ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

2

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

• 1973

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

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1973

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от гибелта на братя Миладинови

Емил Георгиев — Поетическата жътва на Константин Миладинов 3

* * *

Христо Тодоров — Критика на литературоведските възгледи на Ролан Барт 10
Елка Константинова — Най-младата съвременна белетристика 29
Симеон Хаджикосев — Българският символизъм и Млада Полша в сравнителен аспект 42
Илия Конев — Проблемата за Просвещението и взаимоотношенията между балканските литератури 64
Елена Сюпюр (Букурещ) — Иван Д. Шишманов и румъно-българските културни взаимоотношения 85

300 години от смъртта на Молиер

Снежина Панова — Молиер—творчество и проблеми 97
Милка Узунова — Първо проникване на Молиер в България 113

* * *

Иванка Васева — Сто години от излизането на първия български превод на „Тарас Булба“ 116

Спомени

Христо Радевски — Иван Шишманов 121
Димитър Добрев — Неспокойният човешки дух 126

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от СССР, Полша, ГФР, Франция, Белгия, Италия 129

Преглед

Светозар Цонев — „С патоса на възторга и изобличението“ и „На прелома между две столетия“ от Георги Цанев 147
Иван Сарандев — „Образът на комуниста в съвременната българска литература“, сборник 150
Стефан Коларов — „Насаме със Светослав Минков“ от Симеон Султанов 152

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня гибели братьев Миладинов x

Емил Георгиев — Поэтическая жатва Константина Миладинова 3

* * *

Христо Тодоров — Критика литературоведческих взглядов Ролана Барта 10
Елка Константинова — Самая молодая современная беллетристика 29
Симеон Хаджикосев — Болгарский символизм и Молодая Польша в сравнительном аспекте 42
Илия Конев — Проблема Просвещения и взаимоотношения балканских литератур 64
Елена Сюпюр (Бухарест) — Иван Д. Шишманов и румыно-болгарские культурные взаимоотношения 85

300 лет со дня смерти Мольера

Снежина Панова — Мольер — творчество и проблемы . 97
Милка Узунова — Первые переводы Мольера в Болгарии 113

* * *

Иванка Васева — Сто лет со дня опубликования первого болгарского перевода „Тараса Бульбы“ 116

Воспоминания

Христо Радевски — Иван Шишманов 121
Димитр Добрев — Бесспокойный человеческий дух 126

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов СССР, Польши, ФРГ, Франции, Бельгии, Италии 129

Рецензии и рефераты

Светозар Цонев — „С патоса на възторга и изобличението“ и „На прелома между две столетия“ Георгия Цанева 147
Иван Сарандев — „Образът на комуниста вс ъвременната българска литература“, сборник статей 150
Стефан Коларов — „Насаме със Светослав Минков“ Симеона Султанова 152

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

ПОЕТИЧЕСКАТА ЖЪТВА НА КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВ

Емил Георгиев

Възрожденската поезия, която ни възхищава с дълбоката обич, превръщаща участта на народа в собствена участ на поета, и с благородното усилие родният народ да придобие всичко онова, което ще го постави между културните народи, има в лицето на Константин Миладинов един от своите по-скромни представители. Тоя факт, освен че придава нов чар на свидните образи и крупното дело на двамата стружки братя възрожденци, още ги и допълня, като подчертава и изтъква някои техни страни.

Константин Миладинов отпечатва в периода от 1858 до 1861 г. около 15 стихотворения в периодичните издания „Български книжици", „Братски труд" и „Дунавски лебед". Доколкото не съществува единен литературен език, поетът ги създава на родния си диалект. Обладаващ поетически дар и вдъхновение, той е в състояние да опоетизира преживявания и настроения, да нарисува и изрази сравнително живо и вълнуващо онова, което обича и ненавижда. А деецът на оная епоха е подвластен на дълбоки преживявания и на богати с обществена значимост събития,той има наистина какво да обича и какво да ненавижда.

Поезията на Константин Миладинов разкрива като своя основна черта органическата си свързаност с националния литературен процес. Поезията на родния език, която възникваше в епохата, за да получи своята висота, трябваше да пие жизнени сокове от народнопесенната стихия. Народи, които нямат богата традиция от постижения на майстори на поетическото слово, закономерно се обръщат към народното си песенно творчество, когато създават модерната си поезия. Фолклоризмът става неин ранен и необходим етап. Тоя етап обикновено е свързан със събирането и издаването на фолклора. Константин Миладинов, който заедно с брат си Димитър събира песенното богатство в недрата на своя народ, като отбелязва при това — разбира се, ведно с брат си Димитър — най-високия връх на фолклоризма на Възраждането, не можеше и като поет да не се подчини на стихията на фолклора, на фолклоризма. Език, стих, стил, образи, мотиви на народното песенно творчество го държат като свой пленник, народнопесенната стихия става, така да се каже, негова съдба на поет.

Константин Миладинов е един от тези поети на възникващата национална литература, които преди Ботев най-вече усвоиха народнопесенната стихия. Но неговото творчество представя ранен етап на поетическия фолклоризъм. Фолклорната поетика у него е в твърде суров вид. Народнопесенната стихия го държи напълно, той не проявява по-енергичен стремеж да излезе от нея. Тепърва Ботев ще транспонира фолклорната поетика на висок естетически

лад, ще я превърне във висш творчески принцип. Константин Миладинов заема място в движението към височината, на която се издига Ботев, при това, изхождайки от народното песенно творчество, той стърчи над съчинителите на т. нар. „даскалска поезия“. Съвременник на Раковски и споделящ много негови идеи, той не гледа на народното песенно творчество като на мъртва „старина“, а се потопява в неговата стихия като в жива вода, която е в състояние сама да дава живот.

Народното песенно творчество се прелива непосредствено в поезията на романтизма. Константин Миладинов е поет романтик. В една сравнително ранна епоха той е изкусѐн от програмата на романтизма. Срещаме се с нея, особено изразително заявена в стихотворението му „Ш у п е л к а“. Поетът, научен от дете да си прави свирки, иска да си направи сега — като поет — свирка („шупелка“), с която да свири сред китната, тъй любима на романтиците природа, както го учи сърцето:

Сега що ми е най-мило
дружка да имам шупелка,
да найда место високо
под хладна сенка дъбова:
пред мене поле широко,
под нозе рече да тече,
над глава ветър да шуми
и я на дъба навален,
да свиря со шупелката,
как ке ме учи сърцето.

В поезията на Българското възраждане Любен Каравелов, Петко Славейков и Райко Жинзифов създадоха образа на гусларя, съответно гъдуларя, като имаха за образец Шевченковия кобзар. Техният гуслар „свири“, „пее“ и „разказва“ за народни тегла и е народен будител. Константин Миладинов не прокламира велегласно своята социална и национална програма. Той заявява, че иска да създава поезия, която извира от сърцето. Както е известно, сърцето е законодател на романтичната поезия: то не само се свива и пулсира от разнообразни преживявания, от обич и омраза, от гняв и светъл порив, а и най-вярно може да определи кое е добро, кое е хубаво.

Казах, Миладинов не прокламира велегласно социална и национална програма. Неговите образи и картини обаче имат сравнително твърде ярък народностен колорит. Това впрочем е характерно за славянските романтици, собствено за южнославянските и западнославянските романтици. Те свързват литературното творчество с участието на народа, животът на народа става източник за тяхното вдъхновение. И родината — като земя и природа, като люлка на етническо своеобразие и арена на освободителни борби, като история, настояще и бъдеще.

Така в едно от най-хубавите си стихотворения „Б и с е р а“ Миладинов извежда образа на обикновената девойка от народа. Стихотворението не е дълго, но поетът е успял да изрази целия си възторг от нея. Без описания, без възклицания, с едно разгърнато сравнение, при което мома Бисера надхвърля блясъка на бисера, чието име носи, Миладинов изгражда една възторжѐна песен, в която красотата е възпята „в движение“, по естетическата номенклатура на автора на „Лаокоон“. Ето цялото стихотворение:

БИСЕРА

Бисеро моме, Бисеро,
що носиш бисер на гърло?
Твоето гърло хубаво
и от дробнаго бисера
хиляда пъти побело.

Бисеро моме, Бисеро,
защо со бисер покриваш
твоето гърло хубаво?
Я некю бисер да бацам,
тук сакам твоето гърло.

Бисеро моме, Бисеро,
за кого нижеш бисерот?
За кого готвиш дарове?
Я дарове бисер не сакам
тук сакам мома Бисера.

И не само девойката от народа се вестява пред нас с целия си чар. Изведен с хубавата песен, тоя чар утвърждава в една епоха на национален гнет националното изобщо.

Славянските романтици утвърждават народното, като рисуват народни обичаи и дават път на народната вяра. Позната е баладата „Романтичност" на Адам Мицкевич, където се отстояват правата на народните обичаи и вяра. Миладинов написва и публикува стихотворение „С к ъ р с т и", което има за обект народния обред м о л б а з а д ъ ж д. Картината на сушата, която предшествува обреда, има допирни точки със забележителните Яворови стихотворения „На нивата" и „Градушка". На ранния поет не може да се отрече нито чувство за трагичното, нито вярно око и пластичен рисунък, за да го създаде. Обредът е получил съществените си черти, между които като най-жива се налага народността. Радостта поради чутата молба е изразена все така живо и пълно и трябва да се отбележи, че тя е радост преди всичко на сиромасите:

Земя жедна се изкъпи вода. . .
сиромаси ми се зарадваха.

Характерен за народното творчество и за романтизма жанр е баладата. Константин Миладинов я познава така добре от песните, които чува около себе си. И се обръща към нея, и същевременно към народната митология, към образа на самовилата, който толкова ще вълнува по-късно българските поети. Баладата „П о б р а т и м с т в о" е твърде близка до народните балади за самовили. Но се отличава от тях по това, че поетът се отъждествява с младия юнак, който се среща със самовилата, и сам разказва за надсвирването и надиграването и за побратимяването си с нея. Тоя субективен момент повишава живостта на стиховете и лирическото въздействие на жанра.

Поетът романтик е най-често лирик, който умее да изрази своите чувства и настроения. Миладинов е такъв поет, за което говори стихотворението „Д у м а н е". Лирическият „размисъл" е превърнат в песен — в песен на покрусена младост. Младостта има защо да бъде покрусена — тя мъчно би могла да процъфти в условията на робството.

Лирическият „размисъл" получава типичен романтичен израз в стихотворението „На слънцето": авторът говори на слънцето и го моли да прогони мъглите, които го обгръщат отвсякъде. Днес темата на стихотворението може да се стори банална, но за епохата тя е нова. Една вълнуваща искреност ни отвежда към душевното състояние на интелигента на поробения народ от епохата.

Най-съществено място във възрожденската поезия заема обичта към отечеството. За него възрожденският поет мисли винаги и особено в далечна чужбина, където прекарва самотен и бедствуващ, най-вече като емигрант. Ако в „Шупелка", „Бисера", „Гълъбче", „Побратимство" и т. н. обичта към отечеството извиква в съзнанието на Константин Миладинов скъпи образи, родеещи се с образите на народната песен, за да населят поетическия му свят, в стихотворението „Т ъ г а п о ю г" тая обич се превръща в сърдечна

болка, родината мами като мираж, ражда се непреодолим копнеж по нея и обичта, миражът и копнежът се въплъщават с поетическия арсенал на общочовешката книжовна поезия.

Поетическото чувство на Миладинов достига в това стихотворение своя връх. Мисълта за родината е изразена естествено, картините, които тя поражда, са живи и релефни, копнежът по нея се въплъщава в ясен образ. И като добавим един ритъм, който увлича в истинска поетическа стихия, ще получим пълната представа за това действително постижение на възрожденската поезия.

Още първата строфа ни въвежда енергично в разтревоженото от мисълта за отечеството и копнежа по него душевно състояние на поета:

Орелски криля как да си метнех
и в наши страни да си прелетнех!
На наши места я да си идам,
да видам Стамбол, Кукуш да видам,
да видам дали слънце и тамо
мрачно огрева, како и вамо.

Особена конкретност получава студената, неприветлива чужбина, в която поетът пребивава:

Овде е мрачно и мрак ме обвива
и тъмна мъгла земя покрива;
мразове и снегове и пепелници
силни ветрища и виелици,
около мъгли и мразове земни,
а в гърди студ и мисли темни.

Копнежът по родината може би ще погуби поета, но той е непреодолим. И поетът, потеглящ за родината, го въплъщава в подходящи стихове, като продължава като в една градация, носена от отбелязания по-горе ритъм, да набелязва все по-скъпите светини:

Не, я не можам овде да седам,
не, я не можам мразове да гледам!
Дайте ми криле я да си метнам
и в наши страни да си прелетнам,
на наши места я да си идам,
да видам Охрид, Струга да видам.

Копнежът поражда накрай едва ли не непостижима за епохата визия на чудния роден край, изградена с цялото съдържание на душа, пламтяща само от един огън — любовта към родната земя, в която — но това е върховен за епохата поетичен момент! — и смъртта е сладка болка:

Тамо зората грее душата
и слънце светло зайдва в гората;
тамо дарбите природна сила
со всия разкош ги разтурила:
бистро езеро гледаш белее
или от ветър синьо темнее;
поле погледнеш или планина,
сегде божева е хубавина.
Тамо по сърце в кавал да свирам,
слънце да зайдва, я да умирам.

Възрожденският поет не остава при скръбното чувство, при копнежа, при визията. Неволята и борбата на народа присъствуват в неговия поетичен мир и ту по-слабо, ту по-силно го тревожат, търсят израз, чакат своя час. Неволята на народа ражда най-напред съчувствието. Поетите от типа на Константин Миладинов въвеждат в поезията клетници, на които съчувствуват. Константин Миладинов очертава образа на сирачето в едноименно стихотво-

рение — „С и р а ч е“, за да оплаче една клетническа участ. Тая участ буди съчувствие преди всичко с жестоката експлоатация, на която е подложено клетото сираче. Поетът използува при възсъздаването на неговата участ изповедта и постига с това значителна лирическа развълнуваност.

Сираче малко сеяло
и ядна песна пеяло:
Къде се чудо видело
седем години во село
да сея, жъна и потя
и от моята работа
до зрънце да се изхаби,
от чужди да се разграби. . .

Гнетът и произволът, които владеят в отечеството, не оставят поета и при съчувствието, а го карат да търси изхода в борбата. Малката поема „Е г ю п т и н д е л и я“ призовава народа да обедини силите си за борба.

Егюптин делия иде в „гяурско“ село, за да бъде нагостен от раите. Поетът е очертал образа му и пряко, но го оставя да се характеризира повече сам, с речите си. В селото е дошъл да се нагости и прослави. Тук той говори:

„Ей ви бре, гяури,
слушайте, каури,
на гозба ви ида,
сакам я да вида
как чекате гости. . .
Коня нахранете
и мене сгответе
кокошка печена,
на ръжен въртена,
и люта ракия,
за да се напия,
и погача нека
бидит бела, мека. . .“

Героят се препоръчва сам за даия и страшен делия:

„Яска сум даия
и страшен делия;
ако се разлютя,
я много не кютя,
беса, горя, сеча
на ръжен ви печа. . .“

В селото се намират в момента само жените, мъжете са на полето. Пред жените неканеният гостенин е страшен, но когато идат мъжете, повикани от едно „моме умно“, той побягва.

Миладинов е съумял да предаде промяната у своя герой достатъчно драстично и с чувство за хумор. От страшен „делия“ героят му се превръща в жалък страхливец:

Делията скочи
с разпалени очи. . .
Но как виде тамо
вилите на рамо,
треската го стресе. .
Фаща по планини,
за да не загине
(коня заборави).
Опинци искина
по пуста планина. . .
Сопни, падни, стани,
со руби издрани.
Бега що ми бега,
ето ми го сега.

Врази как отбегна,
до жена си легна:-
„Жено, завал жено,
сърце уплашено,
юнащина правам,
за да се прославам,
а после се стегам
и що можа бегам!“

Макар и романтик, възрожденският поет се обръща и към поезията, в която вземат превес съвременните обществени проблеми и конфликти. Константин Миладинов, деец на т. нар. черковна борба редом с брат си Димитър, изпълнен с неукротима ненавист към фанариотите, не можеше да не даде израз на тая ненавист и в поезията си. Сред неговите ръкописи остава голямото стихотворение „Г р ъ к в л а д и к а н а б ъ л г а р и т е“.

В разгара на черковната борба Константин Миладинов е нарисувал в него целия отвратителен лик на владиката-фанариот. Предоставил му е сам да разкрие себе си в една цинична изповед, отправена към българското му паство. Цинизмът му се изявява още в самото обръщане към българите:

Абре Болгари, големи глави. . .
Абре Болгари, най-прости хора. . .

И призовавайки онези, които гонят гръцките владици, да видели „кои са криви, кои са прави“, той смъква маската си на народен пастир, за да се покаже — с един монолог в духа на френския революционен поет Беранже — като герой на алчността, на угнетяването, на безскрупулността. Между неговите подвизи са изредени и такива като унищожението на българските книги и заличаването на българската история.

Мрачният герой си позволява да бъде цинично откровен, защото въпреки пробуждането си българите — „от Дунава до Бело море“ — нищо не са постигнали, той пак властвува над тях:

Сите от еднош се разбудихте;
това на харно не ни мириса;
но ако станахте, що направихте?
пак я владика над глави ви виса.

И от Дунав до Бело море
народно сейте сегде учене
и велегласно секой говоре
какво от нази търпите мъчене.

Право да кажа, това нас плаши;
но пак над главите я сол ви трия,
да ни са живи средствата наши,
тия работят, ако я спия. . .

Не само идейно, но и формално поезията на Константин Миладинов се включва в традициите на възрожденската ни литература. Например стихотворението „Б и с е р а“ е написано в най-често срещания в народната ни поезия размер — осемсричен с 3 акцентни върха и цезура след петата сричка, т. е. в същия размер, който Христо Ботев е употребил в „На прощаване“ и „Хайдути“. Стихотворението „Т ъ г а з а ю г“ е изградено с 10-сричен размер с 4 акцентни върха и цезура след петата сричка, т. е. в същия размер, в който Ботев е написал „Хаджи Димитър“. Сравни:

Орелски крѝля как да си метнех
и в наши стрàни да си прелѐтнех

Жив е той, жив е!... Там на Балкàна
потънал в кърви, лежи и пушка...

