

водопроводите на Париж. Но възмъжа. Стана писател — и почна да търси попивателната.Намерете ми поне една капка излишна вода в книгите на троянския представител Иван Хаджийски.— Няма. Защо? Той знаеше кое е трайно и кое — нетрайно.

Всеки писател не може да се отдели от своята регионалност, не, той си остава при всички случаи регионален. Балзак на Турен, Сю на Париж, Вазов на Сопот. Йовков на Добруджа. Но запомни, драги, човек трябва да работи покрай регионалните си работи и нещо общочовешко. Кое произведение на Балзак според мене е най-хубаво. Дядо Горио. И аз имам дъщери като него. И аз съм плакал над неговите страдания. Бащата — говорих ви вече — той страда тройно повече от жените. Бащата е страдалец от начало до край. При смърт, при нещастие — жената повика, поплаче, утеши се. А мъжът е безутешен.

Но кой освен Балзак описа страданията на мъжа? Ние смятаме, че дълбока и трайна литература се създава само с жените — като се описват те. Не. Мъжът е, който тласка историята напред. Мъжът е войникът на бойното поле. Той е рицарят на литературата и той трябва също да се описва. Ние българите, знаем да ценим мъжа и жената, но нямаме герой-мъж. Соколов и Иван Краличът от „Под игото“ не са убедителни герои. Рада Госпожина е по-убедителна. Искам да виждам аз един герой като дядо Горио, като братовчедката Бета, като Евгения Гранде — ярки образи, запомнящи се герои.

— Другарю професор, кое в нашата литература ви се е запечатало?

— Не ви разбирам добре?

— Кои образи и герои сте запомнили най-добре?

— Трудно, но ще ви кажа. Най-напред „Павле Фертигът“ от Вазов. Това, което е било в читанките. Когато създаваха Учителския съюз, аз казах на Христо Максимов: „Създайте по-добре образец на учител, вместо да създавате учителски съюз“, защото ние имаме всичко, но не и образец на учител. Едмондо Амичис създаде такъв образ. И Амичис може да се гордее. Съжалявам, много съжалявам, че Иван Хаджийски не ни описа учителя — неговата психология. Да ни даде своето детство, както дава душата на еснафа. Лошо се изразих — да вникне в психиката на детето, както вниква в психиката на троянския занаятчия. Но времето може да роди нови психолози. Обаче дали ще имат тази красива, образна реч като Хаджийски? Това е големият въпрос — ние нямаме философи като Кант, които да стоят на висота. Отвсякъде да го погледнеш — все учен, все професор, все философ. Такива колоритни би трябвало да бъдат и учителите, и героите на авторите.

— Кои герои помните най-добре?

— Читанкините герои. Тези, с които започваха буквариte и първите читанки. След „Павле Фертигът“ мога да ви назова още дядо Йоцо, баба Илийца, дякон Левски. Говорих ви за магията на двата разказа на Вазов — с два разказа прави герой. Това е магията на словото. Ще ви доверя нещо, което знам от най-сигурно място, от брата на войводата — Кирил Ботев. Той идваше при мене през войната на разговор. Говорили сме много. Той ми каза, че ако не е била биографията на Захари Стоянов — да прослави брат му — Христо Ботев — Ботев още дълго време щял да бъде в забвение. Виждате ли — биографията на Захари Стоянов — на един гений, прави популярен един, още по-голям гений. Това показва, че за гения трябва да пише гений.

*

— Според мене има известна неправилна политика по отношение възпитанието на студентите по литература и в срещите им с живите наши писатели. Аз като професор винаги съм държал на това — да има известна дистанция между студента и преподавателя му. Между учителя и ученика. И това е напълно естествено. Защо? Защото някой ден ученикът не може при общуването с учителя си да не се почувствува равен с него, да не види всичките му недъзи и грешки, които той има или пък допуща. А това е лошо за самото обучение. Ученикът би трябвало да има голям пиетет, голямо уважение към учителя си. Това се постига с известна дистанция.

Точно такава дистанция, даже по-голяма, би трябвало да има между студентите-литератори и творците на литературата.

Студентът обича да се перчи, да се сближава, да се чувствува равен с неравните нему или с тези, които стоят над него, а писателят е тъкмо такъв човек, който стои над него и над другите. Вие не познавате колко горди хора бяха някога българските писатели. Говоря ви за Вазов, за Яворов, за Славейков — нареждам ги така, както ги чувствувам — Яворов е несъмнено най-добрият ни поет след Ботев и Вазов. Но да се доближиш до него, да усетиш дъха му, да видиш долното му бельо — казано в преносен смисъл — не. И който ви казва, че е бил близък с тях, който се препоръчва за техен приятел — той ви лъже.

Те нямаха приятели.

Те имаха слава. Имаха съзнанието, че са големи, велики българи и служат така най-добре на България.

Имаха ли нужда от приятели? Имаха.

Но търсеха ли ги?

Не ги търсеха.

Те търсеха народа. Душата на народа. И затова Вазов беше най-добрият български турист. Алеко сложи началото на туризма — Вазов го осъществи. И го осъществява цял живот. Един разговор с прост селянин-орач му доставяше много по-голяма радост, отколкото разговорът с един интелигентствуващ или с един писател. Хората с еднакви професии по начало не се уважават — поне вътрешно. А и външно понякога. Вазов не можеше да цени Пенчо Славейков, който искаше да го детронира и да седне на неговия завоюван с мъка трон. Но и Пенчо не му оставаше длъжен — те се заядоха. Заядоха се и от това загуби много и престижът им, и литературата. Литературата е свято нещо. Тя не бива да бъде замърсявана от люти ежби и безкомпромисни борби. Битките в литературното бойно поле носят поражения преди всичко за самата литература, след това за биещите се писатели. Ние сме ожесточени в битките и затова често даваме скъпи жертви. Яворов беше най-скъпата ни жертва. Бойното поле се оказа твърде тясно за него и поражението му настъпи бързо и стремително.

Вазов обаче, който познаваше тактиката на врага и маневрите, удържа победа над д-р Кръстев и Пенчо Славейков само благодарение на таланта си. Той ги сразди. Защото и те сами се сразиха, като залегнаха зад една позиция на „Мисъл“, която не беше много стабилна. Те се откъснаха от народа. А всяко откъсване носи поражение. Вазов остана с народа. Остана при земята като Антей и удържа в битката. Забележете четиримата от „Мисъл“ паднаха наскоро един след друг. За седем години нямаше нито един. Бяха хвърлили всичко. Използуваха всичките си резерви — и морални, и физически — и грохнаха. А онзи дъб от Сопот, той смучеше дълбоко от майката земя и не се откъсна от нея никога. Но и никога не допусна студент, учител или читател до себе си. Стоеше винаги на почетна дистанция, дори от братята си. И с тях не беше никога интимен. Четох наскоро как брат му Борис разказва, че му писал и преписвал нещо от „Престолът“ или друга някоя драма, не си спомням добре. Той, Борис, помагал на брат си — парадокс Вазов стоеше далеко от близките си, той бе самотен, нещастен, но велик човек. А на великия човек не са позволени земните радости като на обикновения. Това му е компенсацията на обикновения човек — да живее днес за днес. А този, който остава да живее във вековете, той ще страда, ще самотува, ще се мъчи. . . Мъчи се като Балзак — за да надживее вековете — и ги надживява.

Студентът по литература трябва да изучава писателя, да му се възхищава, но не и да се среща с него. Да си писател е велико, недостижимо звание. Писателят — това е необикновено явление. Той може да пресъздава светове, да разрешава най-сложните човешки проблеми, да ги разплита и заплита, да създава нови мирове, нови общества. Това са те творците, като бога, които за шест дни създават свят. . . Но на седмия ден не си почиват, а пак творят. . .

Аз много се разпущам, много се отвличам, но вие ще разберете мисълта ми добре. . . Иван Хаджийски ми разказваше един ден как плакал като дете, като видял един свой учител, негов любим учител, немощен и низвергнат, който бил паднал на улицата в калта и никой не му помогнал да стане. Той бил пиян. Ръцете му силно трепереле. Бил се провалил. И този учител — неговият идеал в миналото, се въргаля в калта. Лошо. Страшно. А представяте ли си, читателят да види любимия си автор в калта? Да види паднал, пиян писател. Не!

(Тъжно клати глава, мръщи се.) Това е наистина много неприятно. Много ужасно. . . (Търка челото си.)

— Ще ви кажа, че ние не познаваме добре Стаматов, писателя. . . Той е голям писател. Много голям талант. Но това негово пиянство го погуби. То уби реномето и на много други наши писатели. Хората по кръчмите, където пиеше, го гледаха и си казваха „Всички са такива".

— Може ли ти, който си духовен наставник и творец, бивш офицер, бивш юрист и съдия, да паднеш толкова ниско? Не може. Затова онези, които знаеха цената и призванието си — щом стигнеха дъното и се самоубиваха. Затова именно се самоуби и Есенин. Затова се самоуби и Яворов. Те стигнаха дъното — те видяха бездната. И сложиха край. Виновни ли са? Не. Те са велики и в смъртта си — защото не искат да стават жалки. Човек е най-страшен, когато стане жалък. Аз съжалявам за един професор като Борис Йоцов. Ама и той стана жалък. Жалък слуга. Жалък изпълнител на чужда воля. Не може така. Човек не бива да стига никога до жалко положение. Стигнеш ли до него — по-добре смъртта. Тя е по-велика.

Църквата порицава самоубийството.

Тя не погребва самоубийците.

Не е права. Човек, за да запази достойнството си, умира сам. И на него трябва да му е простено. Говорим един ден с Кремен за Яворов. Той го познава добре. Но не знае душата му. Външно го познава, а не вижда, —че душата на поета е като една пустиня и една райска градина.

На единия край е пустинята — на другия градината.

Поетът се движи между тези две крайности. И ако съумее като Вазов да не стига до пустинята, това е щастие.

Но попадне ли като Димчо — от градината в пустинята. . . Горко му. Ще замине на фронта. Самотата и липсата на истински приятели го тласка към бойното поле. Той беше умен. Той знаеше какво нещо е войната и отиде. Смъртта трябваше да се намери. Ако не бе отишъл там, щеше да намери смъртта тук, в София. Но той беше благороден и честен и отиде да умре на бойното поле. Защото поетът,човекът на литературата не може да не бъде честен. Безчестните ставаха или директори на вестници, или пък началници на кантори.Литературата не търпи безчестието, както водата маслото. Тя остава долу, маслото изплува отгоре. . . Бъркай я, блъскай — така си остава. Когато Боян Пенев започна своите страшни атаки срещу българските писатели, аз му казах в един приятелски разговор, на четири очи:

— Големите изисквания, които вие предявявате, не са винаги на мястото си. Защо? Защото ние сме на едно ниво. Еталонът, който предявявате, е много голям. Яйцето минава през халката. Трябва да се съобразяваме с времето и с хората.

А времето е жестоко.

Читателите са малко, талантите много.

И те почват да се самоизяждат.

Кой ще се наложи?

Който е най-надарен и най-упорит. Две велики сили са творчеството.

Димчо Дебелянов, ако живееше в наше време, с неговата свитост и стеснителност не би могъл да изкара хляба.

Това са хора, които не могат да допуснат, че ще ги ругаеш, ще ги обиждаш, накрая ще ги караш да си правят самокритика. Не. Това е недопустимо за тях. — Писателят винаги си прави самокритика, но насаме. В къщи — пред чашка винце или чай. Когато легне да спи. Той сам се самоизяжда и саморазнищва, но не иска това да става пред хората. Де сте чували, вие, драги Топалов, господ или светия да се самобичува и да се критикува. Църквата е горила за подобни ереси. А ние, боговете на духа, ги караме да се самокритикуват. (Разхожда се малко нервно. Сяда.)

— Ще ви дам такъв един пример. Когато бях в Москва, ходех по антикварните книжарници и купувах ценни стари книги. Касиерът на Министерството на външните работи ме смъмра — да не се излагам по този начин. Не съм го споделял с никого. Той, чиновникът, дето е назначен там по милост, с ходатайство, ще критикува учителя си, професора си. Аз съм му бил учител. Обидно е.

Няма по-изтерзана душа от душата на писателя, на твореца.

Седи той на масата, пие, но не му е сладко. Друго мисли той, друго.

Докато издавах моето списание, аз правех-струвах за него мислех. Не защото от него ми излиза хлябът. Един хляб лесно може да се спечели, но там влагах аз своето аз. Там се изявявах аз като човек. Това е моята кръв, моят свят.

А да нарушиш света на един писател, то е кощунство. И разбирам мъката на Тарас Шевченко, когато са го изселили и са му забранили да пише. Това е най-страшното наказание. Значи руският царизъм е знаел какво прави и кого как да накаже. Все едно да ти отрежат ръцете. Шевченко е голям, много голям поет. Но поет в зачатък — той не е могъл да каже всичко, което може, защото десет години е бил с отрязани ръце. . . У нас, в България, такава участ не е имал нито един поет освен Яворов, когато ослепя. Той е бил на огъня на Шевченко и дори на по-ужасни страдания. Защото Шевченко е могъл тайно да пише. А Яворов не. И затова побърза да се самоубие.

Ние, в университета, трябва да се стремим да възпитаваме хора оптимисти. Хора мъжествени, хора силни и пригодни за живота — с голям, много голям пиетет към духовното, към духовните наставници. Учителите, професорите, писателите, художниците — тези хора ще възпитават, но от известна дистанция. Когато аз остарея, когато започна да ставам жалък — няма да ви приема в къщата си. Не искам да развалите хубавите си впечатления (ако ги имате) от мене. Не. Ще останем разделени и далеко един от друг. Но учителите по литература, професорите по българска литература — те трябва да дружат с писателите. Да бъдат винаги с тях. Това повдига техния авторитет пред учениците и студентите. Едно е да се говори отвлечено за Елин Пелин. Друго е да се каже: „Когато разговаряхме с Елин Пелин или с Йовков. Макар че Йовков не разговаряше с никого.

— Имал ли е и той приятели?

— Не. Той беше като Вазов и Яворов — нямаше приятели. Имал е може би събеседници. Но приятели не. Духовният наставник, какъвто беше той,той, който създаваше един свой свят, той не може да намери приятели. Приятели стават тези, които са равни един с друг. Поручик с поручик — капитан с капитан, — но генерал и поручик не могат да бъдат приятели. Генералът си е генерал — поручикът поручик. Той може да му бъде само адютант, но не и приятел. Спиридон Казанджиев беше само събеседник на Йовков, но не и приятел. Елин Пелин има почитатели, той няма приятели. Лъвът не може да има за приятел кученцето или котката. Той си е лъв. Елин Пелин е по-интересен откъм вътрешния си духовен живот, а не откъм външния, който ние виждаме, който описваме. В разговорите, които водите с хората, драги, гледайте да откривате вътрешното, дълбокото, голямото — непознатия свят на твореца, а не външните му белези. Дълбок като писател е Каралийчев, но е затворен. Идете при него.

— Чилингиров?

— Не може да се сравнява с Каралийчев. У Каралийчев има дълбочината на земята. У Чилингирова има плиткостта на политиката, на вестникарската статия. Той се обърка с тази политика. Обърка се, казвам, и не можа да разбере едно — че политиката изгаря човека най-бързо и за творчеството не му остава време. Огънят му е изгорял на политическата клада. Това точно погуби Чилингирова — един безспорен талант. Димо Кьорчев и Веселин — Тодор Влайков също изгориха огъня си на политическата клада. Сърцата им опустяха. Изсъхнаха. Сбръчкаха се. И те станаха нищожни пионки в политическата шахматна игра. Докато в литературата те щяха да бъдат поне капитани.

Аз възвеличих твърде много пред вас Иван Хаджийски, нали? Но той си остана генерал в социологията. А това би трябвало да бъде стремлението на всеки творец, където и да е — да си остава офицер и да гони генералските пагони. Хаджийски заби плуга си в една бразда —и гони все тази бразда. И по тази бразда на социологията стигна до генералския чин.Но. . . (дълго мълчи) — Лутането погубва творците. Хората, които се лутат много, загубват всичко. Лилиев задълба само в поезията — и стана генерал. Съперници той няма в стиха. Жалко, че не се залови със сонетите — би написал чудесни сонети. Той греши, че стои в театъра — там не е за него. Там има ежби — а той не е по ежбите. Там има страсти, а той е човек на поезията. . . Нито влиза в ежбите, нито в страстите, а стои около тях и те пърлят крилцата на музата му. . .

— Но вие искате поетите да бъдат в нирвана ли?

— Не ме разбрахте добре. Не в нирвана. Нирвана няма. Има живот. Те трябва да гледат преди всичко изкуството си. Всичко, което ги отклонява от този им път, от това им призвание, да се махне. Или те да се махнат от него. Както Яворов. Лора се изпречи на пътя му. И започна да му пречи. Да проваля призванието му. Поетът иска само една стаичка. Кора хляб, чаша вино или чиния супа, не повече — и повече спокойствие — да твори. Друго не му трябва. Земните работи не го влекат. Не го засягат . Това искаше Димчо, това искаше Яворов от живота. Жената обаче иска мебели, къщи, градини, разходки. Тя иска най-важното — спокойствието и времето на поета. Той не може да ги даде и конфликтът е готов. Яворов не съумя да скъса веднага, хиляди въжета на обществото го омотаваха и той загина. А искаше само стая да твори,нищо друго. Аз го познавах добре. Мил човек беше той.

— Хаджийски имаше и семейство, и грижи и пак твореше.

— Тук вече навлизаме в друга тема. Да, той твореше, но колко много би дал, ако имаше свободно време, пари и осигурено бъдеще на семейството си. Просто някой да меценатствуваше над него, както сега държавата. Нямаше кой. Тогава бъдете уверени, той щеше да напише сто пъти повече книги. И ние ще имаме психология на писателя, на поета, на журналиста. . . Той щеше да остави още много ценни неща, които пропаднаха заедно с него в гроба.

(Михалчев ме помоли да го свържа с хората, които са присъствували при смъртта на Хаджийски.)

*

(Помолих Славчо Доброславски, който е бил с Хаджийски на фронта, да се обади на професор Михалчев, да поговорят с него. Той обеща. И разговорът ни започна за случайностите в живота и в историята. Доброславски се беше обадил на Михалчев.)

— Изясних си още някои неща. . . Просто нелепост. . .Нелепа смърт. . . Понякога си мисля, че има известно предопределение в съдбата на хората. Погледнете портрета на Хаджийски — сякаш има нещо предопределено, че този човек няма да живее дълго. Същото виждам и в лицето на Маяковски. . . Вие ме попитахте онзи ден за бъдещето на нашата литература и философия. Мисля, че такива разговори са полезни и вредни. Пророците винаги са грешили, защото са гледали от своите аскетически позиции. За философията не знам, но за литературата знам, че тя има какво да прави. И ще го прави въпреки всичко. Боя се само да не я спъне техниката. Човек, който цял живот се среща с машини, който изкарва хляба си от машини, се машинизирва. Той трябва да римува бензин с мишелин (смее се), а това е вече гибел за поезията. Ще се даде път на поезията без рима, без мисъл, но с такт на мотор. . . Нещо съм неразположен. Може би разговорът с Доброславски да ми е подействувал. Да се видим утре.

(На масата му видях „Анти-Дюринг“ и един том от Маркс. Той ги постави на края на бюрото си и остана сам.)

*

— Литературните списания са, които определят в главни линии насоките на литературата. Изкуство без списания е обречено на закърняване и загниване. Ако бих имал възможност, бих позволил на всеки курс по литература в университета да си издава свое собствено списание.

Всеки може да защити своите идеи, своята философия, своята мисъл и разбирания само в списанието си. И сега, когато виждам, че икономисват хартия за сметка на списанията, не разбирам кой ги прави тия неща? Що за слаба далновидност? Ами че списанието е прозорец, през който поглеждаш и се оглеждаш в света. Там ти изявяваш себе си. Хаджийски искаше да основава свое собствено списание — да привлича там учени и поети, писатели и мечтатели — хора, които гадаят в бъдещето. Но не го осъществи. Най-трудно си пробива път у нас едно интелектуално списание — говоря за миналото. Трудно беше, много трудно. Имената не привличат читателите,а четивото. Затова тайната на успеха на всяко едно списание е да има интересно четиво. Да се пише на жив, цветист език — дори и научно произведение да бъде, — на красив, образен, чист български език. Народът обича краткостта. Народните песни са кратки, затова се пеят винаги. У нас висок ценител на чистия език е Ефрем Каранфилов измежду младите, които обаче не ще го оценят, защото много високите изисквания плашат авторите. Те искат критиката да бъде на тяхното ниво, нож за дини от техния бостан. . .

# СРЕЩА НА ВЛАЙКОВ С ЖИВИЯ ГЕРОЙ НА НЕГОВАТА ПОВЕСТ

*Радка Влайкова*

Тук предавам един спомен за баща ми според разказа на проф. Венелин Ганев, който беше ми разправен от него недълго преди да се помине, като използувам бележките, които си водех при разказването.

. . .Младият Ганев след завършване на правните науки в Женева се установил в родния си град Русе като адвокат. В същото време той силно се интересувал и от наскоро зародения у нас кооперативно движение, особено от земеделските кредитни сдружения по типа на Райфайзеновите каси.

Голям сподвижник и обосновател на кооператизма в страната ни бил по него време и писателят общественик Тодор Г. Влайков, основател на първата кооперация в България, един от създателите на радикалната партия и редактор на известното обществено-литературно списание „Демократически преглед". На Ганев много се искало да се запознае с Влайкова. Техният общ интерес към кооперативното дело станал причина да се изпълни желанието му.

Към средата на май 1904 година в Русе бил устроен първият у нас конгрес на кооперативните сдружения изобщо и специално на земеделските кредитни дружества, които усилено се основавали в Русенския край. Поканен бил на конгреса и Влайков. Той приел поканата. Веднага пристигнал. Тогава Ганев го видял за пръв път и се запознал с него.

Влайков нямал по това време и четиридесет години. Тънък, висок,с бакърен цвят на лицето, с малка кестенява брадичка и жив топъл поглед, той бил приветлив и извънредно скромен човек. Ганев веднага усетил особена симпатия към него.

След завършването на конгреса Влайков и още неколцина предложили да се посети и разгледа Образцовият чифлик, който се намирал недалеч от Русе. Те смятали, че това посещение би било интересно за кооперативните дейци. И наистина доста от участниците в конгреса се отзовали на предложението им. Наели файтони. В последния от файтоните се качил Влайков с още трима души, между които бил и младият Ганев, защото в желанието по-добре да опознае Влайкова гледал да бъде по-близко до него.

Подир известно време файтоните навлезли в земите на стопанството. Из неговите ниви и ливади работили на групи множество хора.

Влайков често слизал от файтона, който все повече взел да изостава от другите, отбивал се при разните групи работници и приятелски заговорвал с тях около работата, която вършели. На Ганев направила голямо впечатление компетентността, с която се разговарял по тези въпроси, и подразбрал, че той добре познава полския труд. Покрай другото обърнало му внимание, че при всяко отиване между работниците Влайков все се оглеждал наоколо, сякаш търсел някого.

По едно време пътуващите забелязали, че пътят завива към някаква обширна ливада, в която усърдно косели десетина косачи. Някои от тях обърнали глава и почнали да се вглеждат в наближаващия файтон. Изведнъж един от работниците забил в земята дървената дръжка на косата си, оставил я да стърчи с разперено косило сред ливадата и с такава бързина се затекъл към файтона, че сламената шапка отлетяла от главата му и се запиляла някъде из ливадата. Веднага скочил от файтона и Влайков. Но успял да направи само крачка-две, защото гологлавият косач бил вече пред него. И те се срещнали току до файтона.

Косачът бил човек малко над тридесетте, възнисък, набит и силен, с широки гърди, космите на които се чернеели през разгърдената му вехтичка риза, с едри жилести ръце, облечен в износени кафеникави чешири, препасани с морав пояс.

— Никога не ще забравя тяхната среща — отбеляза при разказа си професорът.

Плувнал в пот, задъхан от вълнение, косачът, щом пристигнал, паднал ничком пред нозете на Влайков, който силно се смутил и забъркал от неговия израз на почит и тозчас го вдигнал.

— Такова нещо не бива да правиш — строго му казал.

— Ама аз толкова съм ти благодарен, бае Тоше, дето не може да бъде повече — издумал на един дъх развълнуваният работник.

— Да оставим това — отсякъл тихо Влайков, който също изглеждал разчувствуван. Овладял се и съкратил неудобния разговор: — Дай сега да се здравуваме — усмихнато му протегнал ръката си. Косачът я поел с почит. Влайков сърдечно стиснал неговата едра мазолеста ръка: — — Добре съм те заварил тук и нека да ти е добра сполука — бодро му рекъл. — И стеснен, както изглеждало, от станалото пред очите на спътниците му, настоял те да не си губят времето и да продължат пътя. Той щял да ги настигне.

Файтонджията подкарал полекичка конете. Но не се стърпял и пообърнат към тримата във файтона, добродушно забелязъл: — Роднини ще да са, както се види. — На това озадачените пътници дума не отронили. А младият Ганев гледал от малкото канапе зад файтонджията как двамата, изправени един срещу друг, свойски си приказвали и при бавния ход на файтона дълго не изпускал погледа си от тях, докато след някакъв завой те се изгубили от очите му.

Влайков забързано ги настигнал едвам пред управлението на стопанството, където пред входа нетърпеливо ги възчаквала и останалата група, която отдавна била дошла с файтоните. Влайков се извинил за закъснението си. Влезли вкупом вътре. Управителят ги посрещнал любезно. После тръгнал с тях да ги разведе из стопанството и да им покаже някои по-интересни неща.

Из пътя Влайков се поотделил с управителя по-настрана. Ганев, вниманието на когото постоянно било насочено към Влайков, забелязал с каква задълбоченост си приказвали. Видял как при сбогуването стиснал ръката на управителя и сърдечно му благодарил за нещо. Видял и колко доволен изглеждал след разговора. Бездруго и за познатия му косач ще са приказвали, помислил си Ганев, който все още бил под впечатлението на скорошната среща. И наред с големия му интерес към Влайков у него се зародило живо любопитство и към самия работник. Какъв е той на Влайков? Откъде му е така близък?

Когато привечер се върнал в града, Ганев поканил Влайков на вечеря у тях. След вечерята двамата се оттеглили в кабинета му да пият кафе и си поприказват спокойно. Тогава Ганев завъртял между другото приказката си към косача. И тактично запитал своя гостенин откъде познава този работник.

— Откъде познавам ли? — леко се поусмихнал Влайков. — Той ми е съгражданин. А при това той е и първообраз на героя от повестта ми „Ратай“. Неговия живот съм описал там.

Ганев силно се изненадал. Обадил, че е чел тази повест в списание „Мисъл“ и че бил поразен от трагичната съдба на ратая.

— Да-а, неговата жестока ратайска съдба при чорбаджиите — тъжно промълвил Влайков. И усетил навярно искреното съчувствие на Ганев към тежката участ на ратая, доверително продължил: — Неговата участ така близко легна до сърцето ми, че аз и след написването на повестта продължавах да се интересувам от трагичната съдба на живия ратай. С тревога следех неговия живот. Винаги, когато си идех в Пирдоп, гледах непременно да се видя и срещна с него. — След казаното Влайков се смълчал замислено, а Ганев, който с интерес го слушал, намерил за сгодно сега да му зададе въпроса, изникнал у него веднага щом узнал кой е този човек.

— Ами ратаят как тъй е дошъл да работи тука в един край толкова далеч от родния му Пирдоп? — запитал с любопитство.

— Ще ви обясня — отвърнал просто Влайков. И с непосредствена искреност му разказал цялата работа.