Поетическата жътва на Константин Миладинов не може да бъде голяма поради преждевременната му смърт. Нашият анализ обаче, струва ни се, показа, че колкото и да са малко, оставените стихотворения се включват здраво в литературния процес на Възраждането. Те очертават една амплитуда, която обгръща неговото съществено идейно-емоционално богатство. Особено звено в тоя процес е техният фолклоризъм. Той е етап към великата синтеза, извършена от Христо Ботев. Константин Миладинов разкрива и завидна за епохата сръчност на стихотворец, която също може да се смята за звено в художественото развитие на българския народ.

КРИТИКА НА ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА РОЛАН БАРТ

Христо Тодоров

Ролан Барт е най-известният представител на литературоведческия структурализъм във Франция. Може да се каже, че това направление е оформило до голяма степен своя облик именно под влияние на неговите книги: Бартовият структурализъм представлява един от най-последователните варианти на структурализма в литературознанието. Ето защо у Барт личат ясно основните методологически слабости на това направление.

Литературоведските възгледи на Барт крият в себе си едно крещящо противоречие: неговото намерение е да създаде една надидеологическа литературна наука, почиваща на строги научни принципи и независеща от личните вкусове и мирогледа на учения. В действителност обаче литературоведските схващания на Барт са подчинени на една определена, макар и неназована идеологическа перспектива: надидеологическото литературознание на Барт се оказва идеологически детерминирано.

Задачата на настоящата статия е да покаже несъстоятелността на Бартовите възгледи. Но една такава полемика има смисъл само ако на критикуваните схващания се гледа сериозно. Ето защо, преди да бъде подложен на критика Барт, редно е да се допусне за момент, че той е прав, и да се изложат в сбит вид неговите идеи, като се потърси преди всичко тяхната вътрешна логика и системност. В хода на излагането на Бартовите идеи ще бъде правено критическо обсъждане на основанията, върху които те се градят. Този подход е, струва ми се, оправдан от факта, че у Барт грешките идват не от липса на логичност в изграждането на теорията, а от порочността на постулатите, от които той изхожда.

Работите на Барт са твърде разнообразни: едни от тях представляват конкретен анализ на даден автор или произведение (Мишле, Расин, новелата «Саразин» от Балзак); други пък имат предимно методологически характер (например Основи на семиологията). Настоящото разглеждане ще се ограничи предимно върху общотеоретичните въпроси, които Барт засяга, а конкретните анализи ще се привеждат само като илюстративен материал.

---

[1] Барт е автор на следните книги: „Нулевата степен на почерка“ (Le degré zéro de l'écriture, Paris, 1953), „Мишле в произведенията си“ (Michelet par lui-même, Paris, 1954), „Митологии“ (Mythologies, Paris, 1957), „За Расин“ (Sur Racine, Paris, 1963), „Критически есета“ (Essais critiques, Paris, 1964), „Основи на семиологията“ (Eléments de sémiologie, in Communications nº 4, 1964), „Критика и истина“ (Critique et vérité, Paris, 1966), „Система на модата“ (Système de la mode, Paris, 1967), „Ес-зет“ (S/Z, Paris, 1970), „Империята на знаците“ (L'empire des signes, Paris, 1970), „Сад, Фурие, Лойола“ (Sade, Fourier, Loyola, Paris, 1971).

1. Що е семиология (теза на Барт). Швейцарският езиковед Ф. дьо Сосюр разграничава две страни в езиковия знак: едната е материална (означаващо, signifiant), а другата е идеална (означаемо, signifié). Например в думата «кон» означаващо е нейният фонетичен образ (т. е. звуковете К—О—Н), а означаемо е понятието за кон. Процесът, при който на дадено означаващо се приписва съответно означаемо, се нарича сигнификация (signification). Връзката между дадено означаемо и съответното означаващо е по същество конвенционална, немотивирана (тъй като не може да се твърди например, че звуковият образ на думата «кон» се определя от същността на понятието «кон»). Но все пак конвенцията, която е в основата на сигнификацията, е трайна (никой член на обществото не може по своя воля да я промени): тази конвенция се е «натурализирала».

Разглеждайки езика като една съвършена знакова система, Сосюр допуска, че езикът не е единствената знакова система, а че съществуват и други, по-елементарни такива системи (или «езици»). Например пътните означения и сигнали са също така знакова система като езика : те представляват един вид «език». На означаващото «зелена светлина» съответствува означаемото «пътят е свободен»; връзката между едното и другото е конвенционална, немотивирана, също както в езиковия знак. Оттук Сосюр заключава, че би трябвало да съществува една общотеоретична дисциплина, която да изучава знаковите системи изобщо; тази наука той нарича семиология. Според него езикознанието е само част от тази хипотетична наука.

Барт изхожда от тази идея на Сосюр и търси да опише други знакови системи. Например в облеклото Барт вижда освен утилитарната страна (облеклото служи за обличане на тялото) още и една знакова система, един «език» (облеклото значи нещо: например тъмният цвят и съответната кройка представляват означаващо, на което е прието да се приписва означаемото «сериозност», «официалност»). Естествено има и други човешки дейности, които съдържат в себе си някакъв смисъл: например изборът на храна и начинът на хранене или пък изборът на лека кола са факти, които говорят за определено обществено положение, начин на живот, култура. И Барт причислява храната и колата към знаковите системи (Основи на симиологията). Впрочем Барт разглежда и още много други факти от бита, които добиват някакво човешко значение — например «колоездачната обиколка на Франция», «хубавото вино» и др. (Митологии). Във всички тези факти Барт открива означаващо и означаемо, свързани с конвенционална, немотивирана връзка.

Тези вторични «веществени» знакови системи могат да бъдат преведени на естествения език: например модата може да се опише с думи. Всички те (облекло, храна и т. под.) съществуват реално и са част от всекидневния бит на човека. Но нима поведението на героите в даден роман не образува също така една фиктивна веществена знакова система, описана с думи и имаща свои специфични закономерности? — Барт счита, че е именно така, т. е. че фиктивният свят в произведенията на даден писател е изтъкан от митове (митът според Барт е «език», т. е. вторична знакова система). Така че описваните в произведението поведения, ако бяха действителни, а не фиктивни, щяха да образуват нещо като веществен език, какъвто е например езикът на модата. Разглеждайки творчеството на Сад, Барт достига до извода, че този писател е създал един типичен «език» на еротичното удоволствие. Този «език» се състои от екстравагантните еротични ритуали, които героите на Сад спазват в своето поведение. Във въпросните ритуали Барт открива някаква системност, т. е. една «семантика» (сбор от значещи жестове, положения, пози) и една

«граматика» (сбор от правила за комбиниране на елементите на «семантиката»). По същия начин Фурие създава «език» на общественото щастие: във фаланстерите всичко е подчинено на определен вътрешен ред и системност. Лойола пък създава «език» на вярата: при него общуването с божеството става възможно не направо, а само благодарение на съблюдаването на определен церемониал. Именно вътрешната системност (наличието на функционални връзки между елементите) на описвания въображаем мир (еротични оргии, социална утопия, мистичен екстаз) образува от този свят един «език».

А не могат ли да съществуват вторични знакови системи (производни «езици») на базата на самия естествен език? Следвайки датския езиковед Л.Йелмслев, Барт дава положителен отговор на този въпрос (Митологии, Основи на семиологията). Възможни са два случая: а) знаците на естествения език образуват означаемото на производния «език»; б) знаците на естествения език образуват означаващото на производния «език». Тези два случая могат да се представят чрез следната схема:

а) естествен език — означаващо + означаемо
производен език — означаващо + означаемо

б) естествен език — означаващо + означаемо
производен език — означаващо + означаемо

Явлението, съответстващо на първия случай, Йелмслев нарича денотация; вторичният език, който се получава в резултат на денотацията, представлява някакъв изкуствен мета-език. За литературоведа обаче по-интересен е вторият случай, който Йелмслев нарича коннотация. В този случай цял един текст, състоящ се от множество знаци на естествения език, добива едно ново, вторично значение, което е «дифузно», а не съвпада с никое от значенията на отделните думи в текста. Иначе казано, текстът като цяло става нов знак, в който означаващо са знаците от естествения език (т. е. думите), а означаемото е ново (т. е. то не може да се представи като сума от значенията на отделните думи в текста). Нека вземем за илюстрация следния пример, който Барт дава в предговора към «Критически есета». Изразът «искрени съболезнования», отправен към близките на някой починал, коннотира един вторичен смисъл («протоколна учтивост»), който не е нито в една от двете думи, а в израза като цяло:

искрени съболезнования — коннотирано означаващо
протоколна учтивост = коннотирано означаемо

Но щом един такъв обикновен израз от две думи може да добие вторичен смисъл, защо цял един текст да не може да се разглежда като цялостно означаващо, на което ще съответствува някакво коннотирано означаемо? Например даден текст би могъл да коннотира някаква емоционална «атмосфера». Да речем, ако искам да засвидетелствувам на близките на някой починал истинско искрено съболезнование, ще трябва да съчиня един текст, който като цяло да бъде пропит с тъга, непосредственост, съчувствие (като тези думи могат и да не фигурират в него). Но този текст не би бил нищо друго освен един литературен текст. Според Барт същността на литературата е именно в коннотацията: «литературното» в литературата това е тъкмо вторичната («паразитна») знакова система, развиваща се на базата на естествения език и значеща «под него». И правейки аналогия с модата, пътните знаци и естествения език, Барт достига до твърдението, че и коннотираният смисъл в литературата е немотивиран, т. е. че той е резултат на една «натурализирана»

конвенция. Литературната наука според Барт трябва да бъде в такъв случай част от общата наука за вторичните знакови системи — семиологията.

2. Критика на семиологичната хипотеза. Твърдението на Барт е дълбоко погрешно. В същност грешката в случая не идва от Барт, а от структурното езикознание, което в лицето на най-изтъкнатите си представители (Сосюр и Йелмслев) е акредитирало една погрешна позитивистична представа за езика. Структурализмът в езикознанието придава изключителна важност на това, което може непосредствено да се наблюдава, т. е. на означаващото. Неслучайно структурализмът завоюва единствения си безспорен успех в областта на фонологията; що се отнася до смисъла, последователните структуралисти изобщо не считат, че той може да представлява обект на езиковедското изследване. Тези пък, които смятат, че езикознанието трябва да се занимава и с означаваното, наивно си представляват, че «структурната» семантика трябва да бъде калка на фонологията, т. е. че структурата на означаемото ще е същата като структурата на означаващото (дискретни опозиции, прекъснатост).

С една дума, структурното езикознание е в плен на позитивизма: за него най-съществената характеристика на езика е в неговата знаковост, която в крайна сметка се свежда само до външното в знака, т. е. до означаващото. Поради това представата на структуралистите за езика не може да бъде правилна. Истинската, съществената езикова проблематика е не в означаващото, а в означаемото, в смисъла. Означаващото (материалният медиатор, «физизмът» в езика) е второстепенен, външен, несъществен факт, а истински езиковият факт е в означаемото (в «ментализма» на езика). Да се определи така езикът значи да се види в него преди всичко «начин за схващане на мислимото»*.

С отхвърлянето на позитивистичната представа за езика като знакова система отпада и допущането, че съществуват «вторични» езици, различни от естествения език. «Коннотираният» (или по-точно глобалният) смисъл на един текст е резултат единствено на отношението между отделните означаеми (т. е. между смисъла на отделните думи в текста).

Отделните означаващи в текста не образуват глобално означаващо: текстът е цялост на нивото на означаемите, но не и на нивото на означаващите (например «Той — играе — на — двора» е смислова единица, но «тойиграенадвора» е безсмислица). Иначе казано, в цялостния текст наистина се получава нов (глобален) смисъл, но отсъствува нов глобален знак. А това ще рече, че с образуването на глобален текстов смисъл не се излиза извън рамките на естествения език. Но щом съществуването на свързан текст не предполага излизане извън рамките на естествения език, то и допущането, че има «вторични» езици, отпада, а с това и цялата семиологична хипотеза.

Глобалният смисъл на текста се получава по силата на една езикова механика, по силата на известни вътрешноезикови закономерности, които все още не са изучени, но все пак съществуват. Но ако това е така, глобалният смисъл на една речева цялост не е никога случаен, т. е. определен от

---

* Това определение принадлежи на френския езиковед Гюстав Гийом. Гийомовото езикознание, което самият той нарича психомеханика на езика, е най-съвършената от съществуващите засега непозитивистични лингвистични теории. За разлика от Сосюр Гийом вижда същността на езика не толкова в неговата знаковост, колкото в неговия специфично човешки отражателен характер. Според Гийом изграждането на смисъла в езика предхожда изграждането на знака; поради това съществената в езика е мисловната дейност, която неговото съществуване предполага, а не неговият знаков характер. Означаемо и означаващо не са според Гийом равноправни страни на езиковия феномен: означаемото е единствено важното.

чисто външна социална конвенция, а е винаги езиково мотивиран.* Това твърдение може да бъде илюстрирано, като се разгледа по-иначе вече приведеният пример («искрени съболезнования»). Вторичният смисъл в този израз се явява като резултат на една имплицитна модалност, която изразява отношението на говорещия (субекта на изказа) към това, което казва (обекта на изказа). При високата експресивност на въпросната формула една такава модалност е винаги възможна, макар и да не е задължителна. С други думи, формулата «искрени съболезнования» може при известни случаи да прозвучи като: «(Длъжен съм да ви изкажа своите) искрени съболезнования» — откъдето и коннотираният смисъл «протоколна учтивост». Но отношението субект — обект, върху което се гради мотивацията на глобалния смисъл на израза, е основно и универсално езиково отношение; в него няма никаква конвенция.

Естествено механизмът на получаване на надфразов смисъл е различен в различните случаи. Във всички случаи обаче е ясно, че надфразовият смисъл е обусловен от подфразовите значения; следователно надфразовият смисъл не е случаен, нито произволен: в неговото получаване няма никакво специално договаряне между хората; той е задължителен и не може да бъде друг освен този, който е. Аналогията между светофарите, езика и литературния текст е неуместна.

В резюме може да се каже, че разграничението между означаемо и означаващо (т. е. между смисъл и фонетичен образ) е уместно само в рамките на думата; но генерализирането му и пренасянето му върху текста е съвсем неправилно. Такова генерализиране е недопустимо най-напред поради това, че въпросното разграничение внася не яснота, а объркване. Тъй като езикът е нещо, което вече е съставено от означаващо и означаемо, съвършено нелепо е да се твърди, че на нивото на текста той ще бъде «вторично» означаващо: грубо казано, това е също така абсурдно, както да се смята, че цялото може да бъде същевременно равно и само на една част от себе си. От тази двойнственост на «вторичното» означаващо произтичат невероятни недоразумения, каквито се срещат на всяка стъпка у Барт. Така че аналитичната стойност на опозицията означаващо/означаемо се губи, щом бъде разпространяна там, където вече не е компетентна, т. е. отвъд думата, върху текста.

Втори недостатък на аналогията между дума и текст е, че чрез нея се промъква необоснованото твърдение, че смисълът на текста е конвенционален, немотивиран, произволен (също както в думата значението е немотивирано спрямо фонетичния образ). В същност при тази аналогия се забравя едно много съществено различие между дума и текст. В думата означаващото и означаемото са неоднородни по естество: първото е материално, а второто — идеално. Между едното и другото не може да съществува причинна връзка, ето защо в рамките на думата връзката между означаващо и означаемо не може да бъде друга освен арбитрарна. В текста обаче съвсем не е същото: тук надфразовият смисъл (т. е. смисълът на текста) е мотивиран от подфразовия смисъл (смисъла на отделните думи): смисълът на думите поражда смисъла на текста, без да е необходима за това нова, допълнителна конвенция между хората. Ето защо може да се твърди, че смисълът на текста е езиково мотивиран: между подфразов и надфразов смисъл може да съществува причинно-следствена връзка, докато между означаващо и означаемо такава връзка няма. По какви точно закономерности се осъществява езиковата мо-

* Ако между зеления цвят на светофара и свободния път няма никаква връзка по природа (т. е. връзката е произволна, резултат на договаряне), в езиковия текст нещата не стоят така. Тук глобалният смисъл е вътрешно мотивиран, т. е. мотивиран на нивото на смисъла изобщо, а не на нивото на знака.

тивираност на смисъла в текста, е езиковедски въпрос, който интересува безспорно и литераторите; но за правилното му поставяне и разрешаване езиковедският структурализъм няма средства. Поради невиждането на тази разлика между текст и дума семиологичната хипотеза на Барт води неминуемо до идеята за конвенционалността на литературния смисъл, а с това и до субективистичен произвол в тълкуването на литературните произведения. Обратното твърдение — за езиковата мотивираност на текстовия смисъл — зачита общозадължителността на смисъла в литературата, т. е. неговата обективност.

И така надфразовият смисъл не е произволен, а е производен на подфразовите значения, от които се получава по някаква вътрешноезикова логика. А щом е така, хипотезата за «вторичните» знакови системи отпада: тя е неиздържана именно от езиковедска гледна точка.

Но нека забравим за момент, че Барт гради своите възгледи върху това изначално невярно допущане; нека допуснем, че семиологичната хипотеза е вярна, и забравим това, което току-що беше казано. Какви са литературоведските твърдения, които Барт гради върху принципите на езиковедския структурализъм?

II. ОБЩОТЕОРЕТИЧНИ СЛЕДСТВИЯ ОТ ХИПОТЕЗАТА ЗА «ВТОРИЧНИТЕ ЗНАКОВИ СИСТЕМИ»

1. Сигнификацията — освен проблем на литературната наука (теза на Барт). И така Барт разграничава два вида смисъл в литературния текст: денотиран и коннотиран. Първият вид смисъл е непосредственият смисъл, идващ от естествения език: фабула, социално-познавателно значение. Денотираният смисъл според Барт е елементарен, неспецифичен за литературното произведение и следователно не представлява интерес за литературоведа. Обратно, коннотираният смисъл е присъщ на произведението, разглеждано като цялостно означаващо: тъкмо той е специфично литературният смисъл.