Животът на ратая не само както го е описал, но и в действителност отивал с всеки изминат месец, с всяка измината година от зле по на зле. Като гледал как този човек вървял и

в материално,и в морално отношение към пълна провала, той искал да му помогне някак и го спаси от гибел. Ясно му било, че неговото спасение ще може да дойде, ако се избави от ратайството при чорбаджиите. И взел да премисля как да го измъкне от това тегло. . . Ратаят бил сиромах човек, нямал си нищо. Бил безграмотен. Не знаел никакъв занаят. Единственото нещо, от което разбирал и умеел добре и с голяма вещина да върши, била земеделската работа, защото нея е заработил още от момче. . . Щом тогава земеделието е единственото нещо, от което разбира и на което е способен, размислял си, ще трябва естествено работата му и занапред да бъде непременно свързана с полския труд . . . И на тази мисъл останал.

. . . Онази пролет, при пътуване по свои задължения из Русенско, случило му се да се отбие и в тукашния Държавен образцов чифлик, където за първи път отивал. Разгледал с интерес стопанството. Харесал уредбата му. А когато видял при какви добри условия са поставени в него работниците, веднага се досетил за ратая и си рекъл: — Ето къде би могъл да работи!

На самия ратай се свидело, не ще и дума да се откъсне от родното място. Ама нямало що, че тогава бил останал пак без работа. И съгласил се да иде и далеч от Пирдоп, стига да може да изкарва там насъщния си.

Така не подир дълго нещата се уредили. Приели го в стопанството отначало като временен работник. Ала от тази пролет е вече там на постоянна работа. Управителят много е доволен, че в негово лице намерил такъв трудолюбов, добросъвестен и вещ работник.

Ганев следел с голямо внимание разказваното.

— А самият работник дали е доволен от новата за него обстановка, при която работи сега? — запитал.

— Много е доволен и напълно се е приобщил към нея, заявил Влайков. И продължил да му разказва как при днешната им среща не можел да се отблагодари, че е дошъл да работи тук, където спокойно живее със семейството си. Не можел да се нахвали колко човешки се отнасяла управата с него и колко сигурен се чувствувал за работата си сега.

— При това, нека Ви обадя — наблегнал Влайков, — пред мене стоеше не вече онзи унизен и смазан ратай, какъвто го знаех, но един човек, който съзнава, че неговата работа е ценна, че той със своя труд е нужен на обществото. — И по лицето на Влайков се изписало голямо задоволство.

Завършвайки с тези думи своя спомен, професор Ганев топло додаде:

— И сега виждам пред очите си трогателната среща на писателя с живия герой на неговата повест „Ратай“. Не ще се изличи от паметта ми и откровеният му разказ, при който усетил голямото човешко сърце на писателя. Това беше първата стъпка за по-нататъшната ми тясна дружба с Влайков.

# НАДГРОБНО СЛОВО ЗА ЦВЕТАН СТОЯНОВ

Той удивляваше с многостранните си познания за съвременна литература и култура.

Ала ерудицията не сближава хората, по-скоро напомня за разстоянията помежду им.

Обаятелността на неговата личност идваше от друго. Той се отличаваше със заразяващата си жизнерадост, с неподправения си оптимизъм. И това бе у него не просто щастлива емоционална нагласа на съзнанието, а дълбоко промислено светоотношение.

Цветан Стоянов се занимаваше усърдно и написа редица умни, проницателни трудове върху отчуждението и следите му в буржоазната литература, върху „нишките, които се късат"; той пръв у нас обърна внимание на тъй наречените „бегълци от обществото" сред младата западна интелигенция; неудържимото нашествие на буржоазната „масова култура" бе една от главните му теми; с жив интерес изследваше израждането на изкуството под напора на пазарните изисквания, задълбочено разглеждаше „раздвоението" на творческата личност. С други думи, той насочи научните си дирения предимно към явления, които сред днешната западна интелигенция се смятат източник на несигурност, неверие, отчаяние.

Ето защо жизнерадостното светоотношение на Цветан Стоянов бе плод на критичен размисъл, на вътрешно убеждение.

Той притежаваше забележителна работоспособност. Календарят му за тази черна седмица, в която той се бореше със смъртта, бе изпълнен с бележки за уговорени срещи, разговори, обещани срокове. Подготвяше се за печат сборник с негови студии върху съвременната западноевропейска и американска литература. Обемистият му ръкопис върху проблеми на отчуждението, представен в издателство „Наука и изкуство", бе първа част на многотомно изследване, обхващащо литературни и други художествени явления от близо три столетия. Едва що бе завършил ръкописа си върху Достоевски. В общите ни планове за близките години неговото име се срещаше по-често от всяко друго.

Цветан Стоянов ни напусна, когато свързвахме най-големите си надежди с него, когато се осланяхме толкова много на изключителните му дарби на литературен изследовател, на широкообхватната му научна подготовка.

Цветан Стоянов ни напусна, но трудовете, които публикува, и ръкописите, които остави, му осигуряват трайно присъствие в българското литературознание.

*Атанас Натев*

## ПОЛША

«TWÓRCZOŚĆ» (Варшава), кн. 6, 1971 г.

Сред най-интересните материали от списание „Твурчошч“ (кн. 6) — преводът на „Въведението към метода на Леонардо да Винчи“ от Пол Валери, „В глъбината на мрака“ — есе от Збигнев Бенковски, посветено на поезията на изтъкнатия полски поет (наскоро починал) Юлиан Пшибош, и някои рецензии за новоизлезли полски книги — първо място заема несъмнено студията на Томаш Бурек (Tomasz Burek), озаглавена „По безпътиците на възвръщането към природата“, посветена на творчеството на Херман Брох. Повод за написването на тази студия е дала на Бурек появата на „Изкусителят“ — последната творба на големия австрийски писател, политически емигрант в Америка, напуснал Германия по времето на Хитлер. Брох (починал през 1951 г.) е не само един от най-големите съвременни писатели. Той остави и забележителни трудове из областта на социологията, гносеологията, математиката и политиката. За нас естествено най-интересно е литературното му наследство и трудовете му, посветени на литературната теория и естетика. Още в есетата, писани в началото на 30-те години, Брох заявява: „Моята надежда и цел беше да въздействувам възпитателно чрез етично творчество“ и остро се противопоставя на „изкуство за изкуството“,което според него се намира „в морално съседство“ с кича. Защото и едното, и другото не искат да говорят за нищо извън тях и в етично отношение са безотговорни. Продължител на традицията на „политическия роман“, образец на който той съзира във „Вилхелм Майстер“ на Гьоте, Брох се стреми към създаване на „тоталния роман“, чиито главни черти са универсални мащаби на интересите на автора и широката му ерудиция. Той иска да обедини научния реализъм с етичния идеализъм, знанието с фантазията, да обедини критичното и рационално знание за „безформената панорама на съвременността“ с мита за надеждата и спасението, дълбоко залегнал в духовните копнежи на човека. В това намерение се коренят според Бурек величието и драматизмът на неговото творчество. „Тоталният“ роман „Изкусител“ е последната голяма творба на Брох (след прочутите му „Невинни“, „Смъртта на Вергилий“, „Сомнамбули“). Разказът се води в първо лице единствено число. Селският лекар записва като летописец събития, настъпили след появата в планинското селище на скитника Марюш Рати, дошъл, за да „изкаже само това, което другите мислят“, и за кратко време да повлече след себе си местните жители в мътилката на лудостта и престъплението. Наблюдаваме следователно два паралелни процеса: макрообществения извън съзнанието на разказвача и субективно-психологическия в неговото съзнание. В самозваният демагог всеки от жителите на селото намира частица от себе си. За тях той престава да бъде външен факт, а се превръща във вътрешен проблем. Методът на този роман Брох опира върху основния принцип на единството между наблюдавания обект с наблюдаващия субект. Авторът ползува в случая новия научен модел на познанието, според който становището на наблюдателя слага отпечатък върху наблюдавания предмет и в резултат на това т. нар. чисто научно познание никога не е абсолютно, а относително. Новият метод изтъква, че всяка идея зависи от интелектуалния кръгозор и оценъчна система на мислещия субект. Оттук следва директивата: за да разбереш една идея, не е достатъчно да реконструираш нейния логичен ред, а трябва същевременно да проникнеш в самия мислещ субект и той да бъде разбран. Марюш Рати е отражение на съзнанието на разказвача, но едновременно се явява като „самостоятелно присъствуващ“ в действието. И само постепенно, наблюдаван и осъзнаван от разказвача като „самостоятелно присъствуващ“ предмет, той въвлича неизбежно, макар и незабележимо опознаващото съзнание в своя свят, в кръга на своето въздействие и слага върху него собствен отпечатък. Четейки „Изкусител“, ние поставяме в центъра на вниманието си наблюдаващото съзнание на разказвача, с други думи, превръщаме го в обект на наблюдение, за да проверим критически добитото от него знание. В този процес на „познанието на познанието“, в това долавяне на многото измерения на човешкото съзнание романът постига своя пълен смисъл. Главната задача на гносеологическия релативизъм в литературата, намерил образцов израз във „Фалшификаторите“ от Жид, е била винаги да се разколебае вярата в постигнатото вече познание, във все по-висшите му сфери. Така романът унищожавал сам себе си. Достигало се до пълното компрометиране

на съзнанието, като постоянно губещата страна в състезанието му с времето и всепроменящата се действителност. В романите на Хъксли, в „интелектуалната му игра на огледалата“ всяка гледна точка добива в края на краищата равноправие, вследствие на което изчезва и самата категория на истината, разтегля се сред множеството парадокси. Но докато целта на романа на познавателния релативизъм е била не само да открие и отхвърли всяко фалшиво познание, но и да докаже по този начин, че задължителната истина е изчезнала от този свят и следователно „всичко е позволено“, то „епистемологичният“ роман на Брох си поставя други цели. Когато анализираме познавателното становище на разказвача на „Изкусителят“, ние виждаме, че то съвсем не е представено като ограничено и незаслужаващо нашето внимание. Напротив. Това съзнание е максимално ясно, открито, съсредоточено, многостранно — това е познаващият антропологически субект в най-широкия смисъл на тази дума. В значението на представител на цялостния човек, защото драмата на познанието Брох показва не само в интелектуална, но преди всичко в етична перспектива.

Друг проблем на „тоталния роман“ на Брох това е проблемът за бягството на съвременния човек от града и науката, от „ада на обществената машина на живота“, от алиенацията.

Брох показва как единствено още в любовта се реализира това, което в живота на съвременния човек е останало лично негово: копнежът за единство с другия човек — като противовес на всичко безлично и механично.

Но този, който бяга от съвременния живот, за да намери простия изгубен ред на природата, среща демагога Марюш — среща фашизма. Тази дума не се появява в романа и едва по-късно критиката намира в „Изкусителят“ най-дълбокото, наред с „Доктор Фаустус“, отражение на процеса на увличането на хитлеристка Германия в „празните обещания на силата“, „абстрактната заповед“.

И настина в образа на Марюш и на неговия другар — организатор на младежки банди, се съдържа доста конкретна алюзия към фашизма. Но това е само един аспект, защото книгата на Брох не е само политически роман, макар че политиката и анализът на обществото създават една от главните плоскости на съдържанието.

„Изкусителят“ би могъл, както изтъква Бурек, да бъде анализиран и с митологически метод, който може да намери в гръбнака на фабулата и тъканта на събитията мита за Деметра и Персефона многократно претворен; мита за „великото възвръщане“, „Il grande Retorno“, както е озаглавил романа италианският му издател, защото самият Брох е оставил книгата, без да реши окончателно какво заглавие да ѝ постави. Също и един от главните герои на романа — майката Гисон, най-тайнственият, а същевременно най-простият образ на тази творба, може да бъде тълкуван и като представител на най-дълбокото човешко проникване в тайните на живота и на смъртта, и същевременно и като изображение на опряната върху учението на историка на културата от XIX в. Е. Бахофен (E. Bachofen) теория за появата на обществото от първобитния матриархат. „Изкусителят“ може да бъде тълкуван и върху плоскостта на теорията на архетипите на Юнг. И най-сетне „тоталният роман“ на Брох не може да бъде напълно разбран, ако към него не се приложи „методът на историята на идеите“. Едва той ще покаже, че „Изкусителят“ не е проста сума от съвременните културни, философско-обществени и литературни идеи, а по-скоро борба с тях. Че той като цяло представлява велика полемика с главните идеи на XX в. и е борба с натурализма, който според Брох се крие в основата на съвременната култура. Брох се бори с различни видове „натурализъм“. С ирационалния натурализъм на Ницше, чиято сянка придружава неговия Марюш и дава своята благословия на всякакви неконтролирани пориви на волята, срещу увлеченията от патологията и престъпленията, срещу „научното провокиране“ на мрака в психоанализата и други научни и литературни „пътувания към крайните предели на нощта“; срещу консервативната критика на рационализма и технологизма на съвременната епоха, критика, която от етичното отричане на „бездушното“, „градското“ и „машинното“ преминава към фанатичното отричане на цивилизацията въобще. Брох се бори и с всякакви утопии за бягството от цивилизования свят, идеи и програми за „възвръщане към здравата природа“ (Хамсун), срещу регионализма на Рамуз (Ramuz) и всякакви митове, които прогласяват „възраждането на човека чрез връзката му със земята“. Според Брох за човека не съществува друг път към природата освен чрез света на човека — чрез оформянето на разума и трудното и търпеливо знание на сърцето и чрез пиетета към културата. Всеки друг път води към безпътица, към лудост и престъпление. Когато човекът се откаже от реалното знание — изтъква Брох, — веднага се появява „опасността от евтината слава на демагогството и шарлатанията“, от лъжливите обещания за спасение. Страшна е обаче, показва Брох, заразителната сила на няколко „пъстри идеи“, на фанатизма и политическата магия на един политически „изкусител“, защото всеки би могъл да каже заедно с разказвача на книгата: „Създаде се в мен неочакваното желание да взема и аз участие в това възраждане, въпреки че не вярвах в него и въпреки че то ми се видя абсурдно и опасно.“ Увлекателната сила на Марюш — показва Брох — въздействува само тогава, когато самото общество е стигнало до убеждението, че рационалните средства за превъзмогването на кризата не стигат, че всичко е спряло на мъртва точка и че животът е станал непоносим. При съзнанието за

безизходността на културата самата човешка мисъл идва до идеята за излизане извън културата. Явява се изкусителят и обещава на едните пари, на други истинското знание, на трети героичното приключение, на мразещите — омразата, на младите — справедливостта, и то веднага, незабавно. От перспективата на постоянството, издръжливостта на неизчерпаното търпение и равновесието на спокойно обичащия и опознаващ човешки дух, чието олицетворение е майката Гисон — този акт е само безплоден, незрял, горделив бунт, който разлага културата. Това е фашизмът, който е върхът на всички несполучливи „възвръщания към природата".

Създавайки „портрет" на „ирационалната патология", каквато е фашизмът, Брох не се бори срещу ирационализма въобще, а само показва неговите граници. За него истината на ирационализма се съдържа в непосредствената преданост на другия човек, в съчувствието, в нуждата да се помага на другите, в „любовта на човека към човека". Но тази ирационална непосредственост трябва да намери, за да запази честността на своя стремеж и истинността на своя облик, границите си в рационализма. Рационализмът пък — рационалното знание и познавателно-абстрактния дух на науката — трябва от своя страна да се пазят от сляпата си крайност и да намират границите си в „знанието за човешкото сърце".

И така „тоталният роман" на Брох има много измерения, много планове — философски, символично-етичен, психологически и политически. Неговият край, в който се казва във връзка с раждането на детето на Агата, че „новата ера" ще дойде не благодарение на речите на Марюш, а чрез това дете, изразява не само идеята за „великото възвръщане", но и надеждата за възвръщането на справедливостта. Във философския размисъл върху нашата епоха Брох намира място и за красивата история на комунистката Барбара, посветила щастието и живота си за идеята. В сравнение с демагогските машинации на Марюш този образ представлява вярно доловен исторически контрапункт на идеите на епохата.

В дела, отреден за рецензиите на новоизлезлите в Полша книги, най-интересен е отзивът за появилата се през миналата година книга на Юзеф Ратайчак (Józef Ratajczak), озаглавена „Гнездото върху облака". Рецензентът изтъква, че романът на Ратайчак се свързва с това течение в полската проза, което изследва характера, същината и възможните функции на фикцията в литературните творби (Вилхелм Мах, Леополд Бучковски и др.). Пред представителите на това течение се явява алтернативата: или с безнадеждното „сизифово самоотричане" да се стремят към елиминирането на фикцията, или да се съгласят без борба със съзнателно възприетата приказка. Ратайчак е избрал втория път. Неговият роман е разказ за раждането, живота и смъртта на същество, създадено от фантазията.

„Гнездото върху облака" може да бъде тълкувано и като роман за мястото и функцията на фикцията в реалния живот. Нужда от фикция раждат празнините и недостатъците на реалния свят, неизвестните или неуловими звена в хипотетичната верига на причини и следствия. Тя изпълва, споява и организира празните места на статичния и откъслечен реален свят. Функционирането на фикцията представлява единственото действие в романа. Творбата на Ратайчак — заключава рецензентът — е философски роман за това, как живеят и умират фикциите, с които единиците и обществата изпълват събуждащите страх празни места в света.

«PRZEGLAD HUMANISTYCZNY», кн. 3—4, 1971 г.

Последните две книжки на „Пшеглонд хуманистични" ни поднасят редица материали, които привличат нашето внимание. Към тях спадат студиите: на Б. Бялокозович „Полша и поляците в руската поезия от времето на януарското въстание" (касае се за полското въстание от 1863 г.), на Фр. Селицки „Полски сюжети в творчеството на Горки" „За философския лиризъм на Феодор Тютчев" от В. Гриехньов и две студии, посветени на полската литература — на В. Т. Шимански „Обобщение на проучванията на полския модернизъм" (течение от 1930 г., наречено в студията „неосимволизъм") и литературния портрет на изтъкнатия полски драматург и художник от първото десетилетие на нашия век — Станислав Виткевич от професора на Варшавския университет Ян Зигмунт Якубовски. Интересно е и изследването „За автотематичното творчество на Юлиан Тувим" от Ядвига Савицка.

Но други две студии, посветени на по-общи теоретични въпроси, заслужават по-подробно разглеждане. Това е студията на Л. Сокул (L. Sokół) „За понятието „гротеска" (кн. 3) и превод на студията на Норман Фридман (Norman Friedmann) „Зрителна точка в романа" (също кн. 3).

Л. Сокул в труда си, посветен на гротеската, прави обстоен преглед на постигнатото в тази област, като подлага и на основна критика погрешните според него гледища. И така според него в трудовете на Волфганг Кайзер (Wolfg. Kayser) ценното е проследяването на историята на това понятие от раждането му (XV—XVI в.) чак до наши дни. Но Кайзер извлича общите черти на понятието от анализирането на творбите на немската литература, които той a priori приема за гротескни. По този начин той извежда четири главни дефиниции. Гротеска имаме там, където: 1. Светът е изведнъж отчужден, където животът събужда по-голям страх, отколкото смъртта. 2. Има присъствие на безлична и необикновена сила. Гротескната абсурдност е различна от тра-

тичната. В трагедията винаги съществува висш ред, който придава смисъл и на най-абсурдното, докато създателят на гротеската не придава смисъл на своята творба. Смехът при гротеската е смях, който ни обхваща, когато сме в безизходно положение. 3. Гротеската е игра с абсурдността. Но в нея се крие и „терапевтичното" действие — тя разкрива тъмното, заплашващото. Оттук произтича и последната, 4-та дефиниция: гротеската е опит да се прокълне и изпъди от света демоничният елемент.

Следващият автор, чиито възгледи върху гротеската разглежда Сокул, е Лий Байрон Йенингс (Lee Byron Jennings). Последният, както се изтъква в студията, прилага друг метод. Той търси архаичните извори на гротеската в човешката природа и специфичните психологически процеси и състояния, които я пораждат. Основна роля в гротеската играе според него деформацията. Следователно гротеската внушава някаква образцова форма, от която нещата се отклоняват, но не до такава степен, че тя да не може да бъде открита. Гротеската често се смесва с абсурдността, защото и двете означават „антиред" и „антистойност", но гротеската е съпротива срещу съществуващия свят. Според Йенингс историческите проучвания на понятието пречат за правилното му разбиране. Достатъчно е да се разгледа съвременната употреба на този термин. Гротескното днес съединява демоничния елемент със смешния. Но тук нещата са относителни. Това, което е гротескно за едни, за други може да не бъде. На един европеец магическият африкански обряд може да се види гротестен. „Обектът на гротеската — формулира окончателната си дефиниция Йенингс — е изобразен с човешки форми, но е лишен от истинската човечност." Възприемайки гротескното, не изпитваме „рационален страх", а страх, какъвто изпитваме на сън при чудовищни сънища. В гротеската се манифестират архетипни образи, изразяващи хаоса, абсурда, злото. Те не са лични, а свързани със сферата на колективното подсъзнание (Юнг). Хуморът в гротеската играе ролята на „разоръжаващ механизъм". Демонът се превръща в глупак, в клоун. Демоничният елемент се преражда в тривиалния. Гротеската мъчно може да се създаде напълно съзнателно. Затова тук са най-важни не естетически, а психологически проучвания. Наред с гротескни предмети или лица има и гротескни ситуации. Техен фон е най-често карнавалът или циркът поради тяхното откъсване от обикновеното всекидневие и преминаване във фантастичен свят, управляван от други закони. Тук се появяват и дионизийски тенденции. Ситуацията е гротескна, когато имаме остър конфликт между образа на света, известен ни от всекидневния опит, и представената сцена. Гротеската срещаме най-често в изобразителното изкуство и театъра.

Третият разгледан в студията автор на проучвания, посветени на гротеската, Артур Клейбороу (Arthur Clayborough) изтъква като нейни характерни черти нестройността, конфликтността и непредвидените съпоставки. Отношението ни към гротеската е амбивалентно — тя същевременно увлича и отблъсква. Гротеската се явява в изкуството, което манифестира сериозен конфликт между общоприетата норма и нарасналата емоция.

Юрий Ман (Jurij Mann) вижда същината на гротеската в преувеличението. Той различава „реалистичната гротеска" (например „Нос" от Гогол) от „фантастичната" и смята, че фантастиката не е атрибут, неделим от гротеската. Гротеската може да бъде основа на творбата, но може да бъде и елемент на стила и тогава се явява като „гротестен отблясък" (Дикенс, Достоевски). Затова по-добре е да се говори не за „гротесков метод", а за гротестен принцип на типизация на отражението на живота. Гротескната символизация внася антитеза, която може да доведе до нови синтези. „Пътуването на Гъливер" е гротестен микросвят — цялата история на човечеството. Гротеската отразява обществените противоречия.

Обобщавайки накрая досегашните проучвания, авторът на студията подчертава, че най-прецизни определения на гротеската дадоха досега психологическите проучвания, но положителен резултат може да бъде постигнат едва при един синтез на психологическия метод с историческия и описателния.

Втората интересуваща ни студия „Зрителната точка в романа" започва с цитат от известния английски писател Хъксли, противопоставил се още преди 25 години на всеобщата в нашето време враждебност към „всезнаещия автор" на романа. Въпреки това критиката констатира, че най-фрапиращото явление в английския роман е „изчезването на автора, докато главна черта на викторианския роман е била неговото присъствие. Според Фридман непосредствено свързан с този въпрос е проблемът за отношението между твореца и неговата творба и в кръга на този проблем той главно се интересува от зрителната точка на писателя. Тази зрителна точка е според него днес „едно от най-ефикасните критически понятия при анализата на романа". Още Платон — припомня Фридман — е различавал, разглеждайки „стила" на епическата поезия, „обикновения разказ" от „подражанието". Когато поетът говори от името на друго лице, можем да кажем, че той нагажда своя стил към начина на говорене на някой друг, а когато навсякъде се явява лично и никъде не се крие, той отхвърля подражанието и поезията става „обикновен разказ". При това Платон изтъква, че една форма, противопоставена на такъв разказ, а именно чистият диалог — се приближава към драмата, която е изключително подражание. Днес настоятелно се говори за „изчезването на артиста". Ако художест-

вената истина се състои в пълното завладяване на въображението на читателя, в създаването на илюзията на действителността, то авторът, говорейки от свое име, създава за това пречка. Най-съвършена илюзия се получава, когато не само действието е „непосредствено", но и състоянието на умовете на героите е „непосредствено драматизирано, а не разказано и изтълкувано косвено с думите на разказвача.

Фридман разглежда най-изтъкнатите съвременни трудове, посветени на интересуващия го въпрос. Той изтъква, че особено място във водените дискусии заема М. Форстър, който в разрез с другите теоретици защищава привилегията на писателя да присъствува в своята творба. „Откъде писателят знае това?" пита т. — Къде е пласирал зрителната си точка? Той не е последователен, като, напускайки своята ограниченост, минава към „всезнанието", а след това пак се оттегля. Този вид обвинения напомнят атмосферата на съдебната зала. Читателят се интересува само от това, дали преместването на зрителната точка и тайнствеността на живота са убедителни".

Според заетата от автора зрителна точка Фридман провежда следната класификация на романите: 1. Творбите, където имаме „коментиращо всезнание". В този случай авторът не само разказва, но и критикува. 2. „Неутралното всезнание", когато липсва непосредствената намеса на автора. Но при все това остава постояннната готовност на автора да застане между читателя и събитията и да показва дори и сцените по-скоро по такъв начин, както той ги вижда, отколкото от становището на отделните герои. 3. „Аз" във функцията на свидетел. Авторът предава цялата си функция на някой друг; той става самостоятелно лице „вътрешно" по отношение на разказваната история, по-малко или повече активно в действието, познаващо главните герои и говорещо на читателя в първо лице. Свидетелят разполага само с нормалното достъпно в живота знание за вътрешното състояние на другите лица. 4. „Аз" във функцията на главния герой. В този случай авторът е ограничен почти напълно до собствените си мисли, чувства и наблюдения. 5. Променливото обективно всезнание. То се различава от първото становище по това, че първият метод пресъздава мислите, наблюденията и чувствата с подробности, които преминават през умовете на героите (оперира със сцени, докато този метод ги резюмира и тълкува (разказва). 6. Селекционното всезнание. Читателят в този случай е ограничен само до един герой. Следователно не може да види играта на разните зрителни точки, гледа от „неподвижно становище". 7. Драматичен метод. Той въобще не се занимава с душевните състояния на героите, а само показва на читателя какво героите говорят и правят. 8. „Камарата" — метода, смятан за най-пълното елиминиране на автора. Той показва материала без видима селекция и композиция. Но кой знае — завършва Фридман — дали от момента, когато авторът напълно изчезва, не угасва и романът като изкуство, защото романът изисква някаква структура, следователно трябва да бъде продукт на активна мисъл.

*В. См.-П.*

## ГДР

WEIMARER BEITRÄGE, Берлин — Ваймар, кн. 1—4, 1971 г.

„Ваймарер байтреге" е месечно списание за литературознание, естетика и теория на културата. Основано е преди 25 години от Луис Фюрнберг и Ханс-Гюнтер Талхайм. Главен редактор на списанието сега е д-р Анелизе Гросе. Публикуват се литературоведски изследвания, публицистични статии, есета, както и рецензии на научни произведения. Сред сътрудниците на списанието личат немски и чужди автори — предимно съветски и от социалистическите страни.

Кн. 1 привлича вниманието със статията на проф. д-р Елизабет Зимонс „Социалистическият реализъм — едно ново световно изкуство". Авторката разглежда въпроса, как и с какво социалистическият реализъм в отделните страни е обогатил световната култура. Проследяват се събитията от световен мащаб, обусловили и стимулирали развитието на социалистическото изкуство, анализират се редица автори и явления, правят се съпоставки и разграничения. Статията е интересна както с фактологическия материал, който използува, така и с някои оценки.