Но тъй като коннотираният смисъл е арбитрарен (не произтича от природата на текста), то следователно той се приписва на текста от читателя.

Въпросът за привнасянето на смисъл в текста, т. е. въпросът за сигнификацията (за връзката между означаващото и означаваното) представлява според Барт основният въпрос на литературната наука. Как се осъществява сигнификацията?

а. Една от основните идеи на Барт е, че литературният текст е по същество многозначен, т. е. че може да приеме най-различни интерпретации. Това е така, защото собственият смисъл на текста е «празен»: «Бих казал, модата и литературата са хомеостатични системи, т. е. системи, чиято функция не е да съобщят някакъв обективен смисъл, съществуващ извън и преди самата система, а само да създадат едно функционално равновесие, едно подвижно значение. Защото модата не е нищо друго освен това, което се казва за нея; вторичният смисъл на литературата е също така неустойчив, «празен» независимо от това, че текстът функционира като означаващо на този празен смисъл. Модата и литературата . . . значат «нищо», тяхното същество е в сигнификацията, а не в техните значения» (Критически есета, стр. 156). Тази идея за многозначността е най-сбито формулирана в Бартовото определение на литературата като знакова система, в която смисълът е «едновременно положен и отложен» (Критически есета, стр. 265).

Барт счита, че тази характеристика на литературата е валидна за всяко произведение, но че тя е особено ясно подчертана в съвременния антироман.

Разглеждайки романите на Роб-Грийе, Барт с възхищение отбелязва, че тези произведения по най-съвършен начин разкриват същността на литературата изобщо, тъй като смисълът в тях е чисто формален.

Многозначността на литературата налага да се разграничи литературната наука от литературната критика и последната от четенето. Според Барт литературната наука няма за цел «. . . да ни научи какъв смисъл трябва да припишем на едно произведение; литературната наука няма да приписва, нито пък ще открива какъвто и да било смисъл, а ще описва според каква логика значенията се пораждат» (Критика и истина, стр. 63). Иначе казано, литературната наука се занимава с условията, при които се поражда смисълът изобщо, а не с конкретната интерпретация на дадено произведение. С последното се занимава литературната критика, която не е наука, а практика. Но литературната критика е винаги едностранчива, тъй като от множеството възможни значения на произведението тя избира само едно. Възприемането на многозначността на едно конкретно произведение е дейност, която се пада не на критика, а на читателя: тази дейност именно е четенето.

б. Щом като смисълът на всяко произведение е винаги празен, ясно е, че читателят придава на произведението някакъв смисъл, като прилага към него определена система от понятия, които в тяхната цялост образуват някакъв код. Например даден текст може да се изтълкува културно-исторически, т. е. като се отнесе към произведение от предишните епохи: в този случай се прилага един от възможните «културни» кодове. Но към същия текст може да се подходи и иначе, например, като към него се приложи психоаналитичен код. А може да се приложат и много други кодове и да се получат най-различни други тълкувания. Но кое от тях ще е най-правилното — според Барт този въпрос е безсмислен, тъй като текстът, който е многозначен по дефиниция, може еднакво добре да ги приеме всичките. «И така във всяко отношение обективните намерения на критиката, търсеща отделно значение, са провалени от есенциално арбитрарния статут на всяка езикова система» (За Расин, стр. 159). Интерпретациите нямат нито обективност, нито универсалност: те изцяло са продукт на интерпретиращия субект, чието съзнание пък на свой ред е оформено и изтъкнато от безброй предшествуващи го социални конвенции. «Аз-ът не е невинен субект, който съществува преди текста и се отнася към него като към предмет, който трябва да се разглоби, или като към празно място, което трябва да се запълни. Това «аз», което пристъпва към текста, представлява самото то едно множество от други текстове, от безкрайни кодове . . . , чието начало се губи» (Ес-зет, стр. 16).

в. Въпреки че според Барт всички интерпретации на едно произведение са правилни, той оказва все пак явно предпочитание към психоаналитичното тълкуване на литературата: именно такава е неговата трактовка на Мишле и на Расин. Това си предпочитание той обяснява по следния начин: въпреки че всички интерпретации са еднакво допустими, не всички са еднакво добри. В случая критерий за стойността на отделните интерпретации е не тяхната правилност (такъв въпрос за Барт би бил безсмислен), а тяхната всеобхватност. «Валидността на критиката . . . зависи не от способността ѝ да открие разглежданото произведение, а от способността ѝ да го покрие по възможно най-пълния начин чрез неговия собствен език» (Критически есета, стр. 256). «Трябва винаги да се избира най-голямата критика, тази, която е в състояние да обхване най-голямата част от своя обект» (Критически есета, стр. 271).

И Барт обяснява, че психоаналитичният подход към Мишле можел да включи и обясни идеологическите елементи в неговото творчество, докато идеологическата критика съвсем не можела да обясни каквато и да било част

от опита на Мишле пред света. С други думи, най-добрата критика е тази, която е тотална, т. е. най-обща.

Нека разгледаме особеностите на Бартовия психоаналитичен метод. В това отношение най-характерна е интерпретацията, която той дава на творчеството на Расин. Обикновено привържениците на психоаналитичния метод в литературната критика се стремят чрез анализа на произведенията да кажат нещо съществено за личността на писателя: текстът е изходната точка, а крайната цел е знанието за автора. Обратно на този вид критика Бартовият психоаналитичен подход е структуралистичен: той остава изцяло при текста и не се интересува от личността на писателя. В творчеството на Расин Барт се стреми да открие нещо като «Расинова антропология». «Анализът, който се предлага тук, съвсем не се отнася до Расин, а само до Расиновите герои: този анализ не установява причинна връзка между автора и произведението или обратно; тук се касае за един умишлено затворен анализ; аз се поставих вътре в трагичния свят на Расин и се опитах да опиша хората, които го населяват» (За Расин, стр. 9). Основата на трагичния мир изобщо се състои според Барт в разделението. «Разделението е чиста форма: важна е двоичната функция, а не нейните термини.Расиновият човек не е раздвоен между доброто и злото: той е раздвоен и толкоз; неговият проблем се разполага на нивото на структурата, а не на нивото на човешките ценности» (За Расин, стр. 46). Разбира се, една чисто формална двоична функция е немислима: Барт все пак говори за съдържанието на термините, които я образуват. Според Барт конфликтът в Расиновите пиеси е конфликт между Бащата и Сина — а не между доброто и злото или между страстта и дълга, както е в традиционната буржоазна критика. Така че интерпретацията на Барт, която се гради на това противопоставяне, ще е не абстрактно морална, а психоаналитична.

За Барт трагедиите на Расин представляват една и съща история: бунта на Сина против Бащата. «Основното качество на Бащата е, че той съществува преди: всичко, което идва след него, произлиза от него и му дължи вярност. Бащата, това е миналото» (За Расин, стр. 48). Еквиваленти на Бащата са още кръвното родство и бог (според Барт Расиновият бог е като старозаветния бог — зъл и отмъстителен).

Забележка. Психоаналитичната литературна критика (структуралистична или не) има една основна слабост — че вижда в човека изключително само ирационалното и биологичното, но не и социалното и разумното. Ето защо всяка психоаналитична литературна критика е враждебна на марксистката литературна наука.

Искам да се спра по-специално на един друг въпрос, който засяга в частност Бартовия психоаналитичен подход. Според Барт ценното в този подход е, че представлява «най-голямата критика», т. е. че психоаналитичната интерпретация можела да обхване всички други интерпретации — морални, социологически и други. Това твърдение е съвършено погрешно.

Барт твърди това, защото счита, че понятията на психоанализа били формални , т. е. че в тях може да се вместят най-различни конкретни съдържания. Например Бащата «. . . не е биологическа реалност, а е по същество една чиста форма» (За Расин, стр. 49). Иначе казано, когато психоанализаторът говори за Бащата, той не влага в тази дума съдържанието, което всички хора влагат в нея, а си запазва правото да назовава с нея всевъзможни други неща, които могат да имат по някакъв белег — най-често случаен — известна далечна аналогия с понятието „баща“. Така че за Барт Бащата означава баща, родство, власт, бог, минало и т. н. — според случая. Също така разтегливи са и другите понятия в психоанализа: тези понятия са произволни метафори, а не формални категории. Благодарение на еластичността им става възможно

да се правят какви ли не построения. Ето защо психоаналитичната критика изглежда на Барт «най-голямата критика»: тя е най-произволната критика. Но това съвсем не е предимство, а огромен недостатък.

г. Идеята за есенциалната многозначност на текста предполага и едно по-особено виждане за творческия процес. Според Барт погрешно е да се смята, че писателят тръгва от някаква морална, политическа, социална или философска идея, която той въплъщава чрез художествени средства в произведението. Ако писателят тръгваше от някаква предварителна идея, произведението не би било многозначно. Приемайки, че то е многозначно, Барт е принуден по силата на собствената си логика да допусне, че писателят твори сляпо, без предварителен замисъл.

Творческият процес се състои според Барт от две основни действия: разчленяване на света на елементи (découpage) и сглобяване на тези елементи (agencement). Тези действия, характеризиращи творческия процес изобщо, са най-ясни у писателите-структуралисти (например у Мишел Бютор), които Барт счита за еталон и норма в литературата. Техните произведения се състоят от фрагменти, нямащи сами по себе си смисъл, но които са такива, че и най-малката промяна, внесена в тяхната конфигурация, предизвиква промяна на цялото. Тези фрагменти после биват сглобявани съобразно някакво избрано от твореца правило: писането било нещо като игра на кубчета. С една дума, писателят не тръгва от някаква предварителна идея, а борави с чисто формални, празни, лишени от собствен смисъл елементи: смисълът се появява след това в резултат на различните възможни отношения, в които встъпват помежду си тези елементи. Ето защо и интерпретациите могат да бъдат най-различни: те идват от читателя. Писателят не е «искал да каже» това или онова; различните значения се приписват на произведението едва след като то е вече завършено.*

Но щом като механизмът на писането е такъв, то една от основните задачи на литературоведа ще бъде да разглоби и сглоби разглежданото произведение на неговите съставни елементи и да покаже какви възможни интерпретации могат да се получат при различните им комбинации. Именно такава е целта, която Барт си поставя при анализа на Балзаковата новела «Саразин». «Нямам намерение да излагам критическа интерпретация на един текст или да правя критика на този текст; целта ми е да изложа семантичната материя (разчленена и подредена) на множество критики — психологическа, психоаналитична, тематична, историческа, структурна. Нека след това всеки критик, ако иска, извърши своето, нека изкаже своето мнение, което ще е резултат на вслушването в един от гласовете на текста. Моята цел е да скицирам стереографичното пространство на един почерк“ (Ес-зет, стр. 21).

И така Барт разчленява новелата на 561 текстови единици (лексии); от гледна точка на смисъла отношенията, в които отделните лексии могат да влизат помежду си, са ограничени в рамките на 5 кода: херменевтичен (или код на загадката), проайретичен (или код на практическите поведения), символичен, семичен и гномичен (културен). Елементите, съставляващи проайретичния код, са различните действия, които образуват повествователното действие (например Разходка, Убийство, Среща и т. н.). Проайретичният код се основава на емпиричния житейски опит на читателя. Гномичният код, напротив, изисква известна култура, известни познания от страна на читателя: гномичният код е съставен от алюзии за литературни произведения, архитектурни паметници, произведения на изкуството, исторически факти и т. н.

---

* В това схващане има известна аналогия с представата на сюрреалистите за „автоматичното писане“: писателят твори сляпо, нецеленасочено.

Семичният код — това са различните коннотирани семи в текста. Например споменаването на предградието Сен-т-Оноре (квартал на богаташите в Париж) коннотира семата „богатство“. Херменевтичният код е съставен от различните фази на една загадка: поставяне на загадката, формулирането ѝ, фалшив отговор, истински отговор. Символичният код се гради върху противопоставянето на два противоположни термина — теза и антитеза; на базата на това противопоставяне се установяват известни аналогии (най-често случайни) по някакъв белег. Например лунната светлина в зимната нощ «въвежда» косвено портрета на кастрата, който е един от главните герои: «Лунната светлина е това нищо от светлина, топлината, сведена до нейната липса: тя свети чрез чисто отражение, без самата тя да е източник; тя става по такъв начин светлинната емблема на кастрата. . .» (Ес-Зет, стр. 31, коментар към лексия № 8).

И така Барт не предлага някаква определена интерпретация на «Саразин», а има претенцията да покаже суровия материал, от който могат да се направят най-различните възможни интерпретации на това произведение, т. е. той иска да покаже от какво множество значения е съставен текстът.

З а б е л е ж к а. Много е съмнителна законността на механизма „разчленяване + сглобяване“: това обяснение на творческия процес предполага, че смисълът се появява след конституирането на означаващото. Вярно е обаче тъкмо обратното: и разчленяването, и сглобяването стават на основата на една вече предварително оформена чрез езика идея. В същност това не са две различни операции, а една и съща операция, в която основното е наличието на един предварително съществуващ в текста смисъл. Ако се разчленяваха празни елементи, то те биха останали празни и при сглобяването, а откъде ще се вземе след това смисълът? Работата е там, че още преди да се разглобява и сглобява каквото и да било, въпросните фрагменти са били вече пълни със смисъл. Иначе казано, писателят не комбинира нищо незначещи лексии: смисълът предшествува писането, писателят тръгва от определена идея, която осъществява в произведението, а не обратното, както твърди Барт.

Впрочем, ако Барт беше прав, разчленяването и сглобяването щяха да бъдат съвършено произволни операции. Барт именно така смята, въпреки че предпочита да не се задълбочава по въпроса за законността на тези операции.

В основата на тази постановка лежи погрешното надценяване на означаващото и игнорирането на смисъла: истината е, че в езика смисълът е първичен, а материалният медиатор — вторичен.

д. Според Барт многозначността е не само основна същност на литературата, но и единствен критерий за естетическа стойност. Колкото по-ясно текстът декларира своята многозначност, толкова повече читателят ще има смътното чувство, че пред него е автентично произведение на изкуството. „Изглежда, че днес ние отдаваме едно наполовина естетическо, наполовина етическо предпочитание на откровено многозначните системи, дотолкова, доколкото литературното търсене бива в тях непрекъснато довеждано до границата на разбираемостта: в крайна сметка именно откровеността на литературния статут става критерий за ценност: «лошата» литература е тази, която култивира илюзията за пълния смисъл, а «хубавата» литература е, напротив, тази, която се бори открито с изкушението на еднозначността»* (Критически есета, стр. 267).

---

* Идеята за идентичността на естетическата стойност с многозначността не е идея само на Барт: това е едно от основните положения на структурализма. Тази мисъл е обстойно развита в книгата на Умберто Еко „Откритото произведение“.

Другата страна на това схващане е, че щом текстът е многозначен, то читателят, избирайки едно от многото възможни значения на произведението, се явява като сътворец на текста, т. е. той участвува в дозавършването на това, което писателят по дефиниция е оставил незавършено, «открито», многозначно. Следователно колкото по-откровена е многозначността на произведението, толкова по-голяма ще е свободата на читателя, предоставена му за творческото доизграждане на произведението. А това съучастие на читателя в творческата работа му доставя и онази радост, която се нарича „естетическо удоволствие». Или: многозначността доставя удоволствие на читателя и, обратно, ограничението на многозначността е ограничение именно на това удоволствие. Това, за което се бори литературата,. . . е да направи от читателя не консуматор, а творец на текста.

е. Признаването на литературния текст за многозначен по природа влече след себе си едно важно следствие, а именно че текстът не може да има структура, че той не може да бъде друг освен аморфен от гледна точка на композицията. «За един многозначен текст не може да има повествователна структура, граматика или логика на разказа» (Ес-Зет, стр. 12). «Всеки елемент добива значение непрекъснато и многократно, без да отправя към някаква голяма крайна цялост; към някаква структура от последна инстанция» (пак там, стр. 18). И наистина при анализа на новелата «Саразин» Барт «декомпозира» текста, свежда го до един аморфен конгломерат от малки текстови единици — процедура, чиято цел «не е да даде един вътрешен образ на текста, а да разчлени действията, от които се състои четенето» (Ес-Зет, стр. 19).

Този подход според Барт е законен, понеже разглежданият разказ бил «галактика от означаващи». И така, ако текстът има безброй много значения, той ще има и безброй много структури: тъй като смисълът се поражда от структурата (и структурата от смисъла!), то читателят не само придава смисъл по свое усмотрение, но и структурира текста, както си иска.

Тезата, че литературният текст няма иманентна структура, е ясно формулирана в по-късните работи на Барт, например в Ес-Зет и (отчасти в Критически есета), но тя не идва неочаквано в литературоведските му възгледи. Нейните корени са в идеята, че всеки смисъл е немотивиран, конвенционален и че не може да има никаква «природа» в езика и литературата; а тази идея е една от основните идеи на Барт и тя съществува още в първите му работи. Тезата за аморфността на литературния текст е едно късно следствие, заложено още от самото начало у Барт в идеята за конвенционалността на литературата.

Твърдението, че литературният текст е по своята същност безструктурен, противопоставя Барт на формалистите — «иманентисти» (например Кръжока ОПОЯЗ от 20-те години). Бидейки краен и последователен формалист, Барт довежда с това самия формализъм до задънена улица, до абсурд. В сравнение с формалистите - «иманентисти» Барт застъпва една трудно защитима позиция.

Все пак в предишните си работи (За Расин, програмната статия Въведение в структурния анализ на разказа*) Барт предполага, че литературният текст е структуриран. Във Въведение в структурния анализ на разказа Барт очертава като една от задачите на литературната наука изучаването на правилата на „повествователната граматика“ и дори предлага едно свое решение на този проблем (което в същност представлява едно формализиране на достиженията на В. Проп**). Според Барт тази „повествователна граматика“

---

* Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications № 4, 1966.

** Повествователните единици у Проп (Морфология сказки) са твърде съдържателни, неформални и се отнасят само до една конкретна категория разкази — руските народни приказки.

не е лингвистична, а логическа. С други думи, Барт допуска в по-предишните си работи, че е възможно денотираният смисъл на текста (т. е. фабулата) да е структуриран и следователно еднозначен; многозначността ще е присъща само на коннотирания смисъл. Но, както вече беше показано, в по-късните си работи Барт изоставя това половинчато становище в полза на твърдението за абсолютната многозначност и безструктурност на текста.

2. Критика на Бартовото схващане за конвенционалността на литературния смисъл.

В забележките към отделните параграфи на предшествуващия раздел вече бяха отправени някои критически възражения към Барт по частни въпроси. В следващите страници ще бъдат разгледани основните, мирогледни слабости на Бартовата позиция.

а. Идеята за конвенционалността на литературния смисъл — идеалистичен и агностичен постулат. Вече беше казано, че идеята за многозначността на литературния текст е следствие от допускането, че смисълът на литературата е конвенционален. Това допускане на свой ред крие едно твърде важно, макар и не съвсем открито твърдение, а именно че съдържанието на литературното произведение не е отражение на обективната действителност, а на мисловната нагласа на субекта — читател. Наистина, щом мога да припиша с еднакво основание какъвто и да е смисъл на даден текст, това значи, че или текстът няма обективен смисъл (т. е. не отразява обективния свят), или че аз не съм в състояние да се произнеса върху истинността на това отражение (ако допуснем, че то съществува). В първия случай идеята за конвенционалността изхожда от един субективно-идеалистичен постулат, а във втория случай тя се гради върху едно агностично допускане. И в двата случая идеята за конвенционалността на литературния смисъл отрича, че текстът е по своята същност художествено познание за действителността. Ако се съгласим за момент с това твърдение, ще излезе, че основно в литературното произведение съвсем не е неговото социално познавателно значение; литературата ще има тогава за основна цел да опознае своята собствена знакова същност, т. е. да отразява себе си. Това проличава особено ясно в отношението на Барт към понятието «реализъм». След като «доказва», че реализмът в литературата е илюзия, Барт заключава: «Спрямо самите предмети литературата е нереалистична по своята дълбока същност; литературата е тъкмо ireалност или по-точно тя ни най-малко не е едно аналогично копие на действителността, а тъкмо обратното — съзнание за нереалността на езика. Следователно най-«истинната» литература е тъкмо тази, която съзнава, че е нереална, доколкото съзнава, че е преди всичко език. . . Реализъм в такъв случай не може да се нарече копирането на действителността, а познанието за езика; най-«реалистично» ще бъде не това произведение, което «отразява» действителността, а онова, което, имайки за съдържание света (това съдържание е чуждо на неговата структура, т. е. на неговата същност), ще изучи по възможно най-дълбокия начин нереалната същност на езика» (Критически есета, стр. 164).

Но щом като такава е същността на литературата, задачата на критика е не да търси в текста отражение на обективната действителност и да се произнася относно истинността на това отражение; критиката според Барт трябва да бъде формална (в логическия смисъл на думата) дейност, т. е. тя трябва да изследва знаковия характер на литературата. «Доказателството на крити-

---

Барт се стреми да направи изводите на Проп приложими към който и да било разказ. Барт различава два класа повествователни единици: функции (имащи метонимични допълнения) и показатели (имащи метафорични допълнения): по този начин Барт изпразва от конкретното им съдържание изводите на Проп.

ката не е от «алетичен» порядък (то няма отношение към истинността), тъй като критиката — също както и логиката — е винаги тавтологична: в крайна сметка тя се състои в това да се каже. . ., че Расин е Расин и че Пруст е Пруст. Доказателството на критиката . . . зависи от способността ѝ не да «открие» разглежданото произведение, а да го «покрие» по възможно най-пълния начин с неговия собствен език. . . .И така става дума за една дейност, която е по същество формална — не в естетическия, а в логическия смисъл на думата. Може да се каже, че за критиката единственият начин да избегне измамничеството и самоизмамничеството е да признае за своя нравствена цел не дешифрирането на смисъла на произведението, а разкриването на правилата и ограниченията, според които се образува този смисъл. . .» (Критически есета, стр. 256).

И така идеята за многозначността и конвенционалността на смисъла не е невинна: тя има в основата си една определена представа за същността на литературата, представа, която е подчертано идеологическа. Въпреки че открито полемизира предимно с традиционния академизъм в литературознанието,* Барт се обявява на дело и против марксическото схващане за литературата (което схващане е и единствената научна алтернатива спрямо буржоазната литературна наука).

б. В стремежа си да следвам логиката на Бартовата мисъл посочих в началото на тази статия езиковедската основа на теориите на Барт. В същност обаче от казаното по-горе става ясно, че отправна точка във възгледите на Барт е не науката за езика, а едно предварително идеологическо схващане за литературата, което той обосновава а постериори чрез някои твърдения на езиковедския структурализъм, които пък на свой ред са спорни. Структурализмът на Барт не е езиковедски: той е по-скоро антиезиковедски, тъй като изхожда от една вулгарно-опростителска представа за езика, поставяща знак за равенство между език, литература, мода и пътни знаци. След като бъде разрушена илюзията, че Барт гради своите теории върху достиженията на съвременната лингвистична наука, става ясно, че структурализмът на Барт представлява едно от многобройните превъплъщения на съвременната буржоазна идеология. Но на този основен аспект на структурализма изобщо няма да се спирам тук, тъй като той е добре изучен от други автори.**

III. ЧАСТНИ СЛЕДСТВИЯ ОТ ХИПОТЕЗАТА ЗА ЛИТЕРАТУРАТА КАТО ЗНАКОВА СИСТЕМА

1. Почеркът — специфично литературен проблем (теза на Барт)

А. Що е почерк? И така литературният текст може да коннотира безброй значения, нямащи отношение към самата литература; но все пак Барт счита, че всяко произведение носи освен всички други значения и едно задължително при всички случаи вътрешнолитературно коннотирано значение. «Литературното произведение казва освен това, което казва, още и това, че е литература» (Нулевата степен на почерка — Предисловие към изданието

---

* На тази полемика е посветена книгата на Барт „Критика и истина", в която той критикува субективно-психологическия подход в литературознанието.

** Вж. П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. София, 1969; Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и западното литературознание, сборник статии под редакцията на П. Зарев. С., 1969.

от 1964 г.*). Иначе казано, всеки литературен текст се схваща от читателите именно като художествен, а не като част от всекидневната реч: литературното произведение непременно коннотира и значението «литературност». Изследването на това значение има формален характер, тъй като то не зависи от конкретното съдържание на текста: литературността на един текст започва там, където свършва неговото конкретно житейско съдържание.

Но какъв е външният белег на литературността? Схващането ѝ е подчинено на определени културни стереотипи, които варират в зависимост от общата и литературната култура на читателя, но в най-общи линии остават едни и същи в рамките на едно конкретно общество и на една определена историческа епоха. Иначе казано, схващането на литературността зависи от определени културни стереотипи (които наричаме «вкус»), т. е. от условията на консумация на литературния текст. Следователно литературността през различните епохи и в различните цивилизации ще се означава (и възприема) по различен начин, т. е. ще има различни формални белези. Формалният белег на литературността при определени обществено-исторически условия Барт нарича почерк. Барт разграничава почерка, който е характерен за цяла школа (или дори за цяла епоха), от стила, който според него е индивидуална характеристика на даден писател. В стила се отразяват темпераментът и характеровите особености на писателя като индивид, докато почеркът е отговор на определен вкус на обществото и следователно има социална стойност. Почеркът е избор на определен тон и етичност, чрез него писателят се ангажира, т. е. проявява своето отношение към съвременниците си (защото, щом като схващането на литературността е резултат на обществена конвенция, почеркът ще има отношение към обществото).

Именно наличието на някакъв почерк отличава литературния текст от практическата всекидневна реч. Целта на последната е в комуникацията, докато почеркът прави литературната реч затворена в себе си, т. е. отправяща към самата себе си.

Понятието почерк заема много важно място в литературно-критическото творчество на Барт. Според него литературната наука и историята трябва да имат за обект на изследване не друго, а тъкмо литературните почерци. В книгата «Нулевата степен на почерка» той си поставя за задача да направи в тази насока едно преосмисляне на целите и методите на литературознанието. Книгата се дели на две части. В първата част Барт разглежда отношението между почерк и литературен род, като разглежда последователно общите особености на почерците в политическата проза, в романа и в поезията. Във втората част на книгата Барт прави една кратка история на почерците във френската литература от XVII в. до днес.

Б. Литературни почерци и литературни родове

а. Разглеждайки политическите почерци, Барт достига до извода, че тяхната основна черта е в това, че те имат за задача «да съединят непосредствено реалността на действията с идеалността на целите. Ето защо властта или сянката на властта учредява винаги един аксиологичен почерк, в който разстоянието, отделящо обикновено факта от оценката, е премахнато в рамките на самата дума, която се оказва едновременно и описание, и присъда» (Нулевата степен на почерка, стр. 22).

Според Барт главният белег на почерка на публицистиката от времето на Френската буржоазна революция е патетично-театралният тон. Барт отбелязва, че патосът, характерен за този почерк, съответствува на величавостта на действителната ситуация, създадена от революцията. «Революцията бе

---

* Цитатите по-нататък са все от това издание на книгата.

едно от тези значителни обстоятелства, в които истината става така тежка поради кръвта, която струва, че изисква, за да се изрази, тъкмо формите на театралния тон. Революционният почерк бе този приповдигнат жест, който единствен можеше да бъде продължение на всекидневния ешафод» (Нулевата степен, стр. 23).

Разглеждайки след това марксическия почерк, Барт отбелязва, че в него липсва реторическата приповдигнатост на почерка на буржоазната революция; тази липса на патос в един политически почерк се дължала на факта, че в началото марксизмът се представял като език на познанието, като наука — откъдето и строго техническият му речник. Все пак Барт счита, че това, което прави от марксизма политически почерк, е неговата оценъчност. «Бидейки свързан с действието, марксическият почерк бързо става оценъчен език. . . Определени понятия, които са формално идентични и които неутралният речник няма да назове по два различни начина, са разграничени чрез оценката и всяка една от двете страни добива различно име: например космополитизъм е отрицателно име на интернационализъм» (Нулевата степен, стр. 24—25).

З а б е л е ж к а 1. Говорейки за марксически почерк, Барт негласно предполага, че марксизмът не е научна философия, а политически маниер на писане — един измежду многото възможни подобни маниери. При това, ако марксизмът се дефинира като „почерк“, то с това се приема едновременно, че той е конвенционален, лишен от каквато и да било частица абсолютност — и следователно исторически преходен. Това обърквање идва от факта, че почеркът като специфично литературно явление и идеологията не са величини от еднакъв разред, не стоят на един план и не би трябвало да се смесват.

З а б е л е ж к а 2. Противопоставяйки марксизма като научна теория на марксизма като революционна идеология, Барт доказва, че не познава една от най-важните черти на марксизма — съединяването на теорията с обществената практика.

б. Що се отнася до почерците в романа, Барт счита, че основната черта на романа от XIX в. се състои в неговата повествователна (а не например епистолярна) форма. «Повествованието като форма, която може да се приложи едновременно и към Романа, и към Историята, остава в общи линии избор или израз на един исторически момент» (Нулевата степен. . ., стр. 29).

Повествователната форма има според Барт два съществени езикови белега: разказното минало свършено време (passé simple) и 3-о лице. Благодарение на тези два белега разказната форма внася в разказваните събития логичен ред. Според Барт в разказа се крие един демиург, поради което светът в повествователното произведение е винаги обяснен, а това предполага, че разказваните събития са лишени от своите екзистенциални корени в опита. «Образ на реда, миналото свършено време представлява един от многото формални пактове, сключени между писателя и обществото за оправдание на първия и за спокойствието на второто» (Нулевата степен. . ., стр. 31). «Обяснимо е тогава в какво се състои ползата и нетърпимостта на миналото свършено време в романа: то е една очевидна лъжа, то очертава сферата на една правдоподобност, която разкрива възможното и го посочва едновременно като неистинно» (Нулевата степен. . ., стр. 32). Барт счита, че една от големите заслуги на съвременния роман, който във Франция води началото си от Пруст, е в това, че се стреми да избегне тази очевидна лъжа.

З а б е л е ж к а 1. Барт твърди, че повествованието не е задължително в романа, понеже съществували романи под формата на писма (например Опасни връзки от Лакло или Новата Елоиза от Русо) или пък дори романи, които са съставени от статични описания (например романите на Роб-Грийе).

В същност Барт греши: при всички случаи в романа има повествование, въпреки че по изключение то може да бъде и скрито, както е в посочените случаи. Така че повествователната реч е нормалната форма на романа. Не само в даден исторически момент, а винаги — в миналото, понастоящем, в бъдеще — повествованието е и ще си остава закон за този литературен вид.

З а б е л е ж к а 2. Твърдението, че романът има за основни белези миналото свършено време и третото лице, противоречи на фактите. Та нима не е възможно повествование в 1-во лице и в сегашно време? А нима езиците, които нямат форма, съответствуваща на френското passé simple (т. е. всички езици с изключение на френския), не познават повествователната реч?

От лингвистична гледна точка това твърдение е твърде наивно. Барт разсъждава приблизително по следния начин: в една дума — например „книги“ — белегът за множествено число е локализиран в окончанието «и», което е „означаващо“ на категорията множествено число. Разсъждавайки по аналогия, Барт решава, че и повествователната реч трябва да има някакъв външно видим белег, в който да е локализирана категорията «повествователност». И Барт решава, че този белег е именно миналото свършено време и 3-о лице. В същност обаче аналогията между разказ и дума е погрешна и води до дискредитиране на лингвистичния подход към литературните явления. Категорията „повествователност“ за разлика от категорията «множествено число» няма външно видим белег. Ако все пак читателят прави разлика между повествование (разказ на поредица от действия) и описание (статичен пейзаж), това разпознаване става на базата на семантични механизми, които нямат означаващо по простата причина, че са оновни езикови механизми. (Противно на това, което мислят езиковедите-структуралисти, езикът не показва външно как функционира и каква му е структурата.)

З а б е л е ж к а 3. Твърдението, че повествованието деформира действителността, тръгва от един негласен екзистенциалистичен постулат: обективният свят е безсмислен, абсурден, неподреден; романът създава ред в това, което разказва; следователно романът е лъжа. Оттук и твърдението, че многозначността е критерий за естетическа стойност: многозначното произведение е в същност нищо незначещо — следователно то би било най-автентичната картина за света. Именно затова Барт счита, че създавайки ред (т. е. ограничавайки многозначността), традиционният роман бил в съгласие с буржоазния мит за универсалността и по такъв начин действувал «успокоително» на обществото.

в. По отношение на почерците в поезията Барт е на мнение, че в класическата поезия не е имало по същество никаква разлика между поезията и прозата, т. е. че почерците в поезията са били същите като в прозата. В класическата поезия думите губят част от своето пълно семантично богатство (не проявяват всичките асоциации и коннотации, които нормално се съдържат в тях) и се свързват с другите думи, образувайки един континуум от смисъл. Модерната поезия, чиито корени Барт вижда в творчеството на Рембо, е поезия, в която думите значат пълно, но не се свързват помежду си. Затова модерната поезия е «нечовешка»: «. . .тя поставя читателя в контакт с най-нечовешките образи на природните елементи — небе, ад, свещеното, детството, чистата материя и т. н. . . . (Ето защо)при модерната поезия не може да се говори за почерк, тъй като става дума за един език, чиято силна автономия разрушава всякакво етично съдържание» (Нулевата степен. . ., стр. 46).

Иначе казано, модерната поезия поради своята индивидуалистичност не оставя място за почерк, а само за отделни стилове.

В. Във втората част на своята книга Барт начертава една история на почерците във френската литература. Според него съществуват, общо взето,

два периода: първият се простира от около 1650 до около 1850 г., а вторият — от 1850 г. до днес. През първия период съществува един единствен почерк, който Барт окачествява като инструментален и орнаментален. В основата на този почерк стои буржоазната есенциалистична идеология. Той е инструментален, защото в него формата е гледана само като средство в служба на една идея, която съществува преди формата и е първична спрямо нея.* Този почерк е още орнаментален, защото се украсява с орнаменти, заети от традицията, т. е. от арсенала на реториката. Следователно Фенелон и Мериме или Волтер и Шатобриан имат един и същ почерк (твърдение, което е трудно защитимо: според какъв критерий тези така различни писатели са обявени за сходни, а Флобер и Мопасан — за различни? Не е ли произволен този критерий?).

Около 1850 г. във Франция станали важни социални промени, най-важната от които било разделянето на обществото на три враждуващи класи. Това положение поставило буржоазията в ново историческо положение. Дотогава тя определяла критериите на универсалност: «буржоазният писател, нямайки пред себе си никой друг, не е раздвоен между своето обществено положение и своето интелектуално призвание. От този момент нататък буржоазната идеология се оказва една идеология измежду много други възможни; универсалното ѝ убягва и тя не може да бъде надхвърлена по друг начин освен като бъде отречена; писателят става жертва на една двусмисленост, тъй като неговото съзнание не съвпада вече с неговата класова принадлежност. Така се ражда една трагичност на литературата» (Нулевата степен, стр. 53).

Тогава се появяват все повече и повече почерци. «Всеки един от тях. . . желае да бъде началният акт, чрез който писателят приема или проклина своята принадлежност към буржоазията“ (Нулевата степен. . ., стр. 53). Така се появяват «писатели, изключващи себе си от литературната традиция» (стр.54).

Барт разглежда някои от тези почерци. Първият от тях е професионалният почерк, застъпен от Флобер, Готие, Валери и Жид. Този почерк предполага, че критерий за естетическа стойност трябва да бъде количеството труд, вложен при написването на произведението, а не неговото предназначение и социалната му полезност. По такъв начин добросъвестността на писателя се явява като негово «оправдание».**

Друг почерк е реалистичният с представители Мопасан, Зола и Доде. Този почерк представлява едно израждане на професионалния почерк и представлява сбор от формални знаци на литературата и от не по-малко формални знаци на реализъм. Според Барт това е най-изкуственият почерк, тъй като той изключва съзнаването на знакова същност на литературата. Барт окачествява този почерк като дребнобуржоазен. Според него това е също така почеркът на френските писатели-комунисти. В това положение Барт не вижда никакъв парадокс, тъй като «революцията в литературния език е факт на съзнанието, а съвсем не на социална революция» (Нулевата степен. . ., стр. 63).