Интервюто на Йозеф-Херман Заутер, както и статията на д-р Анелизе Гросе „За преплъщенията на човека" са посветени на творчеството на известния съвременен немски поет Франц Фюман. С тези публикации, а също и с някои материали в кн. 4 списанието чествува годишнината на поета.

Особен интерес буди изследването на проф. д-р Хорст Слома „Формиране на човека и развлечението" (Horst Slomma — „Menschenbildung und Unterhaltung"). Авторът разглежда в отделни глави следната проблематика: „Социалистическата културна революция и развлеченията", „Връзката между психическите процеси и културата в областта на развлеченията". „За облика на социалистическия човек и развлеченията". Проследява се развитието на понятието „развлечение", превръщането на нормалната човешка нужда от развлечения в „бизнес" в капиталистическите страни, спекулирането с ерo-

тиката, насилието и примитивните нагони в различните форми на развлечението и пр. Отделя се значително място и на „развлекателната литература“, на текстовете за естрадни песни и на необходимостта от нови, социалистически форми на развлечение, които ще спомогнат за нравственото и политическото оформяне на човека при социализма.

Любопитна от методологическа гледна точка е статията на д-р Херберт Леч „Конвергентни концепции в теорията за изкуството“ (Herbert Letsch — „„Konvergenzkonzeptionen in der Kunsttheorie“), обхващаща следните глави: „Някои теоретико-исторически аспекти на техницизма в естетиката и теорията на изкуството“, „Техницистическата концепция на деидеологизирането на изкуството“, „Човешкият облик и системата на естетическо и художествено изображение на предметния свят.“

Авторът анализира някои техницистични схващания в съвременната буржоазна естетика (приравняването на естетическите категории към чисто технически) и посочва тяхната формалистична, антихуманна същност като чужда на марксическата естетическа теория. Разгледани са някои съчинения на буржоазни автори в критично осветление.

Кн. 2 предлага статията на д-р Урсула Райнхолд „Литературната опозиция в Германската федерална република“. Разгледани са средствата и формите, използувани от писателите в ГФР за изразяване на тяхното несъгласие с политическата и идеологическа ситуация в страната им. „Понятието литературна опозиция“, се казва в статията, „има тесен и широк аспект“. Литературни произведения, които привидно не са политически заострени, могат да крият в себе си елементи на недоволство, на протест, на бунт, да действуват на съзнанието на читателя в опозиционна насока.

Привлича вниманието и статията на д-р Клаус Ярмац „Изкуството и изкуствознанието в единен художествен процес“. Авторът съпоставя творческата дейност на художника с тази на изкуствоведа и анализира общите и различните им страни. Изтъква се взаимната обусловеност на двата вида дейности — необходимостта художникът да има поглед върху историята и теорията на изкуството, както и изкуствоведът да има опит в художествената практика, за да познава законите ѝ отблизо.

Кн. 3 предлага публикации предимно на съветски автори, преведени на немски език от различни литературни и изкуствоведски издания. Особено интересно е изследването на проф. д-р Д. Ф. Марков от Москва „Отношението на социалистическия реализъм към другите литературни течения“. Въз основа на богат фактологически материал авторът достига до интересни и ползотворни за развитието на социалистическото изкуство заключения.

Кн. 4. привлича вниманието с обширното изследване на д-р Хелмут Ханке „Закони на културното развитие“. (Helmut Hanke, „Kulturelle Entwicklungsgesetze“).Авторът разглежда основните принципи и проявленията на закономерностите на културното развитие в социалистическото общество. Изследват се икономическите, социалните и идеологическите условия за развитието на социалистическата култура, която се схваща като обществен процес. Авторът стига до заключенията, че „социалистическата култура представлява организация на всички социални отношения и обществени дейности, които обуславят и стимулират всестранното развитие на личността; социалистическата култура се развива планомерно и пропорционално, в съответствие с цялостното обществено развитие; социалистическата култура се проявява чрез културно-творческата дейност на трудещите се като култура на целокупния народ; социалистическата култура черпи от съкровищницата на хуманистичното наследство на националната и световната култура, като представлява тяхно закономерно продължение и по-висш етап на развитие; социалистическата култура се развива в непримирима борба с империалистическата идеология и култура; социалистическата национална култура е част от социалистическата световна култура и израства на базата на социалистическия интернационализъм, като допринася активно за неговото укрепване“.

Интересна е и статията на д-р Вернер Херден „Хайнрих Ман и Йоханес Р. Бехер“, в която се разглеждат някои литературно-политически аспекти в отношенията между двамата писатели.

*В. К.*

## ГФР

«ARCADIA», Бон, кн. 1—3, 1970 г.

„Аркадия“ е академично списание за сравнително литературознание, в което се публикуват научни статии, реферати, студии и пр. на автори от различни страни на немски, английски и френски език. Издател на списанието е проф. д-р Хорст Рюдигер от семинара по германистика в университета в Бон — отдел за сравнително литературознание.

„Аркадия“ излиза три пъти годишно, през 1970 г. навлиза в своята пета годишнина.

Кн. 1 предлага методологическата студия на д-р Манфред Белер „От сюжетна история към тематология — принос към сравнителната методология“.

Всеобщоизвестно е обстоятелството, посочва авторът, че изследванията върху историята на сюжета (Stoffgeschichte) се ограничават обикновено в подбиране на ма-

териал и преразказване на съдържанието на литературната творба. В своята студия той се спира на първо място на проблема, доколко съдържанието на едно произведение може да се разглежда като структурно-определящ фактор, доколко сюжетът и изграждането на фабулата играят роля при избора на литературния род и доколко сюжетът има отношение към формата и съдържанието на творбата.

Авторът полемизира със схващанията, които „заклеймяват“ литературоведческите изследвания на явления, определяни като „нелитературни“ или „непоетични“ и проследява историята на спора около „сюжетното изследване“ (Stofforschung), като се позовава на трудовете на Елизабет Френцел „Изследване на сюжета, мотивите и символите“, на Раймон Трусон „Пледоария за история на сюжета“ и на Хари Левин „Тематика и критицизъм“.

След като разглежда посочените трудове, д-р Белер се спира на въпроса за точното дефиниране на възникналите проблеми. Сходни постановки у различни автори се дефинират различно и така създават условия за неяснота и недоразумения. Поради това д-р Белер предлага своя единна система.

Поставя се въпросът, доколко е желателно да се извършват изследвания на сюжета само на литературни шедьоври. Авторът счита, че един теоретично издържан метод е необходимо да бъде упражняван в по-широка сфера, като по този начин ще бъдат избягнати влиянията на вече наличните коментарии. Посочва се също, че са нежелателни изследванията само в областта на националната литература, тъй като оценките могат да бъдат повлияни от субективни фактори.

Накрая се разглежда взаимовръзката между „сюжет“ и „тема“ на литературното произведение. Посочва се, че „тема“ е по-широко по обем понятие, което включва в себе си както „сюжет“, така и принципите на художественото съображение. По тази причина авторът обединява понятията „изследване на сюжета“ и „история на сюжета“ в едно, под наименованието „тематология“.

*

Вниманието привлича и изследването на Фридер Буш „Кетрин Мансфийлд и литературният импресионизъм във Франция и Германия“.

Кн. 2 на списанието предлага работата на проф. д-р Ернст Беелер от Вашингтон „Произход на понятието „трагическа ирония“ (Ernst Behler — „Der Ursprung des Begriffs der tragischen Jronie“).

В отделните глави на своята студия авторът разглежда историческото развитие на понятието като „класическа ирония“ при Сократ, Цицерон, Квинтилиан, Платон и Еразъм Ротердамски. Отбелязва се, че при Суифт се развива т. нар. „горчива ирония“, преминаваща в сатира. „Романтическата ирония“ е проследена в изследванията на Шлегел върху Дидро, Лоурънс Стърн, Сервантес, Шекспир и Гьоте. Наличие на такава ирония се посочва и в творчеството на немския поет Новалис.

Разглежда се също отношението между понятията ирония и хумор въз основа на творчеството на Жан-Паул. В раздела „Ирония и диалектика“ се посочват изследванията на Хегел върху иронията във „Феноменология на духа“, а в „Иронията и трагическият феномен“ се оспорва схващането на Шлегел, че „иронията изчезва, щом се появи трагичното“.

В раздела „Ирония и трагедия“ авторът се спира на различното нюансиране на понятието в англосаксонския свят и на континента. Английското понятие за ирония акцентира повече върху драматичното съдържание и двусмислието на изказа, докато в Европа иронията се схваща повече като възглед върху живота, „издигнал се над предметния свят,щастието и нещастието, доброто и злото и стремящ се към един действителен поетичен свят“ по думите на Гьоте.

В същата книжка буди интерес и статията на д-р Вилхелм Зеебах от Бон „Античната митология в романа на Джон Ъпдайк „Кентавърът“ (Wilhelm Seebach „Die antike Mythologie in John Updikes Roman „The Centaur“).

Авторът посочва, че действието на романа е свързано с гръко-римската митология, като действуващите лица до известна степен са отъждествени с митически образи или се възпроизвеждат отношения помежду тяхната житейска среда и митологичния свят. Често митологичните намеци са така дълбоко скрити в тъканта на повествованието, че фасадата на романа остава реалистична, а митическият свят става осезаем само чрез метафори, сравнения и други стилистични средства.

Главният герой на романа Джордж Колдуел е кентавърът Хирон, който се схваща като полубог и полуживотно. По този начин в романа се представя символично конфликтът между противоречивите начала, между животинската и човешката (респ. божествената природа) на човека.

Разглеждат се някои съответствия и несъответствия между героите на Ъпдайк и образите от митологичния свят, с които той ги идентифицира. Авторът прави задълбочен анализ на древните митове и посочва легендите, които е ползувал Ъпдайк,претворявайки ги в романа, като ги сравнява с новосъздадените образи и ситуации.

Така например Колдуел-Хирон притежава някои божествени черти, които го издигат над окръжаващия го „простосмъртен свят“, но той не е равноправен на боговете в Олимп, както и Колдуел не е равноправен в социално отношение с аристократите на Олинджър. Синът на Колдуел Питър има няколко митологически съответствия. На първо място той олицетворява Прометей, защото е прикован към провинциалната и нецивилизована атмосфера на малкия градец подобно на Прометей към

своята скала. Питър олицетворява също и бога на плодородието Приап, син на Бакхус и Афродита, който е тачен и като бог на мъжката еротична сила.

След като разглежда редица съответствия, авторът прави заключението, че привличането на античната митология в романа е средство да се преодолее тясната пространствено-временна ограниченост на сюжета, притежаващ донякъде автобиографичен характер. Така действуващите лица чрез отношенията си към извънвременните и свръхдействителни същества от митологията окрупняват своята стойност, като се превръщат в своеобразни архетипове с всеобщо значение. Митологичният фон допринася също и да се разбере тяхната непълноценност, неидентичност по отношение на първообразите. Контрастът между модерния и митическия свят е толкова ярък, че тяхното сблъскване има пародийно, иронично въздействие, чрез което митът се поставя под въпрос, демитологизира се и се превръща в младежка фантазия, илюзия на спомена и бягство от реалността.

Като предшественик на Ъпдайк, който си е послужил с митологични образи в модерно звучене, авторът посочва Джойс, при все че в своя „Одисей" той строго се придържа към първообраза на Омир, което не може да се каже за романа на Ъпдайк.

Накрая авторът изтъква, че на много места митологическите връзки в романа са изкуствени, непохватни и неубедителни, което превръща от своя страна произведението в кентавър.

Кн. 3 предлага студията на д-р Волфганг Хюбнер от Мюнхен „Олимпийските богове в „Изкушението на св. Антоний" на Флобер" (Wolfgang Hübner „Die olympischen Götter in Flauberts „Tentation de saint Antoine").

Авторът разглежда източниците, които е ползувал Флобер при изобразяването на древногръцките богове в своето произведение, като насочва към труда на Фридрих Кройцер „Символика и митология на древните народи, предимно гърците", публикуван по времето на Флобер и посрещнат радушно във Франция, макар и отхвърлен в родината на автора Германия. Разглежда се освен това взаимовръзката и значението на описаните богове с оглед на религиозните и философските схващания на Флобер.

*

Особено интересна е студията на проф. д-р Валтер Зокел от университета в Станфорд (Калифорния), озаглавена „Кафка и екзистенциалната философия на Сартър" (Walter H. Sokel „Kafka und Sartres Existenzphilosophie").

Откриването на Кафка във Франция и модата „Кафка", посочва авторът, съвпадат по време — и то неслучайно — с появата и изкристализирането на френския екзистенциализъм. Неговите главни представители — преди всичко Сартър и Камю (в ранния си период) — често се позовават на Кафка в своите произведения. Епилогът на основното философско съчинение на Камю „Митът за Сизиф" е посветен на Кафка и творчеството му, а неговите романи явно издават влиянието на Пражанина. Още по-задълбочено е отношението на Сартър към Кафка и това особено проличава в крупния му философски труд „Битието и нищото" (L'être et néant).

В своята студия д-р Зокел изследва връзките на Кафка с екзистенциалната философия въз основа на посоченото произведение на Сартър. Най-напред авторът разглежда някои принципни положения в екзистенциалната антропология.