Съвсем друг е почеркът на мълчанието. При Маларме този почерк се характеризира със стремеж да се разбият всички установени литературни клишета и да се освободи текстът от всякаква минала традиция — откъдето и херметичността в творчеството на този писател. Друг представител на по-

---

* Според Барт съдържанието не е първично спрямо формата, нито пък формата е първична спрямо съдържанието: в творческия процес писателят търси и формата, и съдържанието на своето произведение: писането е свободен творчески акт. Това твърдение съдържа един явен екзистенциалистичен постулат.

** Наистина такава е приблизително естетиката на Флобер. Но в случая Барт смесва почерк с естетически възгледи.

черка на мълчанието е Камю, който се стреми към един съвсем неутрален почерк.

По-различен е почеркът на говоримата реч с представители Кено и Селин. Тези писатели въвеждат един литературен език, който се доближава до естествеността на диалектите в обществото. Този почерк не предполага универсалност: в него литературата се отърсва от формата и става ирония спрямо самата себе си. По такъв начин литературата се оказва върната към една проблематика на езика.

Това многообразие от литературни почерци сочи според Барт, че съвременната литература съдържа в себе си мечтата за един бъдещ универсален език.

2. Критика на Бартовата теза за почерка

а. Почерк и идеология. Понятието «почерк», въведено от Барт и срещащо се много често в структуралистичната критика, е понятие, за което трудно може да се каже какво точно значи. Почеркът е категория, която би трябвало да се отнася към разреда на външните белези в знаковата система (т. е. към означаващото; означаемото на почерка, това е значението «литературност»). Така че почеркът не е смисъл, не е идея, не е съдържание, а е външен формален белег, характеризиращ даден клас от текстове. Но, от друга страна, се оказва, че почеркът е съдържателен, тъй като неговият избор представлява един социално-етичен избор от страна на писателя. Откъде се взема това съдържание? Ако то не произтича от самата природа на почерка, ако то е конвенционално — а Барт явно тъкмо това предполага, — то самият почерк съвсем не е интересен, интересна е тъкмо тази конвенция; но тя от своя страна не може да бъде предмет на литературната наука, а на социологията.

Друга една слабост на понятието «почерк» е в това, че Барт смесва почерк с идеология — нещо, за което вече беше споменато.

Тази объркаността в дефиницията на едно понятие, което у Барт е основно, води началото си от злополучната аналогия между думата (в която се различава между означаващо и означаемо) и текста (в който има само означаемо). Тази произволна, незаконна от научна гледна точка аналогия създава неясноти, които обаче са добре дошли за всякакъв вид идеологически спекулации, прикривани зад фасадата на една претенциозна научност.

б. Отношението между почерк и общество. Барт обявява естетическото (почерка) за отделна, самостоятелна зона на човешката практика, зона, имаща свои собствени закони и изисквания, несвързани с икономическата и обществената дейност. По такъв начин литературата се оказва една самоцелна дейност, която се развива по свои собствени закони. Ето защо Барт счита, че значителните преобразования в литературата са факт на съзнанието, а не зависят от социалните революции. Признаването на такава голяма автономия на литературните явления води естествено до редица парадоксални твърдения. Например Барт твърди, че действително революционни са писателите-модернисти, тъй като техните търсения в областта на литературната форма революционизират почерка и съдействуват за преобразуване на вкусовете и, обратно, социалистическият реализъм във Франция се застъпва според Барт от най-обикновени дребнобуржоазни писатели. По този начин Барт явно тенденциозно възхвалява съвременната буржоазна декадентска литература.

*

И така основните твърдения на Барт се свеждат до следното:

— в областта на литературната теория: отричане на отражателно-познавателния характер на литературата, субективен идеализъм и агностицизъм (тезата за конвенционалността на смисъла и за многозначността на литературата);

— в областта на литературната критика и история: отричане на реализма и възхваляване на съвременните декадентски школи.

Безспорна истина е, че езикът е материал, от който е направен литературният текст. Следователно един лингвистичен подход към литературното произведение е напълно законен и ако бъде поставен на действително научни основи, той не може да противоречи на марксисткото литературознание. Обаче езиковедският структурализъм не може да бъде основа на един такъв подход към литературата. Парадирайки със структурното езикознание, Барт на дело подронва престижа на науката за езика и затруднява изграждането на един действително научен лингвистичен подход към литературата.

Изграден върху погрешни постулати, Бартовият структурализъм крие в себе си една реакционна идеологическа позиция, която обаче е маскирана зад фасадата на безпристрастна научност. Реакционни и антинаучни по своята същност, литературоведските възгледи на Ролан Барт имат за цел да се противопоставят на марксистката естетика. Ето защо критиката на тези възгледи представлява интерес за науката и едновременно с това принос в борбата срещу буржоазната идеология.

НАЙ-МЛАДАТА СЪВРЕМЕННА БЕЛЕТРИСТИКА

Елка Константинова

Младите, ония, които сега дебютират в българската белетристика, имат редкия шанс да се учат на художествено майсторство не само от класиците, но и от редица значителни съвременни творци като Емилиян Станев, Георги Караславов, Йордан Радичков, Камен Калчев, Богомил Райнов, Павел Вежинов, Николай Хайтов, Андрей Гуляшки, Ивайло Петров, Георги Мишев, Генчо Стоев. . ., да дишат атмосферата на един небивал подем на жанровете в художествената ни проза, която непрестанно се обогатява с нови, разнообразни, самобитни таланти. Защото разцветът на белетристиката е най-очевидният и безспорен факт в съвременния ни литературен живот. Нейното тематично, жанрово и стилово многообразие е резултат от едно дълбоко и богато вътрешно осмисляне и движение. На този плътен и колоритен фон проявите на най-младите понякога ни изглеждат плахи, неуверени опити, склонни сме да ги отречем и да забравим някогашните дебютни несполуки на мнозина значителни творци.

През последните няколко години нашата белетристика се обогати с нови произведения от Емилиян Станев, Йордан Радичков, Камен Калчев, Ивайло Петров, Блага Димитрова, Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Дико Фучеджиев, Атанас Наковски, Димитър Вълев, Вера Мутафчиева, Любен Дилов, Дончо Цончев, Кольо Георгиев, Кольо Николов и редица други, в които се поставят жизнено и остро съществени проблеми на съвременността и се разрешават в една или друга степен задълбочено и интересно, на различно художествено равнище, но почти винаги с професионална вещина и сръчност. Най-плодоносно е развитието на белетристите от средното поколение, които са вече в творческа зрелост, в разцвета на духовните си сили и постигат безспорни и значителни художествени завоевания в областта на романа, новелата и късия разказ. Но и всред многочислената плеяда на представителите на младото поколение вече се откроиха няколко имена, няколко сериозни по-стижения, в които съвременните социално-психологически проблеми се разрешават оригинално, с нов поглед и актуално идейно-философско преосмисляне. Става дума за книгите на Станислав Стратиев („Самотните вятърни мелници“ и „Дива патица между дърветата“), на Любен Петков („Зелените хълмове“), на Владимир Зарев („Неспокойни чувства“ и „Така хубаво, мъчително, безкрайно“), на Георги Марковски („Желязната стълба“), на Георги Данаилов („Деца играят вън“). . . Това са безспорно талантливи белетристи със свой вътрешен свят, със свой поглед върху живота и с оправдано авторско самочувствие. Техните разкази и повести са със значителна обществена проблематика, звучат като искрени изповеди на едно ново поколение със свои специфични идейно-естетически търсения, които са в унисон с основните тен-

денции на зрялата ни художествена проза. В тях откриваме наченките на едно непознато досега младежко светоусещане и градивни новаторски тенденции, откриваме едно дръзновено експериментиране.

Радостно явление в младата проза през последните години са и книгите на Димитър Яръмов, Банко Банков, Димо Димовски и Симеон Янев.

Психологическата прозорливост и изтънчеността на възприятията у Владимир Зарев, очарователната артистичност, непосредственост и лирическа обагреност на Станислав Стратиев, драматичната жизнена сила на Любен Петков. . . са сигурна гаранция за раждането на нови дарования в съвременната белетристика. Те избягват утъпканите пътища и подражателството, отричат преднамерeността в търсенето на художествения образ, избягват предпоставените, натрапени тези. Правят своя принос в развитието на пластико-изобразителната култура на съвременната проза, допринасят за нейното тематично и жанрово многообразие.

Свежо и оригинално се изливат жизнените им впечатления, подчинени на определени и ясни морално-етични концепции, които определят и цялостната вътрешна структура на произведенията им. Такова органично единство и взаимообоснованост на мисли, чувства, преживявания и структурни особености откриваме в новите книги на Станислав Стратиев („Дива патица между дърветата“) и на Владимир Зарев („Така хубаво, мъчително, безкрайно“) — най-ценните и интересни явления в младата проза през 1972 г. При тях това единство е резултат от яснотата и целостността на оригиналното им белетристично виждане (Стратиев е изрично експресивен, а Зарев — сдържан и самовглъбен), от стройната и оформена система на гражданските и естетическите им възгледи. Те пишат за съкровени неща, за онова, което най-силно ги е развълнувало и върху което най-продължително и съсредоточено са мислили, предпочитат вътрешното психологическо състояние и задълбочената размисъл.

В новата книга на Владимир Зарев, както и в новелата му „Хубав живот“ (печатана в кн. 11, 1972, на сп. „Септември“) се чувствува значително израстване и разширяване на тематичния кръг. Младият автор окончателно излиза от рамките на аз повествованието и смело навлиза в работническата проблематика, като се стреми да обгърне по-цялостно съвременната личност, нейната богата и противоречива душевност. При него психологизмът вече не е само една страна от вътрешното движение на образа, а неизменна същност на неговото художествено битие. Той тръгва от нюансите и детайлите на работническото всекидневие, за да стигне до сериозен социален или психологически проблем; привлича го изкуството на полутоновете, на недоизказаното и загадъчното (оттук произлиза понякога впечатлението за неяснота и неопределеност на жизнените му позиции). Лирично-асоциативното начало намира благодатна почва в психологически задълбочената му проза от последните две години. Особено в най-хубавите му новели: „Разграждат двора“ и „Хубав живот“, където Владимир Зарев доказва своя художествен усет за многообразието и конфликтността на съвременния работнически живот и вродената си тънка чувствителност към тъжните човешки съдби.

Много характерна за търсенията на младата ни художествена проза е книгата на Станислав Стратиев „Дива патица между дърветата“. В центъра на тази повест са обликът и съдбата на младия съвременник и вероятно интимното битие на автора е близко с това на героя му. Стратиев ни убеждава чрез лирическата обагреност и емоционалната топлота на разказа си, че в същност говори за себе си, изповядва личния си опит, обобщавайки интересните си жизнени наблюдения в символични образи, в сполучливи белетристични находки, които са действително откритие за съвременната ни млада белетристика.

Те са твърде типични за нейните търсения, за стремежа ѝ към обогатяване на лирическата и сатирико-изобличителната багра, към улавяне специфичния аромат на обстановката, към едва доловимите промени на вътрешното психологическо състояние. Повествованието на младия белетрист излъчва замайващ дъх на треви и горчиви билки, ухае на липа и свежест.

„Огромните стени на крепостта хвърляха вече сянка, вятърът понесе белите парашути на глухарчетата, майски бръмбар се препъваше в тревите и ядосано бръмчеше. . . Лежах по гръб на топлата земя, без да мисля, гледах небето и усещах вятъра, който прескачаше стените и тичаше безшумно вътре в крепостта. . .“

През погледа на младия човек нещата приемат особени очертания, понякога дори причудливи форми. И ние разбираме как той гледа на света, как мисли и чувствува, какво го възмущава, на какво се надява. . . Неговото съзнание възприема поетично и възторжено природата, любовта, красивата, честната постъпка. . ., а срещу всяка несправедливост реагира остро, непримиримо, болезнено. Затова лирическото повествование често се заменя с иронично-изобличителното; поетично вглъбената интонация прелива в язвително-сатирична или в артистично духовита, закачливо-игрива.

Тънкото чувство за хумор и богатото въображение на автора спомагат за пъстротата и разнообразието на белетристичния рисунък, за неговия размах.

Младият герой на Стратиев не е активен участник в събитията, не е още действена, енергична, амбициозна движеща сила. Напротив, той преди всичко съзерцава живота около себе си с дълбоко вътрешно съучастие и съпреживяване, размишлява върху неговата сложност и противоречивост, анализира и преценява всяка чужда постъпка. С болезнено изострена чувствителност, характерна за днешното младо поколение, и с тревожно напрежение наблюдава околните и себе си. Той е в процес на оформяне и ферментиране. Сашко (така се нарича главният герой в „Дива патица между дърветата“) не предприема нищо, за да предотврати несправедливото си уволнение от крепостта, където работи като екскурзовод, нито за да си възвърне любовта на Ася, не воюва за бъдещата си кариера и за личното си благополучие. . . Умее търпеливо да чака, да се надява, да опознава истинския живот (Сашко дълго и напразно чака писмо от Ася и съобщение за влизане в университета). Не чрез външно действие, а чрез вътрешна издръжливост и съпротива той отстоява честните си младежки позиции. Чувството му за достойнство, човешката му гордост и присъщата за младостта му абсолютна безкомпромисност се проявяват в цялостното му поведение и в ясното му, принципно отношение към хората. Тъй че той в същност само външно е неактивен и недеен.

Безшумно, но с твърдо постоянство и вътрешна увереност израства един честен и високодобродетелен характер, една преждевременно зряла и умъдрена, духовно развита съвременна личност. Защото Сашко, колкото и да е млад и ненапълно оформен, е вече личност в перспектива — хармонична, уравновесена, мислеща. Способността му да съзерцава активно живота (също доста характерна за съвременното младо поколение), да съзерцава с рационално и емоционална заангажираност и съсредоточеност е щастлива предпоставка за натрупване на жизнен опит и мъдрост.

Въображаемите разговори и разгорещените спорове, които Сашко води в древната историческа крепост с цар Траян и Атила, драматичните му вътрешни диалози, задълбочените му оценъчни размисли за историческото минало и социалистическото настояще. . . това са все ефикасни средства за духовно усъвършенствуване, за постоянно обогатяване на вътрешния му мир. Така в индивидуалната съдба на Стратиевия герой се оглежда един основен процес на нашата социалистическа съвременност: бързото духовно узряване

на младото поколение. Предимствата на неговото съвременно младежко светоусещане и силата на неговия характер тук са очевидни — проявяват се в мъжественото отстояване на себе си, на своята правда, на гражданска доблест и честност.

Героят на Стратиев не избира лесния път за печелене на пари, който открито му се предлага, не се отказва от трудно постижимата си мечта да следва в университета. Отвращава се от търгашеските домогвания на съгражданите си, от еснафското благополучие и равнодушното покорство на някои провинциални кариеристи. Отегчават го скучаещите младежки физиономии в провинциалния кафе-бар и в ресторанта на „Балкантурист“, а гражданската им апатичност и безпросветният им егоизъм събуждат гневния му протест. Тук се крие и източникът на гражданския патос в повестта „Дива патица между дърветата“ — патос на изобличението, който се излива в безмилостните младежки иронично-саркастични обобщения. Здравите обществени и морално-етични принципи на Сашко обуславят вътрешната му сила и издръжливост. Неговите проблеми не са лесно разрешими; той вече е разбрал, че животът не е просто и лесно нещо. Има свои източници на страдания и душевни конфликти, но е стъпил на здрав терен и непременно ще си пробие път в живота, ще намери своето достойно място в съвременното ни общество. Това убеждение за бъдещата съдба на младия човек от типа на Сашко ни се внушава чрез цялостната идейна и художествена тъкан на творбата.

Героят на Стратиев е извънредно чувствителен, лесно нараним и деликатен по душевно устройство, склонен е към мъчителни самоанализи; прекалено взискателен е към себе си, но благодарение на вътрешните си морални сили и нравствената си устойчивост не се лута напразно и безсмислено в безизходни противоречия, не изпада в отчаяние и резигнация.

Авторът използува богатите си впечатления от юношеските и студентските години и най-вече от първите сериозни контакти на младия съвременник с трудовото всекидневие, където се преоткриват духовните ценности. Всяка неправда избухва в него, всеки контакт с хората в процеса на труда го обогатява, затвърдява моралните му устои и обществените му позиции, които пряко и лаконично са синтезирани в следния къс диалог (между Сашко и неговата майка):

„— Не мога да отварям всички врати — уморено казах аз — само защото някой ми е казал. Утре могат да ми кажат друго. . .

— Няма да отваряш — каза тихо тя. — Ти си човек, не си ключ за всички врати. Родила съм те човек.“

Станислав Стратиев подобно на Владимир Зарев и Любен Петков във втората си книга излиза от камерността на вътрешното преживяване, от ограничения кръг на интимното младежко битие и навлиза в по-сериозна и значителна социална проблематика; насища повестта си с утвърждаващ и гражданско-изобличителен патос. Носители на утвърждаващото и изобличителното начало тук са и множеството второстепенни герои, с които Сашко се сблъсква: Чохаджян, „купувачът“ на местната сладкарница Митака, студентът Рилко, яростно воюващите помежду си семкаджии, фотографът на табла за охрана на труда, национализираният „собственик“ на острова. . . Това са все ярко индивидуализирани герои, битово и социално детерминирани, които създават облика на провинциалния дунавски град. Живи, колоритни изображения се нижат пред очите ни като заснети от кинокамера, органично обединени в един жизнен и художествен синтез.

Оригиналният замисъл на Стратиев създава и оригиналната композиция на повестта. Тя е изградена върху десетина отделни миниатюрни откъса, свързани чрез присъствието на едни и същи герои, чрез развитието на една обеди-

няваща художествена идея, обогатена и акцентувана чрез повтарящи се организиращи структури, които внасят символично значение в сложния повествователен поток.

На повестта на Станислав Стратиев „Дива патица между дърветата“ се спрях по-обстойно, защото обликът на младия съвременник тук е най-цялостен и завършен. У него има нещо много привлекателно и респектиращо: психическото му здраве, душевната му бодрост и издръжливост, мъжественост и сила за устояване на самия себе си. Неговата битка за многостранно и хармонично изграждане на характера, за създаване на нова мяра на хуманност и душевна красота е напълно съзвучна с повелите на нашето време.

Творческото неспокойствие, тревожното напрежение в трескавите търсения на нови теми и нови, синтетични структурни форми и изразни средства характеризира младите, но вече утвърдени автори Любен Петков, Станислав Стратиев, Владимир Зарев. То е най-сигурният белег за истинско творческо горене, за наличието на талант.

Специално внимание заслужават и книгите на дебютиралите през миналата година млади белетристи: Георги Марковски („Желязната стълба“), Рашко Сугарев („Ние, праведните“), Весела Люцканова („Животът — това безкрайно вълнение“), Веселин Касабов („На прокълнатия хълм“) и Милан Ангелов („Засечка на оръжията“). Това са автори, които имат какво ново да ни кажат за своето поколение, за интересите и вълненията му. В техните произведения съвременната младеж разкрива неподозирани черти от своето интимно ежедневие, поднася ни своите тревоги и проблеми, своите конфликти и драми.

Стремежът на петимата млади автори, които дебютираха през 1971 г., към богатство и дълбочина на проблематиката е искрен и спонтанен, разказите им са плод на вътрешна необходимост, а не на самоцелна творческа амбиция и самолюбие. Някои от тях разказват несръчно и плахо (Милан Ангелов и Веселин Касабов), но винаги откровено, от сърце, под напора на спонтанно бликнали чувства и правдиви наблюдения. Дори и когато са още далеч пред прага на истинската литература, не умеят да изграждат характери, вземат прибързани решения на сложни жизнени проблеми, увличат се неволно по външни похвати — те ни вълнуват с интересните си замисли, правят ни впечатление с трезвия си поглед върху живота. И най-важното: стремят се да излязат от камерността, от ограничения кръг на интимните младежки преживявания и да навлязат в значителната социална проблематика на съвременността. (Безспорно най-голям успех в това отношение има Любен Петков със „Зелените хълмове“, с очерците си за Добруджа и с новите си новели, печатани в кн. 3, 1972 г. на сп. „Съвременник“.)

Споменатите млади автори се стремят да не разкрасяват и да не изопачават действителността. Изкуственото естетизиране на повествованието не им е присъщо, съзнателно избягват техническите трикове и екстравагантните белетристични похвати, придържат се към обективната логика на събитието и характера.

Наистина най-радостното при тях е, че не се мъчат преднамерено да създават „модерна“ на всяка цена алегорична проза, че не робуват на „модерни“ догми и постулати, че не се увличат по асоциативните книжни преживявания, по „интелигентски“ пози и превземки. Респектира ни тяхното спокойно, уравновесено отношение към жизнените неудачи, психическата им издръжливост и вярата им в утрешния ден. Чрез техните разкази и повести опознаваме духовните предимства на нашата младеж, видени отвътре, от самите нейни представители. Отсъствието на дистанция при отразяване света на съвременния млад човек е основното предимство на младата проза пред всички ония автори

от възрастното и средното поколение, които третират в творбите си същите проблеми.

Наистина у някои млади автори съзираме опасност от прекалено творческо самочувствие и самодоволство, но би трябвало да ги отдадем на младостта им и на недостатъчността от житейска опитност и мъдрост.

В произведенията им се говори предимно за млади хора, които имат своите трудно разрешими проблеми, свои източници на страдания и душевни конфликти, но които са стъпили на здрав терен, осигурени са от обществото и по един или друг начин се справят с живота. Не се лутат напразно и безсмислено в безизходни противоречия, не изпадат в абсолютна безпътица, не демонстрират болезнен, фалшив интелектуализъм.

В периода на развитото социалистическо общество, когато литературата ни воюва за многостранно и хармонично изграждане на човешкия характер, за създаване на нови измерения за хуманност и душевна красота, гласовете на младите белетристи звучат в унисон с бодрите и мъжествени интонации на нашето време. Това са гласове, различни по тембър и плътност, по увереност и колебливост.

В разказите на дебютиралите през 1971 г. белетристи отсъствува психологическата проникновеност на Владимир Зарев, артистичната лекота на Станислав Стратиев, драматичната конфликтност и жизнена убедителност на Любен Петков, но свежото, оригиналното, новото в мислите, в чувствата на героите им и интересните понякога търсения в белетристичната им техника ни задължава да ги приемем, да подходим внимателно и деликатно към всеки един от тях. Тематичните и стилистичните им усилия заслужават специалното внимание на критиката, защото са искрени, породени от вътрешна духовна нужда.

Те внасят в белетристиката ни една нова чувствителност и мисловност, нови жизнени впечатления, нов поглед върху съвременния свят. Животът неудържимо ги привлича с богатството и многообразието си, опиянява ги с динамичността си, с милионите си съблазни. Увереността им, че в нашия живот, в нашия съвременен свят всеки ще намери своето място, ще изгради своето лично щастие, се обуславя от сигурността, която социалистическото общество е осигурило на отделната личност. Тази увереност е най-солидната база, върху която индивидът разгръща природните си дарби, осмисля по един или друг начин съществуването си. На фона на обществената осигуреност всички лични драми и вътрешни конфликти, всички семейни, любовни, интимни неуспехи и разочарования се възприемат естествено, без излишно драматизиране. Героите не стигат до трагизъм и отчаяние и защото са млади хора, пред които животът тепърва ще се разгърне.

Сюжетните предпочитания на петимата млади белетристи към вътрешния свят, към интересите и вълненията на тяхното поколение са напълно обясними и закономерни. Всички случаи и събития в петте сборника с разкази са центрирани около проявите на младежта в различните области на съвременния живот. С това тези книги преодоляват една типична слабост на младата ни художествена проза от близките години: оскъдността на жизнен материал, затварянето в детските и юношеските спомени. И въпреки че и петимата автори се нуждаят от задълбочаване на характерите и от изясняване на идейно-нравствените концепции, че още нямат свой глас и свой почерк в литературата, те се налагат на нашето внимание преди всичко със свежестта от жизнените си впечатления.

Между петимата белетристи, за които става дума, Рашко Сугарев е най-добър майстор на късия експресивен разказ, най-добре владее техниката на създаването му, притежава вроден усет към стегнатата композиционна форма.

Прави впечатление неговата неутолима жажда за различни сюжетни ситуации, отсъствието на обединяващ център на творческото му любопитство, както и отсъствието на зряла, обобщаваща мисъл. Сякаш са неограничени впечатленията му от живота в столицата, в провинциалните градчета, в селата; неизбройми са срещите му с младежи, старци, деца, войници, студенти, железничари, адвокати, ловци, инженери, геолози, партийни секретари, шофьори, „бивши" хора, лумпени. . . Лекарската професия му осигурява възможност да надникне навсякъде, да изостри наблюдателността си, да обогати представите си за съвременния живот. Но младият белетрист не заживява непосредствено и интензивно със своите разнообразни герои, в известна степен е дори равнодушен към многобройните човешки съдби и драми. Оттук в неговите разкази иде впечатлението за отсъствие на дълбочина и съпреживяване при отразяване на сложните психологически ситуации и конфликти. Само в най-хубавите от тях зад обективния, лаконичен начин на повествование се крие истински вътрешен драматизъм.

В това отношение Георги Марковски е по-дълбок и моралната му проблематика е значително по-избистрена. Докато Рашко Сугарев е готов да пише за всичко независимо от интелектуалния и емоционалния си опит, то Георги Марковски има свой определен кръг от творчески интереси, свой свят, в който винаги намира нови жизнени аспекти. Неговата актуална социална проблематика е по новому преосмислена, реализирана с нов, социален патос, характерен за младото поколение. И най-главното — Марковски никога не заема позицията на незаангажираност и неутралност по отношение на своите герои. Него особено силно го вълнува проблемът за свободното време и за скуката — това непоносимо бреме на част от съвременната младеж. Авторът мъчително изстрадва неумението на някои свои герои да оползотворят свободното си време, да се преборят с това ново зло, което той схваща като важен социален и нравствен проблем. Ужасени от повторяемостта на своя живот, неговите герои тягостно и болезнено преживяват собственото си безволие и вътрешна неорганизираност. А писателят заема позицията на техен вътрешен съдник, на тяхна чувствителна младежка съвест.

Весела Люцканова е също така вярна на правдата за съвременния живот, но благодарение на женската си интуиция долавя понякога по-тънко от останалите млади автори неуловимите нюанси в преживяванията на героите си, долавя по-непосредствено правдоподобни житейски ситуации. Нейната сила е в познаването на женската душа и света на съвременното дете, в артистичното пресътворяване на интимната, недоизказана мисъл, на романтиката в юношеското светоусещане.

Първата книга на варненската писателка Веселина Цанкова „Защото съм Мария" (1972) също прави приятно впечатление с познанията върху света на съвременната жена, с ясните и определени интереси и предпочитания на авторката към психологическия детайл.

Присъствието на талант откриваме в книгите на Георги Марковски, Рашко Сугарев и Веселина Люцканова. Но докато у Рашко Сугарев има нещо преднамерено в търсенето на новата красота и правда, у Георги Марковски и Веселина Люцканова преоткриването на духовните ценности става спонтанно, непосредствено. Те отделят по-голямо внимание на героя, отколкото на настроението и на общата емоционална атмосфера и чрез обединяващия си интерес към героя стават по-цялостни, по-завършени и устойчиви в позициите си, по-органични в трактовката на жизнения проблем. Георги Марковски подълбоко от останалите разбира на какво точно се дължи промяната и израстването на новия човек. В новелата си „По желязната стълба" той разработва в нов аспект работническата тема с оригинални стилово-композиционни сред-

ства; не регистрира живота, а има какво ново да ни каже за него. Проблематиката на зрялото социалистическо общество в неговите разкази е сравнително най-центрирана и изяснена от определени позиции. В същност Рашко Сугарев е количествено по-проблемен и значително по-разнообразен, но Марковски е по-искрен, по-дълбок и прям, по-истински. И което е особено важно: той има сравнително най-определени позиции от останалите четирима поради активното си съпреживяване и участие в съдбата на героите. По отношение на изяснените жизнени и идейни позиции след него иде Веселина Люцканова, която по женски интензивно участвува в живота, който описва, налага своите оригинални решения в нови аспекти. Тя умее подобно на Марковски да възпроизвежда колоритно и пълнокръвно вълнуващите срещи, разделите и разговорите, в които се реализират младите хора, умее да види по свой неповторим начин младежките увлечения и разочарования; чрез женското си активно съучастие и състрадание да им придаде интимно-задушевно звучене. Напълно е чужда на опасното равнодушие и апатията, които застрашават известна част от съвременната презадоволена и разглезена градска младеж. Заразните бацили на безразличието и пълната увереност в себе си не са я докоснали.

За съжаление останалите двама — Милан Ангелов и Веселин Касабов,— които също имат какво да ни разкажат за своето поколение и не са лишени от жизнен опит и известна мъдрост, са все още далеч от истинската художествена проза. Те не умеят да изграждат характери, да реализират с художествени средства инак интересните си замисли. При тях отсъствува белетристичното виждане и професионалното повествователно умение. У Милан Ангелов се натъкваме и на твърде познати и лекомислени решения на сложни жизнени проблеми. А Веселин Касабов много се увлича по външни похвати.

У петимата автори, дебютирали през 1971 г., в доста различна степен се чувствува неувереността, отсъствието на цялостно изграден вътрешен мир, на ярка индивидуалност и самобитност. Между тях Рашко Сугарев е стъпил на най-богат жизнен терен и несъмнено е най-професионално обигран и ловък. За жалост не така уверен и твърд е той в позициите си, в морално-етичните си критерии и оценки на различните човешки постъпки. Композиционното неумение и неувереността на изобразителния щрих пък са слабото място на останалите двама талантливи млади автори.

Различието в оценките на критиката (става дума за статиите на Тончо Жечев, Николай Янков, Румяна Узунова, Огнян Сапарев, Здравко Чолаков. . .) за петте сборника с разкази от поредицата на библиотека „Смяна“, 1971 г., естествено създаде известно впечатление за объркване на идейно-естетическите критерии. За съжаление различните мнения не прераснаха в творческа дискусия, която в подобен случай е най-подходящото и сигурно средство за откриване на истината. Още повече като става дума за утрешния ден на българската белетристика, за нейното твърде обещаващо и обнадеждаващо бъдещо развитие.

През 1972 г. дебютите в белетристиката не са толкова противоречиви; по-компактни и единни са търсенията на авторите, по-смело е навлизането им в съвременната тема. В първите книги с разкази на Димитър Коруджиев („Ще мине време“), Янко Станоев („Билет за отиване“), Николай Стоянов („Хубав ден за всички“), Димитър Тенчев („И люляци и каски“) присъствува художественият, белетристичният поглед върху съвременния свят. Радостно впечатление прави ранната професионална обиграност, техническата сръчност и добрата езикова култура на споменатите по-горе автори. Ще се спрем поотделно на техните сполучливи дебюти, защото всеки от тях е в една или друга степен обещаващо начало.

Ясният и мъдър поглед върху живота е изненадващ у Димитър Коруджиев, който преценява човешките постъпки и характери като зряла и житейски опитна личност. Най-ценното в неговата първа книга с разкази е задълбоченото и мъдро разбиране на съвременната действителност, умението му да търси скрития смисъл на всяко човешко поведение, на всяко събитие от привидно неинтересното ежедневие на своите герои. А те са от различни социални среди, на различна възраст и степен на духовно съзряване.

Пред нас е едно ново, свежо дарование с тънка чувствителност и вродена артистичност. Без заплетени белетристични ходове, без изненадващи сюжетни находки и обрати младият автор умее да изгражда интригуващо и увлекателно повествование, да композира стройно и завършено кратки синтетични разкази с вътрешен драматизъм и вълнуващ лиризъм. В най-сполучливите между тях — „Гларуси“, „Между двама“, „Ще мине време“, „Нашият живот, моето момиче“ — се чувствува професионално майсторство в овладяването на късия белетристичен жанр, в умението да се поднасят лаконично, пестеливо и прецизно богати и разнообразни жизнени впечатления.

Младият белетрист Коруджиев има свой неповторим свят, в който господствуват доброто и красивото, има свое виждане, свой начин на осмисляне и съпреживяване. Той разказва за обикновени хора и случки по необикновен начин — с облагородяващо, просветляващо познание, с открития на трайни нравствени ценности, на съществени, непреходни истини.

„Всеки човек ти остава по нещо хубаво в запас, та когато те наскърби, да си го припомниш. Тогава обидата бързо изчезва, но хубавото не бива да се хаби, то се прибира за друг случай. А сърцето никога не се ожесточава. . .“— тези разсъждения на побелелия коректор от разказа „Ще мине време“ са съкровени признания на самия автор, който винаги търси вътрешната светлина у съвременния човек, улавя чистите тонове, красивите багри, благородните помисли, без да изпада в сантименталност и в мечтателна съзерцателност. В разказите му присъствува усещането, че днешните хора незабелязано и неусетно се осъществяват и усъвършенствуват чрез грижата си за околните, чрез труда и любовта, чрез неосъзнатата всекидневна саможертва и всеотдайност към обществото и към близките си, че те непрестанно култивират и развиват у себе си нуждата от познание и самоопознаване. Почти във всеки негов разказ се говори за светлина, за бленуващо вътрешно просветление, което се постига не само чрез участие в съвремието, но и чрез размисъл, съзерцание и самовглъбеност. „Човек трябва така да живее, че когато умира, да му се струва, че светът без него ще бъде самотен.“ До подобни изводи стигат героите на Коруджиев, когато в душите им настъпи просветлението. Това са хора на различна възраст, с различни професии, в различна степен душевно и интелектуално развити. Авторът сякаш няма определени тематични предпочитания, привличат го общочовешки съвременни проблеми и постъпки. Без значение е за него от кои точно социални среди произлизат героите му — важното е да носят нещо необикновено чисто, етично красиво, да се стремят да осмислят по някакъв начин живота си. Те не могат да съществуват с видимото, повърхностното, а с онова трайно нравствено самочувствие, което се създава от чистата съвест, от изпълнения обществен дълг, от съхраненото чувство за собствено достойнство. Когато са слаби и безволеви (Бай Божил от разказа „Мустакатият“ и работникът от „Следите“), те си съчиняват истории, измислят си случки и обстоятелства, в които започват сами да си вярват, за да се измъкнат от страданието и от чувството за вина.

Всички герои на Коруджиев живеят в очакване на нещо хубаво (на кондукторката Вера ѝ се струва, че денят няма да завърши обикновено; мечтателният коректор очаква от всеки свой познат да му се разкрие в нова, благо-

приятна светлина; работниците очакват да видят преродена своята нещастна Джин. . .).

И в пейзажите на разказите от „Ще мине време“ има много светлина, безкрайна и свежа зеленина, както в младежките пориви на младия автор. Късчетата на работното всекидневие преминават край него в неразбираем от пръв поглед поток, но съсредоточеното му анализаторско зрение открива вътрешния смисъл на всяко съвременно съществуване. Тънките му, нежни усещания за хорското страдание, за възвишените стремежи на съвременниците създават в разказите му атмосфера на интензивно духовно горене, на открит нравствен патос въпреки отсъствието на ярки събития, на героични постъпки и драматични морални сблъсъци. Разказите са почти безсюжетни, изградени са върху незапомняща се интрига, с художествено-функционална точност и убеденост на психологическия детайл, подчинен на ясна съвременна идея и определена етична оценка.