Според Сартър човекът или „човешката реалност" (la réalite humaine) е идентична със съзнанието (das Bewußtsein). Човешкото тяло не е човешка реалност и принадлежи към материалния свят, към „битието" (das Sein). От своя страна съзнанието е винаги „съзнание за нещо", следователно то е „отношение", но не и „предмет" или „субстанция". Щом като предметният свят се идентифицира с битието, то човешката реалност, която е само съзнание, няма битие, тя не съществува в материален, субстанциален смисъл, тя е „небитие", „Нищо". Човекът е идентичен с Нищото и чрез него Нищото навлиза в света на битието под формата на поставяне на въпроси, установяване на различия, отрицателни преценки и пр. Или: Нищото е резултат и съществен белег на мисленето, на съзнанието, което от своя страна е идентично с човека, с човешката реалност. Но щом човекът е идентичен с Нищото, то той е „свободен". Защото само съществуващото, битието е обусловено. А човекът, който не е битие, не е обусловен, не е детерминиран. Неговото небитие го „осъжда" на свобода. Независимо дали желае или не (а в повечето случаи той не желае) човек не може да бъде друг освен свободен. Изправен лице с лице срещу неприсъщото му битие, той открива и създава отношения, понеже самият той не е нищо друго освен отношение. Така човешката реалност „създава света", превръща го в понятен и логично устроен космос. Както в „Логиката" на Хегел, на която Сартър е задължен много, детерминираното и поради това понятно битие се осъществява чрез Нищото, т. е. чрез човека.

Така Сартър представя отношението на човека към материалния свят: сам той „нематерия", „небитие", „Нищо", човекът определя отношенията и взаимовръзките в материалния свят и създава подредения и понятен облик на битието.

Какво е обаче отношението на човешката реалност към другите човешки реалности?

Според Сартър, щом човекът се изправи не пред битието, а пред друга човешка реалност, пред друго съзнание, той се сблъсква с дълбоко безпокоящия го факт на „трансцендентността". Съзнанието открива у другия очевидността на небитието, на свободата, каквито самото то представлява. Другият

никога не може да бъде определен точно, защото и той е свободен. Неговите думи само прикриват неговите намерения. Той никога не може да бъде опознат действително. Другият е моята трансценденция. За мен той е една мъчителна загадка. Неговата свобода ограничава моята и затова той представлява моята настояща заплаха. Дори самото погледът на другия ме застрашава да бъда превърнат в обект. Намиращ се в неведение относно неговите мисли, безпомощно изложен на неговия поглед и на неговата воля, възпрепятствуван в желанието си да проникна в съзнанието му, да овладея волята му и да парализирам свободата му, в това безотрадно състояние мен ме обзема чувството на срама. Това чувство на срам изразява моята реакция, то е факт на трансценденталната заплаха срещу моята свобода и факт на моята произлизаща от това несъстоятелност, проблематичност (Fragwürdigkeit).

Тъкмо в онази част на своето съчинение „Битието и нищото", в която провъзгласява ужаса на човешкото съществуване, измъчвано от съзнанието за невъзможността на пълното проникване в другия, на съвместното съществуване, Сартър прави своя най-обширен коментар върху Кафка.

Уединеното съзнание, „зазидано" сред своята изолация и подбуждано и предизвиквано от неопределени обвинения, произлизащи от неизвестни и непонятни обвинители, напразно търсещо път към властите, учрежденията, които застрашават героя — това е, общо взето, тематиката в творчеството на Кафка и тя със зловеща и пророческа точност предопределя Сартъровата теория за междучовешките отношения.

Но не само в тематично отношение творчеството на Кафка представлява израз на екзистенциалната изолираност на човешката реалност. Също така формата и структурата на неговите произведения съответствуват на принципите на екзистенциалистическата антропология.

Авторът разглежда романите на Кафка „Процесът" и „Замъкът" и установява, че в тях липсва т. нар. „всезнаещ разказвач", липсва авторският коментар на събитията. Всички случаи са видени и представени през погледа на едно съзнание — това на главния герой, протагониста, което също дава представата за едно изолирано, некомуникативно съзнание. Тук авторът отбелязва, че този похват на „единично съзнание" (Einsinnigkeit) е коренно различен от похвата „поток на съзнанието" (stream of consciousness), използуван от Дюжарден и развит от Шницлер и Джойс.

Своеобразието на Кафка не се изразява само в похвата на „единично съзнание", а най-вече в това, че за протагониста, за разказвача, а заедно с тях и за читателя остават скрити мотивировките на обкръжаващия главния герой свят. Дори собствените мисли и мотивировки на протагониста остават за нас скрити в по-голямата си част. Подобен стилистичен похват е особено подходящ за изразяване на онова, което може да се нарече „екзистенциален реализъм" или „човешки статут" (condition humain) според Сартър. Непреодолимата изолация на „аза", затвореността му в индивидуалната субективност, от която езикът не е в състояние да го освободи, е една от най-старите и основни теми в традицията на екзистенциализма. Тази тема възниква още в съчинението на Киркегор „Страх и трепет" и бива формулирана наново чрез понятията на Хайдегер за страха и смъртта. Но нейното най-задълбочено и систематизирано разглеждане намираме в „Битието и нищото" на Сартър, където тя е изведена до размера на всеобща антропология.

Авторът на студията изследва и паралелите между творчеството на Кафка и мисловния свят на Сартър по отношение на интерпретацията на човешката реалност.

Сартъровата „теория за другия" произлиза от теорията му за „аза" в неговата социална функция. В повечето случаи героят в произведенията на Кафка има социалната функция на типичен „аутсайдър". В най-голяма степен това се отнася до романа „Замъкът", който често бива разглеждан като творба, отразяваща обществената отчужденост на модерния интелектуалец, както и на западния евреин. В този роман главният герой К. напразно се стреми да се приспособи към обкръжаващия го свят. За този свят, както за миналото, а донякъде и за настоящето на К. не научаваме нищо определено. К. е човек без минало или по-точно неговото отношение към миналото е противоречиво, неясно.

В „Битието и Нищото" Сартър така формулира проблема за миналото, настоящето и бъдещето на човешката реалност:

„Човешката реалност, която е идентична със съзнанието, винаги и във всеки момент се трансцендентира, т. е. съзнанието никога не се покрива със състоянието, в което се намира, или с действието, което извършва в момента. Настоящият миг не детерминира никога човешката реалност." Като пример за тази постановка авторът привежда следния случай. Човек стои до прозореца в стаята, но в същия момент съзнанието му се лута из някоя отдалечена планинска местност. Къде е човекът в момента — в стаята или в невидимата за окото планина? В същност той не е нито на едното, нито на другото място. Или, както дефинира Сартър: „Човешката реалност не е това, което е, и е онова, което не е." Човек никога не може да бъде цялостен, той е осъден да съществува раздвоено, разпокъсано. Затова той обладава винаги „нещастно съзнание" и е проникнат от копнеж по „щастието на битието", по цялостността и трайността на субстанцията. Но обединяването на битие със съзнание е невъзможно, защото като същности те се изключват. Това единение остава само човешка мечта, блян, пръв и винаги последен човешки стремеж. И този стремеж според

Сартър се нарича бог. Човешката реалност се стреми да стане бог, но този копнеж е завинаги неосъществим.

Подобна разединеност в човека може да се наблюдава не само по отношение на пространството, но и във времето. Съзнанието изпреварва настоящия миг и пребивава в още ненастъпилото бъдеще или се връща назад във вече отлетялото минало. Но най-често съзнанието е насочено към хоризонтите на бъдещето (тук Сартър се покрива с Хайдегер). След като човешката реалност е идентична със съзнанието, следователно тя е идентична не толкова с настоящото си състояние, а по-скоро със своите планове, проекти и решения, ориентирани към бъдещето. Така че човек, това са неговите възможности за реализация в бъдещето. Екзистенциализмът схваща човешката същност в нейната екзистенция, а това ще рече в отношението ѝ към хоризонтите на бъдещето.

За разлика от битието, което се детерминира от миналото, човешката реалност се определя от бъдещето. Миналото, както и цялото обкръжаващо го битие са за човека само инструмент за неговото осъществяване в бъдещето.

Миналото като „инструмент на бъдещето" се схваща и от Кафка в романа му „Замъкът". Така например за читателя остава неизяснено дали героят К. действително е земемер по професия и дали има семейство. Тези обстоятелства се представят от К. различно, в зависимост от това, доколко биха спомогнали за реализацията на неговите планове. Така К. е идентичен със своите намерения, със своя стремеж към бъдещето и е чужд на своето настояще и минало.

Творчеството на Кафка изгражда в общи линии образа на самосъздаващия се човек, чието битие е неговото непрестанно „ставане" (Werden) в хегелиански смисъл. И тук е скрит определен „морал" — тематиката и стилистичните похвати в произведенията на Кафка ни принуждават да схващаме човека като никога недостигащ крайната си цел процес на постоянно самоосъществяване. Така се разрушава предразсъдъкът, че човешката съдба е предопределена, озарена от някакво предназначение и че човек може да бъде удобно класифициран и етикетиран. Човекът се представя като свободен. Но неговата свобода е изобразена не като подарък или привилегия, а като ужасяваща необходимост, родена от прозрението, че човешкото съществуване е лишено от всякакъв обективен смисъл, от всякакво оправдание, че то е „захвърлено" в света като гол факт, като безсъдържателна наличност и че човек носи тежкото бреме да създаде сам своя смисъл, да воюва за своето оправдание, без да може никога да го постигне. „Същността на човека се състои в това, че не притежава същност", дефинира идеалистът Сартър човешката реалност. А щом човек е Нищо, той не може да бъде създаден с някаква цел или предназначение.

Тази дефиниция е израз на „радикалния атеизъм" на Сартъровата екзистенциална философия. Единственият смисъл, който човек намира за своето съществуване, е този, който той сам си определи, т. е. работа на човека е да изпълни божието дело. Така той е обременен с божествена отговорност, без да му е дадена божествена власт и сила. Непризован от никого, чувствуващ се чуждене сред битието чрез своето свободно, поднелагащо всичко на съмнение съзнание, човек се мъчи да намери почва под краката си, която да го задържи и определи.

Земемерът К. в романа на Кафка — непризован, ненужен никому — е съвършено олицетворение на екзистенциалистичната човешка реалност. Но след като веднъж е попаднал в замъка, той трябва да съществува. Тази принуда човек да определи своето съществуване поради своята наличност, да се утвърди пред лицето на битието Сартър нарича „екзистенция". Постоянно застрашаван да бъде унищожен, човек е осъден „да избере сам себе си", да се определи. Така и героят на Кафка, за да просъществува, се определя като земемер и това самоопределение става негова същност. Но тази същност не е никакъв факт, а по-скоро е една лъжа, измама. Задачата на К. е да превърне тази лъжа в истина, да превърне залегналата в него възможност в реалност. При него „екзистенцията" също предхожда „есенцията" — първо е принудата, а след това е самоопределението.

Професията, която избира К., е също показателна за героя на Кафка. Като метафора тя изразява съмнението, преоценката и внасянето на ред и рационализъм в ирационалността на битието, което е отличителна черта на човешката реалност според екзистенциалната философия. Според Сартър човекът има революционна, преобразувателна същност. Така измерването на земите в замъка означава ново разпределение на имотите в рационален мащаб.

Авторът разглежда и амбивалентното отношение на героя К. към замъка. От една страна, К. е изпълнен с бунт,с желанието да преустрои замъка, да го подчини на интелектуалната си воля,но, от друга страна, той се домогва до благоволението му, до своето официално място в него. Това противоречиво поведение не е парадокс, а олицетворява парадоксалността на човешкото съществуване, изразяваща се в „едновременно отричане и ухаждане на битието". Най-съкровеният копнеж на човека според Сартър е да се слее с целостта и завършеността на битието, да стане част от него, „нещо в себе си" (en soi). Но вроденият негативизъм, критичност на съзнанието, духът го подтиква да съществува като човек, като Нищо, „анти-битие", „нещо за себе си" (pour soi). И това противоречие прави невъзможно изпълнението на неговите желания.

Накрая авторът на студията разглежда възможностите за тълкуване на Кафка от екзистенц-философско и социологично гледище.

Той стига до заключението, че идентифицирането на човека с едно недетерминирано съзнание с Нищото и тоталното отрицание е възможно само ако съзнанието се схваща като чисто и свободно от влиянието на колективния живот, традицията и наследствеността. Доколкото съзнанието съществува изолирано и се мисли като чист духовен процес, окован в затвора на тялото, екзистенциалната идея на Сартър за човека според автора не търпи критика. Но доколкото единичното, индивидуалното съзнание е тясно свързано с представите за семейството, общността, културата и се разглежда обусловено от колективното въздействие на тези фактори, проличава изолираността и безпочвеността на екзистенциалистическото схващане за човека и обществото, нещо, което късният Сартър често признава.

Цялото това тълкуване на Сартр и Кафка е любопитно, защото то позволява да се разберат реакционността и крайният солипсизъм на екзистенциализма в неговата антропология, безнадеждно сравняваща човека с Нищото.

*В. К.*

## „ТАЛАНТ ПИСАТЕЛЯ И ПРОЦЕССЫ ТВОРЧЕСТВА“ от Б. МЕЙЛАХ

Ленинград, 1969, 446 стр.

Науката за литературата и изкуството в наши дни бележи все по-голям успех в разкриването на закономерностите в процеса на художественото творчество, векове наред смятани за непознаваеми и до голяма степен останали непознати до днес. Между научните трудове, посветени на тази задача и излезли напоследък , особено внимание обръща трудът на Б. С. Мейлах „Талантът на писателя и процесите на творчеството“, отпечатан в края на 1969 г.

Б. С. Мейлах е съставил труда си от три последователни части, съдържащи конкретни проучвания за трима великани на руската литература — Пушкин, Достоевски и Чехов. Към трите конкретни изследвания той е прибавил в началото разгърнат увод с много общи идеи, в известна степен недоизяснени и поради това дискусионни, будещи някои съществени възражения, и в края кратко заключение. Силата на Б. С. Мейлах като изследвач на художествено-творческите процеси е в конкретните изследвания за отделни писатели. Отличен познавач на Пушкин, Достоевски и Чехов, в разглеждания труд той проучва произведенията им, различните техни дневници, бележници, писма, спомени, статии в печата, ръкописи и проекти, планове, най-разнообразни други материали за начина, по който читателите са възприемали едни или други техни произведения, и пр. И в трите части на труда изследвачът се интересува преди всичко от познавателната страна на художествено-творческия процес, разглежда начините, по които Пушкин, Достоевски и Чехов анализират, изучават, опознават, пък и изобразяват отразената в произведенията им действителност. Б. С. Мейлах търси да установи закономерностите на художествено-творческото познание на живота у тримата велики автори, т. е. проучва логиката на тяхното творчество като писатели.

Познавателната страна в работата на писателя,както изобщо творческият процес, естествено се отличава с голямо разнообразие и общите закономерности винаги се проявяват индивидуално. В трите части на труда Б. С. Мейлах изнася на преден план различен кръг от проблеми и осветлява сравнително различни моменти от познавателната работа на писателя, определени от индивидуалните особености на изследвания автор.

Частта за Пушкин е озаглавена „Творчеството като „изследване на истината“ и въплъщение на идеала“. Тук изследвачът анализира „общите принципи и похвати“ на творческото мислене у Пушкин „в евристически план“, т. е. като откриване на „истина“, като процес на опознаване на живота. Първият извод е, че „в развитието на Пушкин като поет и мислител възниква ново разбиране на творчеството“ (стр. 61). Според реалиста Пушкин то е вече „търсене на истината“ и притежава общи черти с науката (стр. 78). В развитието си Пушкин се домогва до система на художествено мислене, която е „преди всичко система на писател-реалист“ (стр. 52). Своите художествени търсения и постижения той сравнява и „измерва“ с постиженията на двете ярко изявени по онова време системи — класицизма и романтизма. Така възгледите му за „същността, процеса и целите на поетическото творчество“ минават „сложна еволюция“. Б. С. Мейлах разкрива промените, като, от една страна, изследва различните „планове“ на Пушкин — от най-кратките схеми до „програмите-конспекти“, — а, от друга страна, като проследява участието и ролята на творческото въображение в процеса на създаването на отделните произведения.В отделна глава е показано как Пушкин сам изяснява и защищава своите творчески принципи: 1) в самите си произведения; 2) в многобройни писма и в някои критически статии; 3) чрез публикациите на някои литаратори, които са му били особено близки.

Втората част на труда започва с констатацията, че за художественото познание на Достоевски е характерно „обилието на наблюдения и идеи“. Писателят сам твърди, че силата на неговия талант се състои в постоянната връзка с действителността“ и във „верността на живота“. Той иска да каже „нова дума“ и да разкрие „нови характери“. Предназначава съзнателно своите произведения за нов тип читатели. В повествованието си, от една страна, „дава пълна свобода на героите“, а, от друга страна, винаги подчертава своята „авторска позиция“. Според Б. С. Мейлах „познавателният уровен на мисленето му“ съответствува на равнището на научното познание по онова време (стр. 228). За Достоевски се казва, че е бил

рядко осведомен за новостите в най-различни области на науката и че особено силно се влияе от идеите на Лобачевски. Алберт Айнщайн пише: „Достоевски ми дава повече от който и да било научен мислител, повече от Гаус." В случая Айнщайн говори за произведенията на Достоевски като „своеобразна школа за мислене" и има пред вид въплътените в тях „аналитически и синтетически елементи на мисленето", „така чужди на формалното мислене" и „толкова близки на неевклидовското" мислене (стр. 244). Б. С. Мейлах основателно заключава, че особеностите и принципите на познанието у Достоевски не само се оказват нови за творческото мислене изобщо по онова време, но „запазват своето оплодотворяващо значение и за XX в. — века на научната революция" (стр. 246—247).

За Достоевски главното качество на големия писател е „умението да вижда фактите на действителността" и да ги разкрива „в дълбочината". Това писателят осъществява чрез „поетическата идея" и „художествената идея", т. е. чрез „работата си на поет" и „работата си на художник". Б. С. Мейлах разглежда тези изказвания на Достоевски само в аспекта на логиката на художественото творчество и затова заключава, че според него „идеята" е „доминанта, организираща цялото произведение". Тези изказвания обаче имат по-голямо значение за психологията на художественото творчество, тъй като за Достоевски „поетическата идея — това е възникването на замисъла", който „се явява като самороден скъпоценен камък" „в душата на поета, съвсем готов", а „художествената идея" е „въплъщение на замисъла", отшлифоване и усъвършенстване на произведението. За съжаление Б. С. Мейлах не вижда този аспект и не успява да изясни докрай „фазите на творческа работа" и „динамиката на развитието на замисъла". Той проучва само „вътрешната логика на творческия процес" у Достоевски.

Б. С. Мейлах очертава една „евристическа схема на динамиката на художествения процес" у Достоевски, според която възникването на „замисъла" е свързано с общите разбирания на писателя за „главните проблеми на времето" и с неговите схващания за „генералната задача на дейността му като художник" (стр. 298). В труда намираме формулирани по следния начин принципите на творческия процес като познание, които Достоевски се стреми да следва: 1. „Определяне на главната идея на произведението като основополагащ и централен фокус на творческия процес". 2. „Разработка на програма на произведението, която в разбиранията на Достоевски включва развитието на главната идея и на свързаните с нея характери". 3. „Психологическа обрисовка на героите. . .". 4. „Проявяване на авторската позиция по пътя на преки и косвени оценки. . .". 5. „Сравняване на изобразяваните ситуации със ситуациите и фактите на действителността. . .". 6. „Избор на формата на повествуване, работа над структурата. . .". 7. „Хипотетично предвиждане на читателската реакция и коригирането ѝ". 8. „Самопроверка и контрол върху основата на гореизложените принципи, избиране от различните видове решения на най-верните в светлината на общата програма" (стр. 302—303).

В частта за А. П. Чехов първата глава изяснява новаторството на писателя като „художествен анализ" на „невидимия свят" на човешките души от гледна точка на „висшите и далечните цели", като „микроанализ", който изисква „нови средства за израз и изображение" и „нов метод" (стр. 323). Чеховото новаторство се състои „преди всичко в новост на проблемната ситуация" и „в способите на въплътяването ѝ". В неговите разкази се описва „омагьосаният кръг" на руския живот в края на XIX в. чрез „проникновеното изображение" на „всекидневието" с явния и скрития му драматизъм. Чехов показва „психологическия механизъм" и „последствията" на „равнодушието към общественото зло" (стр. 308). Това именно обуславя и определя неговия „способ на мислене", предмет на проучване във втората и третата глава от раздела за Чехов.

Като основна своя задача Б. С. Мейлах смята характеризирането на Чеховия „способ на мислене". Като съединява професията на лекар и на писател, А. П. Чехов минава „едновременно школата на научноаналитичното и художественото мислене" (стр. 332). Той е убеден в близостта на научното и художественото творчество. Смята, че науката и литературата имат „родствени цели" и че съществуват „определени закони на творческата дейност", които науката може да открие и изясни (стр. 350). Чехов приема като найценно „свойство на писателското дарование" „силата на ума" и „аналитическите способности". Затова държи тъй много на принципа за обективност и точност в изкуството. Още в началото на творческата си дейност той защищава страстно възгледа, че „художникът не трябва да изразява своето отношение към изобразяваното" (стр. 335). „Идеята на произведението — според Чехов — трябва да възниква от реалните жизнени ситуации", „защото колкото писателят е по-обективен", толкова „по-силно" е „впечатлението" от творбата му (стр. 357, 372).

Самият творчески процес у Чехов е изследван в последната глава на раздела за него. И тук Б. С. Мейлах се интересува само от логиката, а не и от психологията на творческата дейност, анализира само познавателната страна на творческия процес. Според изказванията на самия писател в началото той пише „леко, без да мисли, сякаш яде блини". По-късно всичко това почва да се усложнява, да заема много време, да изисква „упорит, напрегнат, всекидневен труд" (стр. 381). „Импровизационният тип творчески процес" се заменя с „аналитически". Новият етап означава преход към произведения с „остра и значителна проблематика", към „аналитически подход" спрямо обществената действителност,

към „сложност на замисъла". „Подготвителната фаза" вече „се заключава преди всичко в определяне на главната идея на произведението, на неговата проблемна ситуация и на характерите" (стр. 384). Б. С. Мейлах разглежда творческите принципи на Чехов като „определена система" на художник-мислител. Главната цел на писателя е „художественият анализ на проблемната ситуация". На преден план в този анализ излиза „моделирането на характерите" (стр. 389). Авторът на труда класифицира подготвителните бележки и сведения на Чехов с оглед на моделирането и установява няколко варианта: замисли „за краха, за душевната катастрофа, която постига човека след дълъг период на душевно благополучие"; замисли за „прераждане на човека поради нездрави убеждения, безволие, влияние на средата и пр."; замисли за „хора, непроницаеми, забронирани от съзнанието за своята непрекъсната правота и вярност на догмата" и др.

Като най-важен материал за характеристика на творческия процес у Чехов служат неговите собствени наблюдения, „автохарактеристиките" му за едни или други „замисли", за тяхното възникване и развитие. Б. С. Мейлах проучва внимателно и подробно работата над повестите „Степ" и „Скучна история" и пиесата „Иванов", за да я характеризира накрая като съчетаваща „аналитическото осмисляне на творческата задача", „нейното стройно логическо решение" и „високоразвитото образно, поетическо виждане" и „емоционално възприемане" на света (стр. 435). Чехов изгражда „архитектурата" на произведенията си така, че да буди в най-голяма степен „мисълта" на читателя. Творчеството му „разчита" на едно ново, „аналитическо" „възприемане" (стр. 433).

Според Б. С. Мейлах в „творческите принципи" на Пушкин, Достоевски и Чехов въпреки основните и ярките различия съществуват и общи неща: търсене на нови, по-съвършени методи на художествено опознаване на действителността, търсене на средства, които да карат читателя да разсъждава и да участвува сам в решаването на поставените от писателя въпроси, утвърждаване на „общите закони на реалистичното художествено-творческо мислене" (стр. 437—444). Особено съществен е изводът, че и у тримата автори всяка творба се явява резултат „не само на емпирически опит", но и на „теоретическо осмисляне" на този опит. За тях „доминанта на творческия процес", пише Б. С. Мейлах, е „идеята на произведението", върху основата на която „всички елементи на творбата" „се обединяват в цялостна художествена структура" (стр. 444).

Като цяло трудът се явява анализ и характеристика на художественото мислене — по-точно, на художествено-познавателната страна на творческия процес и на творчеството — на Пушкин, Достоевски и Чехов. Както сам Б. С. Мейлах казва в края на уводната глава, той се стреми да отговори на въпроса, „в каква степен писателят осъзнава принципите на своята работа и в какви форми протича това негово осъзнаване" (стр. 46). Изследвачът е открил и проучил богат и разнообразен материал, състоящ се от произведения, дневници, записни книжки, писма, спомени, ръкописи, бележки и т. н. Той тръгва от правилната мисъл, че за разгръщането и проявяването на писателския талант е необходима „определена система от принципи", която се явява неговата „стратегия на творчеството" (стр. 9). Според Б. С. Мейлах тя е различна по тип при различните литературни направления. От „исторически обусловените" „разни типове художествено мислене" той споменава три: „рационалистически", присъщ на класицизма, „субективно-експресивен" у романтиците и „художествено-аналитически" при писателите реалисти. Като изследва художественото мислене на Пушкин, Достоевски и Чехов, той проследява в същност три главни етапа от развитието на реалистичното художествено познание в руската литература от първата половина на XIX до началото на XX в.

В своя сравнително дълъг увод Б. С. Мейлах мотивира правилността на така поставената задача, като отхвърля възраженията, които тя среща. Обикновено казват, че художественото творчество е въпрос на интуиция, на скрито и интимно, при това сложно преживяване, което няма нищо общо с логичното научно мислене. Дейността на художника се абсолютизира и противопоставя на дейността на учения, като се отрича сродното и общото в тях. Особено разпространен е възгледът, че художествено-творческият процес е по принцип непознаваем. Този възглед е наследство от миналото, когато наистина не е могло да се вникне в „творческите тайни" на изкуството. Към такова разбиране, от една страна, насочва „субективно-експресивният" характер на художествено-творческите процеси у романтиците изобщо. От друга страна, върху философската основа както на идеализма, така и на вулгарния, недиалектическия материализъм художествено-творческият процес е действително неразгадаем. Както Б. С. Мейлах изтъква, „опити за проникване в тайните" на художественото създаване са правени много от времето на Аристотел, та до днес. Неуспехът им се дължи тъкмо на философско-методологическата им основа, която не съответствува на задачата.

Във връзка с проблема за познаваемостта на художествено-творческите процеси Б. С. Мейлах преценява и досегашните научни резултати в областта на психологията на художественото творчество. В труда намираме една правилна декларация, че тези резултати не бива да се игнорират (стр. 19). За съжаление обаче на практика Б. С. Мейлах не само ги игнорира, но дори прави един коренно противоположен извод, че „не съществува методологическа основа, която да дава право на тази дисциплина за самостоятелно място

посред другите науки“ (стр. 21). Според него психологията не може „да обхване съдържанието на творческия процес“. За да докаже това, той разглежда подробно книгата на С. Л. Виготски „Психология на изкуството“. Обаче тя е написана още през 1925 г. и в никой случай не може да се вземе за последна дума на психологията на художественото творчество като наука и за изчерпваща нейните възможности. Като остава при равнището на постигнатото от С. Л. Виготски, Б. С. Мейлах е недоволен от науката „Психология на художественото творчество“ преди всичко поради факта, че тя не е изследвала познавателната страна на художествено-творческия процес — че тя не е станала логика на художественото творчество. В случая се касае за едно недоразумение. Психологията на художественото творчество не може да се вини за това, че логиката на това творчество досега не е станала обект на научни издирвания и още е съвсем неразработена. Психологията на художествено-творческата дейност като наука се занимава само с психологическите аспекти на тази дейност. Тя има свой предмет на изследване, своя проблематика, свои научноизследователски задачи, твърде различни от тези на логиката на художественото творчество. От нея не бива да се очакват неща, които не са в нейната област.

Странно е, че в един труд, който трябва да се характеризира като особено оригинален и значителен научен принос в областта на логиката на художественото творчество, за нея като своеобразна научна дисциплина не се говори. Никъде в труда не намираме ясно и категорично формулиране на необходимостта от проучване на познавателната страна на художествено-творческата дейност. Същевременно тъкмо тази страна е в центъра на вниманието на изследвача и в нейното разкриване е значителността и оригиналността на труда.