Коруджиев знае, че ценното в човешкия характер не е на повърхността, че хубавото е скрито в душата и дори „е малко тъжно“, забулено във всекидневни грижи, неприятности, озлобления на дребно и лъжлива привидна грубост. Така хубавото той открива в случайно подхвърлената реплика, в погледа, в движението на чувството, в походката, в извивката на гласа, в човешките ръце, които също говорят за характера. . . Белетристът недвусмислено разкрива същността на своята поетика чрез откровенията на един от своите герои, който също пише разкази: „Аз се стремя да покажа по малко от оная мечтателна чистота, дето я има у всеки и във всичко, а лошото прескачам. . . Има нужда от всякакви хора, а сигурно и от едно изкуство, което да търси във всичко най-хубавата му страна. . .“

Когато Коруджиев разшири кръга на жизнените си впечатления от нашето съвремие, когато още повече активизира духовния си контакт с него, той несъмнено ще постигне повече динамизъм и по-дълбока вътрешна конфликтност в повествованието си и ще преодолее опасността от идеализирани представи и преценки на някои моделно-етични категории.

През 1972 г. неговата първа книга с разкази е най-безспорното постижение на най-младата ни белетристика. Тя чувствително се отделя от останалите със зрелостта и мъдростта на житейските си позиции.

Дебютът на Янко Станоев — разказите от книгата „Билет за отиване“ — доказва, че присъствието на разказваческа дарба не е единствена гаранция за творчески успех, че освен нея е нужен жизнен опит и всестранно познание върху съвремието. Янко Станоев безспорно притежава белетристичен талант, рядка и ценна дарба на сладкодумен разказвач, тънък усет за богатството и красотата на художественото слово. Силно впечатление прави неговият ранен професионализъм, опитността и майсторското умение в плавното и стройно композиране, в артистичното улавяне на хумористичния детайл и ловкото му преливане с лирична вълнуваща струя. Много поезия и юношеска чистота има в първата му книжка „Билет за отиване“, увличаща буйна поривистост и подкупваща откровеност. Очарованието, което излъчват разказите му, иде от естествеността и простотата, от красивата опоетизация, която се ражда спонтанно в процеса на преоткриване на света чрез погледа на детето и юношата. Пречистен, просветлен, ароматизиран и ярко обагрен е този свят на автора, в който се оглежда цялото му вътрешно богатство, дълбоко интимното му битие. В същност неговите разкази са последователни фрагменти от една автобиографична повест, от една искрена лирична изповед на поколението, дошло след 9 септември в новия живот. Какво научаваме за това поколение от прозата на Янко Станоев? Как израства един съвременен младеж днес, как се прощава с родното си село и безметежното си детство, с безгрижните гимна-

зиални години, прекарани в романтичен, тих провинциален град, как постепенно възмъжава всред работниците в индустриалния център. . . Разкрива ни се едно ново, свежо светоусещане, една неутолима жажда за опознаване на „големия свят“, една нова юношеска способност да се осмислят по-пълно житейските факти. Завладява ни младежкото усещане за сила, спокойствие, свобода и волност. „От четенето на толкова книги се напълнихме със спокойствие и мъдрост чак до шапките“ — заявяват двамата абитуриенти неудачници, които нито за миг не губят чувството си за сигурност в съвременния живот. Авторът разкрива отвътре очарователния мир на детето и юношата, с тъга и носталгия се разделя с безгрижието, веселието и чистотата на своето собствено минало. Но в погледа му има нещо юношеско, незряло, по детски безгрижно.

Автобиографичната повест на Янко Станоев е изградена повече върху възкресяване и естетизиране на спомена, а по-малко върху непосредствени контакти с обществената действителност. Оттук иде впечатлението за известна камерност, затвореност в кръга на детското и юношеското мислене, за недостатъчно богат жизнен опит. Младият автор се докосва до някои нравственоетични аспекти в живота на съвременната младеж, но не достига до зрели обществено-социални наблюдения и изводи. Затова е още рано да правим прогнози за развитието му. Безспорната му разказваческа дарба, тънкото му чувство за хумор, свежите му, оригинални възприятия. . . все още не представляват пълна гаранция за големи художествени завоевания. Емоционално наситен и вълнуващ, разказът му понякога е анекдотичен, фрагментарно-повърхностен. В такива случаи поетическата стилизация извисява повествованието, но не може да компенсира идейната анемичност на събитиéто и отсъствието на зряла, умна мисъл.

Радостно е, че въпреки своята незрелост младият белетрист все пак се стреми да намери социалните аспекти на живота, преживява развитието на съвременното село едновременно с личната си младежка участ, прави интересни наблюдения върху безвъзвратно отлетялото патриархално еснафско минало (в „Свирач“, „Далечен свят“, „Мотиви за тромпет“). Това вдъхва сериозни надежди, че с натрупване на жизнен опит, познание и мъдрост Янко Станоев ще успее да създаде в бъдещите си книги обхватни художествени обобщения на съвремието, ще навлезе дълбоко в истинските проблеми на бита, психологията, морала, гражданската чувствителност на съвременните хора.

Дебютът на Николай Стоянов е несигурен и плах опит за съвременна интерпретация на младежкия живот. Най-младият от младите ни белетристи се опитва в първата си книжка „Хубав ден за всички“ да разкрие духовния свят и чувствителността на своето поколение, да ни убеди в неговата своеобразна жизненост и перспективност. Намеренията му са похвални, но поради отсъствие на професионална наблюдателност, на богат жизнен опит и творческа вглъбеност художествените резултати на усилията му са все още незадоволителни. Неговите къси разкази и новелата му се възприемат като откъси от старателно воден ученически и студентски дневник. В тях има много искреност и топлота, спонтанен младежки ентусиазъм и непосредственост, но липсва най-главното: познаването на живота — ясната идейна и художествена концепция, дълбокото мисловно и емоционално пресътворяване на отделните факти от действителността на учениците, студентите, войниците, работниците... За тях Николай Стоянов пише с възторжена привързаност и любов, с амбиция да внесе нравствен патос в постъпките и преживяванията им. Неговата защита на моралния облик и етичните позиции на най-младото поколение е и лична самозащита. Но анекдотичната лековатост и повърхностната впечатлителност на автора я лишават от сериозна аргументираност и логическа обоснова-

ност. Единствено в разказа „Мъжко извинение“ и в новелата „Пет чужди дни“ е постигнато по-зряло и съсредоточено вглеждане в живота на младите хора. В атмосферата на славната сондьорска бригада, където господствува девизът „Човек живее за едната чест“, белетристът е доловил нещо типично за съвременния работник, усетил е истинската мъжественост на характера у Талисмана, поставил е на обществена основа важния проблем за човешкото доверие и за болезнено развитото чувство за достойнство у младия човек.

Авторът на „Хубав ден за всички“ е само двадесет и четиригодишен и още не знае какви са точно критериите за човешките ценности, каква морална оценка заслужават различните младежки изяви. . . Позициите му са нестабилни, защото са в процес на създаване; младежкият му поглед се плъзга по видимото, по външната страна на любопитните случки, събитията го влекат и зашеметяват.

В книжката на Николай Стоянов преобладава ведрото, жизнерадостно чувство, обосновано от цялостния оптимистичен мироглед на автора, който живее в героите си чрез радостното очакване на нещо хубаво и важно, което непременно ще му се случи в живота. Безгрижието на младостта, сигурността, която съвременното ни общество създава за младите хора, близостта с колектива, буйното възмъжаване в годините „на голямото влюбване“. . . всички тези характерни за днешното младо поколение белези присъствуват във фрагментарните, свежи впечатления на Николай Стоянов, но тяхното пресъздаване със средствата на съвременната художествена проза е предстояща задача, с която младият автор трябва да се справи в бъдещите си книги. И да преодолее влиянието на Кольо Николов („Влог в Швейцарската банка“) и на Станислав Стратиев („Самотните вятърни мелници“). Известни реминисценции от тези двама автори долавяме и в книжката на Янко Станоев, но той е по-органичен и по-самобитен от Николай Стоянов.

С документалната си правдоподобност и събитийна убедителност се отличават разказите на Димитър Тенчев от първата му книга „И люляци и каски“ — един също така обнадеждаващ дебют, каквито са въобще дебютите на белетристите през 1972 г. Авторът отблизо познава работническия и градски живот, излиза извън тесния кръг на чисто младежките впечатления и успешно разширява тематичния си диапазон. И най-главното: пише само за това, което наистина добре познава и разбира, което дълбоко го е развълнувало и с което е кръвно свързан. Героите му са част от неговото интимно битие, в тях се сливат селското и градското начало, както в собствената душа на писателя. Неговият неусложнен, ясен и разбиращ поглед прониква до примамливия свят на трудовите хора по естествен път, по непринуден начин, без следи от насилие и маниерно изравняване, без интелигентски пози и нравоучения. Всичко в тези разкази е неподправено, натурално, напълно правдоподобно и звучи като документалистика. Най-сполучливите между тях („Скок през люляци“, „Следи от тихи стъпки“, „Отсрочка“) се възприемат изцяло като документални късове от съвременната действителност.

Димитър Тенчев е верен на света на трудовите хора, всред които е израснал и за които е събрал твърде богат жизнен материал, чиито ежедневни грижи и радости е съпреживял и изстрадал. Писателят Любен Дилов вярно е доловил най-характерната особеност на младия белетрист. Той отбелязва в своя кратък предговор към книжката: „Затова също Тенчев не пише за работниците нито от висотата на технократа, нито със сиромахомилското умиление на литературния полуинтелигент. Героите в книгата му са част от неговото лично всекидневие с всичкото добро и лошо, което носят в себе си.“

За съжаление Димитър Тенчев не се е осмелил да подчини виденото и преживяното на някои свои собствени, оригинални и ярки художествени кон-

цепции, прекалено деликатно и несигурно изявява авторските си морално-етични оценки, приглушено и дискретно загатва за творческите си позиции. Вероятно липсата на достатъчна професионална обиграност го стеснява. В същност отсъствието на достатъчно твърди и определени морално-етични позиции, на категорично, оценъчно отношение към описваните жизнени явления и към поведението на героите е общ недостатък за повечето белетристични дебюти през последните две години. Тук съзираме опасност от безразличие, от известна апатия и самодоволство — най-коварните врагове на всеки талант. И понеже става дума за млади таланти, тревогата ни е още по-голяма. Недостатъчно активната авторска намеса в повествованието на повечето млади творци може по-нататък да доведе до литературен херметизъм, до вътрешна изолация от живота, от големите и светли идеи на нашето време. На повече млади белетристи липсват романтиката на идеала, огънят на революционната мечта, размахът на мощното творческо въображение. Най-често те рисуват безметежно детство, осигурена младост, спокойна атмосфера на съзидателен труд. Ония от тях, които поставят истински социални проблеми, които излизат от трасето на Кольо Николов и инфантилната млада проза отпреди няколко години, заслужават специално насърчение и подкрепа. В същност те са именно надеждната нова смяна в българската белетристика.

Забелязва се в най-младата ни художествена проза известно еднообразие в описанието на юношеството, казармата, студентските години. Ония от младите белетристи, които вече излизат от този затворен тематичен кръг, имат и най-значителни постижения. Това са Любен Петков, Станислав Стратиев, Владимир Зарев, Георги Марковски, Рашко Сугарев и Димитър Коруджиев. При тях автобиографичността, която е характерна за днешната ни млада проза, отбелязва едно видимо идейно, житейско и творческо умъдряване, което се извършва успоредно с възмъжаването на младия герой, на юношата и момчето. Израстване, предизвикано най-често от сблъскването на героя с пошлостта и еснафщината в живота на възрастните. Най-често оттук се раждат конфликтите, новите морално-етични проблеми на съвременната младеж, която търси своето място в живота във времето на житейската стабилизация, на фона на дълбоките социални изменения и революционни преобразования на съвременността.

Избягвайки вариантното самоповторение, най-талантливите и зрели млади белетристи вече трябва смело да навлязат в света на идеите, да обогатят традиционната градска и селска тематика на съвременната ни литература с виждането на новата генерация. И да наложат своите нови концепции, критерии и граждански позиции.

Младата ни проза през последните две години е психологически по-вглъбена, по-искрено изповедна и приближена до социалната проблематика на съвременността. В нея се забелязват положителни, градивни тенденции — за завършени художествени и идейни резултати още не можем да говорим, защото споменатите млади белетристи са в процес на оформяне. При някои от тях субективността на младежкото виждане е почти преодоляна — тях критиката е длъжна да насърчи в навлизането им в съвременната тема. И едновременно с това да ги предпази от разпиляност и всеядност. Нахлувайки в проблемите на съвременността, те трябва да се доверяват повече на творческата си интуиция, да пресяват свежите си жизнени впечатления, да правят своя индивидуален творчески подбор. Той е особено необходим за това ново, надеждно поколение, на което принадлежи утрешният ден на нашата художествена проза.

БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ И МЛАДА ПОЛША В СРАВНИТЕЛЕН АСПЕКТ

Симеон Хаджикосев

Сравнително проучване на българския символизъм и полския модернизъм досега не е било предприемано. От едно по-елементарно компаративно гледище, което има пред вид контактните връзки между двете направления, то не би било и оправдано, защото ще разполага с твърде оскъден материал. В научния смисъл на думата конкретни взаимоотношения и контакти в това направление е трудно да се издирят, ако не се има пред вид личното познанство на Дора Габе и Боян Пенев с големия полски поет Ян Каспрович, станало причина за появата на първата преводна антология на полската поезия у нас още по времето на символизма. Но Д. Габе и Б. Пенев не са представители на българския символизъм независимо от обстоятелството, че са усетили въздействието на творческата му атмосфера и са общували с някои от най-видните му представители у нас.

По-особен е случаят с Пшибишевски, който е един от най-четените автори у нас през първите две десетилетия на XX в. и без съмнение е съдействувал за утвърждаването на някои декадентски теми и мотиви и по-специално на „мизогинизма" (женомразството) и вайнингеровско-стриндберговския мотив за извечната „война между половете". Трябва да се отбележи обаче, че в България Пшибишевски е бил възприеман не като представител на полския модернизъм, а като един от водачите на европейското декадентство и причина за това не е само обстоятелството, че той е пишел с еднаква лекота на полски и на немски, колкото декадентско-космополитичният характер на неговата творческа програма и на произведенията му. Това не е възприемане на писателя в криво огледало поради недостатъчна информация, по същия начин той е бил приеман и от съвременниците си в Полша. Един от теоретиците на Млада Полша — Бжозовски, цени особено високо „релативизма, скептицизма и песимизма"[1] на Пшибишевски, тълкувайки ги като „най-силната в полската литература атака срещу всички идеалистически системи и мирогледи"[2]. Същият Бжозовски по-нататък заявява: „В своя скептицизъм Пшибишевски беше по-последователен дори от самия Ницше."[3] Така или иначе полският писател прониква в България предимно по два пътя — чрез немски и особено чрез руски — и едва отпосле бива превеждан и на български от тези два езика. Независимо от обстоятелството, че днес творчеството на Пшибишевски има само историческо значение, неговото въздействие върху духовната атмосфера у нас в началото на века не бива да бъде подценявано и може да бъде обект

[1] Literatura okresu Młodej Polski, I, 118.
[2] Ibid.
[3] Ibid., 119.

на специално изследване. (Аналогична е например кратката студия на хърватската литературоведка Невенка Кошутич-Брозович — „Станислав Пшибишевски и хърватският модернизъм“.) Като имаме пред вид обаче, че българският символизъм се реализира почти изключително в областта на лириката, а основните теми на полския писател не намират развитие в него, творчеството на Пшибишевски остава встрани от настоящата тема.

Друг любопитен „контактен“ детайл е обстоятелството, че полската поетеса Адам М-ски (псевдоним на Зофия Трешчковска) е участвувала в Руско-турската освободителна война заедно с мъжа си, руски офицер. Но З. Трешчковска също не е символистка, нейната заслуга пред полския модернизъм се изчерпва със сполучливия превод на Бодлер, осъществен съвместно с един от старшите „младополяци“ — Антони Ланге.

Истински перспективна насока в сравнителното проучване на българския символизъм и полския модернизъм представя типологическото им сравнение. То не може да бъде необосновано и произволно, доколкото визира две сходни явления, продукт на родствени, славянски литератури, които независимо от големите си различия имат и редица общи черти. Подобно сравнение неизбежно би изтъкнало своеобразната реакция на всяко от двете направления спрямо основни идейно-естетически канони, издигнати от европейското декадентство (френско, немско, руско, скандинавско), както и национално-самобитното, продиктувано от своеобразието на конкретните исторически условия в двете страни. Подобна задача е необикновено трудна и отговорна не само поради обстоятелството, че трябва да се привлече и систематизира огромен фактически материал. Сравнителното проучване на българския символизъм и полския модернизъм се натъква и на някои чисто методологически трудности. Не на последно място сред тях се нарежда обстоятелството, че полският модернизъм е сравнително добре проучен в отличие от проблемите на българския символизъм. В Полша на него са посветени многобройни общи и частни изследвания, които в съвкупност представят точна картина и оценка на разглежданото явление. Достатъчно е да спомена само, че най-общата библиография, поместена в полския академичен том „Литературата от периода на Млада Полша“, обхваща 30 страници. В същото време у нас отсъствува задоволителна литература по въпросите на символизма. Теоретическата неяснота по много въпроси е причина за редица погрешни или прибързани изводи, както и за широко разпространеното убеждение за упадъчния характер на българският символизъм, без да са добре изяснени неговата специфика и национални особености. Тези недостатъци са налице и в третия том на „История на българската литература“, където е възприет монографичният принцип, а обобщителната статия на Пантелей Зарев за периода въпреки многобройните ценни наблюдения и нови идеи не може да запълни една унаследена теоретична празнина. В нашата литература върху символизма отсъствува ясно разбиране за ролята и значението на символа като първоелемент в поетиката на направлението, не се схваща разликата между символа и алегорията като различни степени на зашифроване състоянията на поетовото „аз“, не се отчита различието между импресионистичния и символистичния пейзаж. Поради това самото понятие „символизъм“ притежава твърде приблизителен и неустановен смисъл в нашата научна литература по въпроса.