Вместо да очертае предмета, задачите и методите на логиката на художественото творчество като своеобразна научна дисциплина, Б. С. Мейлах се стреми да докаже, че нейните задачи не могат да се решат от психологията на изкуството и че е нужно да се създаде нова дисциплина „теория на творчеството и възприемането“ (стр. 30—32). Съвсем ясно е, че такава една теория ще има комплексен характер и не може да бъде самостоятелна научна дисциплина. Освен това терминът „теория на творчеството и възприемането“ не е точен, защото в случая не се касае само до теория. Недооценяването на психологията на художественото творчество, проявено от Б. С. Мейлах, не е само на думи. Материалите за Пушкин, Достоевски и Чехов, които той привежда и изследва, са извънредно богати и на проблеми в кръга на психологията на писателското творчество. Този техен аспект обаче Б. С. Мейлах почти не е използувал. Цитирани са например редица категорични изказвания и на тримата автори за спонтанната поява на зародиша, на ядката на творбата, на „концепцията“ ѝ, носеща „цялото преди частите“. Но Б. С. Мейлах навсякъде отминава този проблем — дори в главата „Динамика на развитието на замисъла“, дето се разглеждат фазите на творческата работа и дето той е централен.

Разбира се, Б. С. Мейлах е абсолютно прав, като твърди, че „закономерностите на процеса на създаване на художествените произведения са комплексен проблем“, който изисква комплексен научен подход, взаимно сътрудничество на цяла редица науки. Той е напълно прав и в изискването да се разглежда „творчеството като динамичен процес, включващ в себе си неразривно свързаните звена: първоначалния замисъл и всички фази на развитието му, след това резултата от авторския труд, т. е. завършеното произведение, и накрая неговото възприемане от читателя“ (стр. 33). Комплексното многоаспектно изследване на сложния проблем „автор, произведение, читател“ днес вече не е само намерение и изискване, но и научен факт. То представя ново и перспективно направление в литературната наука. Б. С. Мейлах е един от неговите създатели и изтъкнати представители, пък и организатори. Трудът „Талантът на писателя и процесите на творчество“ е оригинално научно завоевание на цялото това направление, тъй като разработва най-изостаналия сектор от проблема — логиката на художественото творчество.

За този труд не бива да се съди по наслова му,тъй като той е съвсем общ, съчинен в духа на есеистичната литература и не разкрива същността на изследваната проблематика. В действителност се касае за научноизследователски труд по въпросите на логиката на художествено-творческата дейност. Като такъв именно той е богат на наблюдения и констатации, на изводи и идеи, наистина оригинален и значителен изследователски принос в литературознанието и изкуствознанието изобщо.

*Пеньо Русев*

## „ЗА ДА ОСТАНЕШ“

### от СИМЕОН ПРАВЧАНОВ

„Бълг. писател“. 1970, 304 стр.

Между литературно-критическите книги, излезли през последните години, книгата на Симеон Правчанов „За да останеш“ се отделя с редица специфични свои качества и не би трябвало да се премълчава. Още повече, че тук са събрани най-сполучливите литературно-критически етюди, портрети и статии на автора. Това е една физиономична книга, която представя в благоприятна светлина

своя създател и доказва още веднъж доброто равнище на съвременната ни критика. Написана умно, увлекателно, тя прави впечатление преди всичко с похвалния стремеж да се разчупят шаблоните на литературно-критическата ни мисъл и да се поднесат съпреживени, лично изстрадани истини и оценки.

Всеки истински литературен критик е повече или по-малко пристрàстен в отношението си към литературните факти и найчесто това не е голяма беда. Защото критическата пристрастност за разлика от читателската е съзнателно потискана, ограничавана от стремежа към обективна оценка на художествените ценности, направлявана от стремежа към обективна оценка на художествените ценности, направлявана от класовопартийния подход и здравите идейни позиции. Такъв е случаят и със Симеон Правчанов, който въпреки ярко изразения си субективен поглед върху художествените стойности успява да даде в повечето случаи обективна оценка и тълкуване на сложната съвременна мисловност у различните творчески индивидуалности. Диапазонът на неговите критически интереси е твърде широк и обхваща съвсем различни, дори противоположни писателски почерци: Димитър Димов, Димитър Талев, Георги Караславов, Андрей Гуляшки, Веселин Ханчев, Владимир Башев, Слав Хр. Караславов, Павел Вежинов, Ламар,Генчо Стоев, Атанас Наковски, Петър Караангов, Андрей Германов, Тодор Монов. Към проблемите на тяхното творчество Правчанов не може да остане равнодушен и безпристрастен, защото не се залавя да пише за неща, които не са го силно впечатлили и развълнували, които не са поразили въображението му и раздвижили мисълта му.

Пред нас е един честномислещ, образован и обигран критик. На това се дължи и артистичната лекота, с която се стреми да пише, и умението да създаде впечатление, че мъките на словото не са му познати. Скучните силогизми на литературните учебници и обстойните фактологични изследвания не са му присъщи. Правчанов съзнателно бяга от подробното, сухо „научно“ изложение, от изчерпателната псевдодокументалност, от „житийните“ преразкази и самоцелните теоретизации. Всичките му статии са сравнително кратки, синтетични, конкретни; най-много му се отдава художественият анализ на отделна творба и герой (Юрталана от романа на Караславов „Снаха“, Рафе Клинче от Талевия „Железният светилник“) и беглият литературен портрет, очертан с едри контури (портретите на Веселин Ханчев, Владимир Башев, Андрей Германов).

Симеон Правчанов пристъпва с вълнение и напрегната чувствителност към света на своите автори. Основната му цел е да проникне дълбоко в различните творчески съдби, да усети зараждането на поетическите идеи, неуловимия миг на художественото осъществяване и да ги обясни със специфичния за всеки творец начин на мислене. Той се стреми да трансформира своята добросъвестна критическо-изследователска дейност в емоционална артистична интерпретация, да насити наблюденията си над всеки отделен литературен герой с вътрешен патос, с интимно съучастие и съпреживяване. В някои случаи успява да постигне в социално-психологическите си етюди съчетание на обективната, трезва критическа оценка със субективното вътрешно виждане на художествените факти.

Симеон Правчанов преживява образите, търсейки да обясни идейната и естетическата им същност, да види характерите отвътре в душевната им структура. В най-хубавата си статия „Аз живея друг живот“, където разглежда образа на Рафе Клинче от „Железният светилник“ на Димитър Талев, критикът тълкува сложната съдба на преспанския резбар на фона на епохата, когато идеалът за героя и твореца е синтезиран в Георги Раковски, и откъснатият от този идеал художник е немощен, безсилен да изнесе върху тесните си плещи великите национални задачи. Проследявайки героя във взаимоотношенията му със Султана и Лазар Глаушев, Правчанов успява да съпреживее човешките съдби като движими от общите икономически и исторически закони и процеси. Индивидуалистичният бунт на надарената личност, откъсването ѝ от националния колектив той схваща като определящи сложността на характера. Трагедията на Рафе обяснява с разрушителния заряд на неговите нравствени норми, ренесансовият характер на артистичните му преживявания — с особеностите на епохата и мащабите на Талевия художествен талант.

Специфичните черти в художествения метод на Димитър Талев критикът долавя с острата си наблюдателност, влизайки под кожата на големия писател. Той успява да докаже, че писателят съзнателно спонтанно е търсил да противопостави пришълеца Рафе Клинче на останалите свои герои не само като личност и характер, но дори и по метод на художествено изображение. Ренесансовият художник на Димитър Талев се оказва като творец на гребена на своето време, но като човешка участ — трагично закъснял за неговия политически авангард.

Конфликтите Султана—Рафе, Лазар—Рафе Правчанов проследява със завидно критическо умение и проникновеност, тълкувайки като социално-обществени и психологически, стигайки до важни изводи за особеностите на нашето Възраждане и неговите дейци. Особено ценни и оригинални са наблюденията на Правчанов върху ренесансовото жизнелюбие и морала на Рафе Клинче — напълно разкрепостен от скрупулите на религията и патриархалността, върху проявите на творческата му природа, върху скритите двигатели на тъмната душевна енергия на

Султана, която се опълчва срещу резбаря. . . Правчанов е успял да разнищи и разтълкува един от най-сложните образи на Талев, да докаже със средствата на идейно-естетическия художествен анализ неговата изключителност в творческата практика на големия писател.

Симеон Правчанов върви по стъпаловидното, ритмично изграждане на художествения образ и в статията си за Ирина от „Тютюн" на Димитър Димов, прониква в художествената лаборатория на твореца, в скритите двигатели на художествения процес. Стреми се да сглоби в една съвкупност многото лица на героинята, но удивителната монолитност, релефната осезаемост на този изключително сложен женски характер му се изплъзва. Търсейки дълбокото смислово значение на движението във вътрешния свят на Ирина, критикът се увлича по широката парабола на нейната еволюция и изпуска редица психологически детайли, чрез които авторът постига социалната значимост на характера, неговите вътрешни и исторически мащаби.

Нещо съществено не достига и в характеристиката, която Правчанов изгражда на Юрталана от „Снаха" на Георги Караславов. Не са анализирани достатъчно детайлно художествените похвати, чрез които Караславов показва как собствеческата стихия убива и силната, надарената личност, не е доказано точно в какво се изразява художественото майсторство в обрисовката на този дълбок и пространен образ, диалектиката между видимост и същност в неговите прояви. Правчанов пренебрегва дълбоко човечната същност на Юрталана, която се разкрива найярко във финала (а цялостното тълкуване на този изключителен финал на романа е незадоволително). Необяснимо е защо именно във финала Правчанов „най-люто ненавижда" Юрталана, когато би трябвало най-много да го съжалява и да му съчувствува. Иначе критикът вярно е уловил социалната концепция на писателя, въплътена в образа, за развитието на българското село, за класовата му диференцираност и поляризация. Вникнал е дълбоко в естествения сурово-драматичен свят на Караславовото творчество, в обикновените му художествени похвати, в системата му на мислене, в емоционалната атмосфера на неговите герои.

Там, където Правчанов се въоръжава с повече търпение (такъв е и случаят с портретите на Веселин Ханчев и Владимир Башев), той постига по-вглъбено и детайлно анализиране, по-мъдро и зряло тълкуване на литературните факти. Той е значително по-убедителен, когато се съсредоточи върху един определен проблем, когато се отнесе по-рационално и задълбочено към сложността на явленията. Опасност от известно олекотяване на проблематиката можем да съзрем в наброските му към творческия портрет на Слав Хр. Караславов и в тълкуването образа на Емилиян Киров от „Седемте дни на нашия живот" от Андрей Гуляшки. Емилиян Киров добива друго мащабно измерение в оценката на Симеон Правчанов, несъответствуващо на истинския герой. Привлечен от дързостта и сложността на характера, критикът е склонен към увлечения, към твърде пристрастни, несъобразни напълно с обективните ценности и критерии оценки.

Най-ценен у Симеон Правчанов е стремежът да превърне творческия си процес на критик и изследовател в пълнокръвен художествен процес, да приведе в равновесие логическите и емоционалните си построения, да въведе хармония в собствения си вътрешен свят. Именно в осъществяването на този стремеж има какво още да очакваме от Симеон Правчанов.

*Елка Константинова*

## SOMMAIRE

*150 ans de la naissance de Dostoïevski*

Pètre Tonkov — Grand artiste et penseur. Problèmes contemporains de sa conception du monde, de sa personnalité et de son œuvre 3
Ivan Paounovski — L'homme positif et parfait de Dostoïevski. A propos de la nouvelle édition du roman „L'Idiot". Notes du traducteur 26

* 38

Boris Delčev — Rencontres et conversations avec Dimitre Dimov 55
Isaac Passi — Certains aspects du ridicule 77
Enčo Moutafov — Testament spirituel et présent. Du sens socio-politique et philosophique d'une forme de composition 98
Strakhil Popov — Le monologue intérieur dans les romans d'Anton Strašimirov 118
Petko Totev — Poète, citoyen, patriote. Deux études sur Petko Slaveïkov

*Pantelei Zarev à 60 ans*

Guéorgui Dimov — Les recherches et les acquisitions du théoricien marxiste de la littérature 131

*Souvenirs, matériaux*

Mikhail Topalov — D'Ivan Hadjiiski, des écrivains bulgares 151
Radka Vlaïkova — Rencontre de T. G. Vlaïkov avec le héros vivant d'un sien récit 163

Athanasse Natev — Tzvétan Stoïanov 166

*A travers la presse étrangère*

Lu dans revues littéraires de Pologne, RDA, RFA 167
*Revue*

Penio Russev — „Le talent de l'écrivain et le processus de la création" (en russe) par B. Meilakh 178
Elka Constantinova — „Pour que tu restes", essais de Siméon Pravčanov 182

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ" ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89

на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. IV тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка № 96Т 115 БАН — Софийски градски клон

Технически редактор К. Иванова

Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 24. IX. 1971 г.
Печатни коли 11,50
Формат 71×100/16

Подписана за печат на 15. XI. 1971 г.
Издателски коли 13,69
Поръчка 402

Тираж 2000
Изд. индекс 4580

Напечатана в Печатницата на Издателството на БАН

# ОТКРИТА Е ПОДПИСКА

## за списание ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ за 1972 г.

Двумесечно списание за естетика, литературна история и критика, орган на Института за литература при Българската академия на науките
Година XVI
Списанието излиза годишно в 6 книжки по 10 печатни коли
Годишен абонамент 4 лв. Отделна книжка 0,75 лв.

Записването на абонати се извършва във всички ПТТ станции и от обществените пълномощници по печата до 10 декември 1971 г.,
а след тази дата в книжарница „Академична книга", София, ул. Раковски 135.

Издателството разполага със стари годишнини и отделни книжки от списанието, които можете да си набавите чрез книжарница „Академична книга".