В Полша отсъствува подобна терминологична неустановеност. Най-широко разпространено понятие за обозначаване на модернизма там е словосъчетанието „Млада Полша“. В своята уводна статия в академичния том „Характеристика на периода „Млада Полша“ известният полски литературовед Казимйеж Вика се спира подробно на синонимните понятия м о д е р н и з ъ м, с и м в о л и з ъ м, д е к а д е н т с т в о и н е о р о м а н т и з ъ м, за да

обясни причините, поради които вместо тези определения се е наложило понятието „Млада Полша“. По-специално, що се отнася до символизма (това наименование се появява за първи път в Манифеста на Мореас, публикуван във „Фигаро“ през 1885'6 г.), Вика посочва, че във Франция това понятие е означавало авангардът на „тогавашната поетическа практика и на теорията, можеща да обоснове тази практика“[1], докато в Полша до началото на XX в. за собствена символистична „практика“ е трудно да се говори. Терминът „символизъм“ се оказва неудобен още и поради това, че той е близък до понятието „символика“ и още първите теоретици на полския модернизъм са ги смесвали неправилно (напр. Ланге — „Символизмът е съществувал от незапомнени времена“[1]). Названието Млада Полша, колкото и самобитно да изглежда на пръв поглед, е възникнало по аналогия със съставните наименования Млада Италия, Млада Белгия и т. н., а за пръв път то се появява в поетичната антология на Чеслав Янковски — „Млада Полша в песни“.

Полските историци на литературата са единодушни при определяне темпоралните граници на периода, поставяйки датите 1890 и 1918 г. Революцията от 1905 г., разтърсила царското самодържавие в Русия, се определя като своеобразна „цезура“ на тази литературна епоха, разделяща я на две почти равни части. Трябва да се посочи, че независимо от несъмненото предимство на словосъчетанието Млада Полша то се оказва твърде широко понятие, което обхваща както периода на зараждането на полския модернизъм (1890—1900 г.), време на борба за надмощие между натурализма и позитивизма, от една страна, и на импресионизма, от друга, така и времето на неговия упадък (1909—1918 г.). Това поставя и допълнителни методологически трудности пред изследователя на двете направления, доколкото възприемането на потясното понятие „символизъм“ у нас води и до по-други хронологически рамки. Така за начало на българския символизъм у нас е прието да се приема 1905 г., докато пределната му дата не е уточнена (може би най-правилно е да се вземе трагичната 1923 г., след която се появи така наречената „септемврийска“ поезия и символизмът бе идейно и естетически надживян). При все че с основание възникването на полския модернизъм се отнася към началото на 90-те години на миналия век, собствено „символистичният“ му период се отнася към 1900—1910 г. (и особено до 1905 г.), като към края започват т. нар. „ликвидационни“ полемики. В България възходящата линия в развитието на символизма се помества между 1905 и 1914 г., когато в навечерието на Първата световна война се създава нещо като символистичен кръжец и започва излизането на неговото списание „Звено“. Началото на българския символизъм съвпада със зрелостта на полския и постепенната му деградация. Така че и по отношение на Полша нашият символизъм бележи закъснение от 5—10 години, което дава сериозни основания да бъде окачествен като един от най-късните варианти на това направление в европейската литература. От друга страна обаче, при едно по-широко разглеждане на явленията, присъщо на полската литературна наука, ние също бихме могли да разширим оня кръг от явления, който включва в себе си понятията „символизъм“ и „модернизъм“. Едно българско понятие, съответстващо на термина „Млада Полша“, би включило в себе си творци като П. П. Славейков и Кирил Христов, чието отношение към символизма би било сходно с това, да речем, на Казимйеж Тетмайер и Анджей Немойевски в Полша. Разбира се, аналогията е съвсем условна, типологична и тя намеква за известно сходство в литературните процеси, но не е

---

[1] Literatura okresu Młodej Polski, 1, 15.

опит за ревизиране на литературната периодика, установена в научната ни литература.

Възникването на полския и на българския модернизъм е специфичен обществен и естетически процес, който разкрива редица съществени особености и отлики. В зависимост от различната историческа съдба на двата народа този процес естествено протича в различна социална и културна обстановка. Най-общо казано, той е предопределен от едно кризисно състояние на духовната култура в капиталистическото общество. Отликите и тук обаче са твърде съществени, доколкото в България капитализмът през 90-те години на миналия век е в начална фаза на развитие и е твърде обременен от старите патриархални и занаятчийски форми на земеделско и промишлено производство. С тази неразвитост на капитализма и съпътствуващите я специфични форми на духовен живот и творческа реализация се обяснява голямото закъснение на българския символизъм. Достатъчно е да припомним дори само факта, че символистичната поезия е рожба на големия капиталистически град, урбанистичната тема, поднесена за пръв път от Бодлер в „Парижки картини", е основна в поезията на модернистите, а през 90-те години на XIX в. и дори в началото на настоящия у нас фактически няма градове — индустриални селища със струпвания на големи маси от хора, каквито съществуват в Западна Европа. Това обяснява и защо българският символизъм, възникнал с толкова голямо закъснение, имаше един-единствен център — столицата. Би могло да се възрази, че София от началото на века, която бързо растеше като град и придобиваше европейски облик, беше единствен център не само за българския символизъм, но и за цялата българска [illegible] но това е в същност още едно доказателство, че само в нея са [illegible] л и Бодлер). [illegible] оставки и възможности за възникването на симбол[illegible]ните му гротески [illegible] Русия не е така. Там Москва и Петербург си съперничат като културни средища, а възникването на символизма е свързано с руския Юг. Още по-интересно е положението в Полша, където се оформят три центъра на модернизма — Варшава, Краков и Лвов. По силата на историческите обстоятелства през целия XIX в. Полша стене под чуждоземно иго въпреки неедноктатните отчаяни опити да възвърне своята национална независимост (въстанията от 1831 и 1863 г.). Поделяна неколкократно между Прусия, Австрия и Русия, тя познава различни форми на национално и социално потисничество, но в края на XIX в. вече е навлязла в период на развити капиталистически отношения независимо от големите различия в отделните области (напр. полските земи, включени в Руската империя, са развити в промишлено отношение, докато Галиция (под властта на Австро-Унгария) е изостанала земеделска провинция.

И за българския, и за полския модернизъм е характерно своеобразното отношение към социализма. Някои от големите представители на полския модернизъм (напр. Каспрович, Миранлола и др.) минават през школата на социализма. През социализма минава и нашият Яворов. Известни са подробностите около социалистическите увлечения на нашия поет в ранната му младост. Аналогичен е случаят и с Каспрович, който като студент е под силното влияние на един от първите полски марксисти — Людвиг Кшивицки. Тогава младият поет се занимава с превода на „Капиталът" на полски език, а във Вроцлав участвува в групата на немските социалисти-утописти, наричани „икарийци". Във връзка с това Каспрович бива подведен под следствие и прекарва няколко месеца в затвора, след което се отдалечава постепенно от социализма. Естествено нито Яворов, нито Каспрович са могли да получат като младежи ясна представа за същността на научния социализъм. Той е бил за тях по-скоро едно примамливо видение, романтична мечта, обагрена от дидактично-сантиментални акценти у нашия поет, от „людомански" — у Каспрович.

Затова нищо удивително няма в сходството на емоционалната тоналност у ранния Яворов и ранния Каспрович (цикъла „От колибата“).

Социализмът при Яворов е смесица от марксически и народнически представи, докато в Полша е силно повлиян от широко разпространеното в края на XIX в. идейно движение, известно под името „людомания“ („хлопомания“). Пропагандирано от кръга около списанието на Потоцки и Поплавски „Глос“, то е израз на разочарованието на полската интелигенция от шляхтата, несъумяла да осъществи историческата си мисия (освобождението и обединението на Полша). „Людоманите“ искрено вярвали, че бъдещето на изтерзаната родина е единствено в ръцете на селянина (на полски „ chłop “), останал непокварен от новите условия на живот. Това търсене на изконно полското в патриархалната старина е било безспорно политическа илюзия в условията на бързо капиталистическо развитие, но своеобразната му консервативна романтика насочва към една от най-съществените особености на полския модернизъм, а именно възвръщането към традициите на националния романтизъм. Единодушно е мнението, че модернизмът в Полша възниква като реакция срещу позитивизма и натурализма в естетиката и литературата. В това отношение аналогиите с немското и френското декадентство са достатъчно отчетливи. Оттам нататък започват обаче и различията. Френският символизъм откри свой гениален предшественик в творчеството на Бодлер, поета на града и гибелните опиянения, немският импресионизъм възникна като реакция и продължение на натуралистичната емпиричност, а полският модернизъм потърси духовна родина в поезията на своите романтици. Тъкмо в десетилетието на най-големия разцвет на модернизма (1890—1900 г.) [illegible] се организират две големи чествувания на Словацки [illegible] сдинни от смъртта му. Словацки е всепризнатият патрон на новото изкуство, [illegible]му се посвещават специални студии и изследвания (например Игнаци Матушевски — „Словацки и новото изкуство“). Безспорно в основата на интереса към Словацки лежи обстоятелството, че модернизмът се схваща от самите негови адепти като възвръщане на романтичната вълна. Неслучайно и днес полските историци на литературата сравняват „върховото“ петилетие на модернизма в началото на века с разцвета на полския романтизъм (1831—1835 г.). Възраждането на култа към романтиците обаче е свързано и с един по-актуален, макар и чисто психологически ефект — влечението на модернистите към мита за „прокълнатия поет“, сътворен от френския символизъм. Младополяците интерпретират обожаваните от тях романтици в този дух, като им придават несъществуващи качества или деформират до неузнаваемост техни действителни особености. Така в тълкуването на модернистите полският романтизъм придобива твърде стеснен и силно субективизиран образ. Пшибишевски например разглежда Словацки като „прокълнат поет“ и го сравнява с Шопен и Ницше. Интересът към полските романтици обаче не е равномерен. Култът към „прокълнатия поет“ в много по-голяма степен е свързан с творчеството на Циприан Норвид, „открит“ от модернистите. При това растежът на неговата популярност за сметка на Словацки е свързан със загубата на елементите на антиеснафска и антибуржоазна критика, характерни за позициите на „прокълнатия поет“.

Своеобразен полски вариант на понятието „прокълнат поет“, но не като модернистичен мотив, а като психологическа реалност и форма на обществено поведение е т. нар. „артистична циганщина“, която получава най-завършен израз в дейността на лвовските символисти. Интересен пример в тази насока са вечерите у слепия поет Станислав Баронч в началото на 90-те години, на които са присъствували братя Бжозовски, Ижиковски, Л. Стаф, Ю. Руфер, Зд. Денбицки и др. (Там например младият Стаф чете стиховете, влезли в първата му книга „Сънища за мощ“, 1901 г.) Вечерите на лвовската бохема в

редица отношения напомнят литературните четвъртъци у Маларме, а, от друга страна, са като че ли повлияни от маниерите на руските артистични кръгове.

Отчитайки сложността и своеобразието на Млада Полша като идейно-естетическо направление, съвременните полски историци на литературата посочват съществуването на две основни взаимодействуващи си течения — романтично, свързано с национални традиции, и модернистично, намиращо се под влияние на общоевропейските тенденции през този период. Но романтичната линия не е само интерес към родната традиция, така както модернистичната не се изчерпва с влиянието на чуждия символизъм. Възкресяването на романтичната традиция е предопределено в значителна мяра от историческата участ на полския народ, лишен от национална независимост. Поради това романтичната линия в Млада Полша е свързана и с националноосвободителни тежнения, с известна обществено-патриотична заангажираност и това е ярка отлика на полския модернизъм в сравнение със западноевропейските варианти на направлението. От своя страна собствено модернистичната линия е свързана и с отказ от обществено-активната функция на поезията в полза на самозадоволяващото се изкуство.

Генетичната връзка на символизма с романтизма в европейската литература е отчетливо изявена, но претърпява сложни трансформационни процеси, които понякога я замъгляват. Така например френският символизъм се появява като реакция срещу парнасизма в изкуството и философския позитивизъм, но няма допирни точки с френския романтизъм (по-точно, познава опосредоващи звена като Нервал и Бодлер). Романтичните изблици у гениалния юноша Рембо и фантастичните му гротески са свързани с някои черти на немския романтизъм (Новалис). Немският модернизъм в своя импресионистичен вариант е антитеза и доразвитие на натуралистични концепции, възприети от Франция. Във всички случаи обаче романтичната съставка на европейския символизъм се отличава от аналогичната линия в полския модернизъм, където тя се оказва тясно свързана с националноосвободителната програма.

Романтичната компонента отсъствува от българския символизъм и това е една от неговите отличителни особености. Получила начален тласък едва в края на XVIII в., новата българска литература се развива стремително през втората половина на миналото столетие, когато в нея се обособяват литературните родове и почти всички познати жанрове. Най-общият характер на това специфично литературно развитие е сполучливо отразен в понятието „ускорено закъсняло развитие“, което вече се налага у нас. Този оксиморон загатва за диалектиката на литературния процес у нас през втората половина на XIX в., когато художественото творчество е трябвало да съответствува на зрелостта на обществено-политическите процеси и затова в исторически кратки срокове литературата е преминавала етапи и направления, които при други народи и литератури са обхващали цели епохи. При това преминаването на тези етапи не е повтаряло в „чист“ вид вече познатите образци, а е използувало само някои техни особености, съобразени със специфичните задачи на българската литература. Така че за български барок, български романтизъм или класицизъм е невъзможно да се говори в оня смисъл, който им се придава в историята на редица други литератури.

През 90-те години на миналия век панорамата на българската литература се отличава чувствително от онова състояние на полската, което е изходен пункт за модернизма. Преди всичко отсъствува възможността за диалектическо отрицание, каквото осъществява Млада Полша чрез култа към романтичната поезия и атаките срещу позитивизма и натурализма. В България подобно отрицание не можеше през 90-те години да приеме характера на ли-

тературно направление, реализираше се единствено в очертаващата се могъща индивидуалност на Пенчо Славейков. И тъй като господствуващо направление в литературата ни през този период беше критическият реализъм, „модернистичният“ бунт на П. П. Славейков на практика се реализираше също в сферата на реализма, беше един особен психологически реализъм (по определението на Пантелей Зарев), максималистичен по художествена програма и целящ да открие „човека и в българина“. Неговите естетически възгледи бяха до голяма степен еклектични, а учители в литературата му бяха руските класици и писатели-демократи и редом с тях Ницше, немските модернисти, Гьоте и Хайне. Младият Славейков остана чужд обаче на българския символизъм, въпреки че беше свидетел на един от най-ярките му творчески изяви. Символизмът остана непонятен за него като идейно-естетическа концепция и беше чужд на творческия му натюрел, в който преобладаваха рационално-волевите импулси. Нашите символисти, които дебютираха компактно след 1905 г., не приемаха не само Вазов, но и Пенчо Славейков, който беше прекалено тромав и ясен за тях. Същевременно в отношението на символистите към него се крият два големи исторически парадокса. Първият от тях се корени в това, че не приемайки П. П. Славейков, те косвено отхвърляха и влиянието на Ницше, един от духовните водачи на нашия поет с концепцията си за „свръхчовека“ („богочовека“ в интерпретацията на Славейков). Определено трябва да се каже, че в никоя друга славянска страна влиянието на ницшеанството не е така слабо изявено, както у нас, независимо от обстоятелството, че Ницше е твърде четен и превеждан по онова време. Другият парадокс е в това, че П. П. Славейков прави опит да създаде национален епос в духа на полския романтичен епос (и по-специално на „Пан Тадеуш“ от Мицкевич). Това обстоятелство едва ли е случайно. Нашият поет, чиито модернистични устремления са отчетливо изявени, търси художествен модел за своята епическа поема в полската литература, тъй като родната не може да му го предложи. „Химни за смъртта на свръхчовека“ също са романтични по замисъл и художествена реализация, макар че клонят към някои от образците на немския и английския романтизъм. Парадоксалното е в това, че един ярък и значителен поет, който се проявява в част от творчеството си като неоромантик, остава встрани от българския символизъм, докато в полския модернизъм възвръщането към националните традиции на романтизма не само че е негова характерна особеност, но създава и една от най-оригиналните фигури в полската литература в лицето на Станислав Виспянски.

Влиянието на Ницше върху Млада Полша е добре доловимо. За това безспорно допринася и обстоятелството, че част от Полша по това време е в пределите на Прусия и контактите с немския духовен живот са твърде интензивни. (Любопитен епизод в това отношение е не само биографията на Пшибишевски, но и близкото приятелство между двама видни представители на модернистичното поколение — Вацлав Ролич-Лидер и Стефан Георге, както и сътрудничеството на Лидер в „Blätter für die Kunst“.) За влиянието на Ницше върху полския духовен живот в началото на XX в. достатъчно красноречиво говори 13-томното издание на съчиненията на Ницше, осъществено между 1905 и 1912 г. от младополяците Берент, Джевйецки, Стаф и Вижиковски. Въздействието на немската идеалистическа философска мисъл върху полския модернизъм се характеризира с една особена дистрибутивност — до 1900 г. владетел на умовете е Шопенхауер, а от началото на века Ницше привлича магнетично всички погледи. Неговото влияние върху творчеството на Берент, Виспянски и Бжозовски през този период е съвсем очевидно. Силно въздействие оказва Ницше и върху младия Леополд Стаф, чиято първа стихосбирка „Сънища за мощ“ е белязана с печата на ницшеанския волунтаризъм.

Wszystko, co we mnie trwożne, poddańcze, pokorne,
zdniotłem brutalną, dziką, pieścią wielkoluda.

(Всичко във мен покорно, робско, боязливо
смачках с брутална, дива великанска длан.)

Изследователите на големия полски поет посочват с основание, че у Стаф ницшеанството осъществява една своеобразна психическа компенсация, прелива се в алтруистични мотиви. Неслучайно в първата му книга, озаглавена „Сънища за мощ", мотивът на „идолопоклонничеството на мощта" е илюзорен, той е реализация на една от основните теми в поезията на Стаф — на копнежа — сън.

Анализът на българския символизъм не дава повод за подобни изявления независимо от обстоятелството, че в една или друга степен немският философ е бил познат на нашите поети. Дори най-завършеният индивидуалист сред българските символисти — Яворов, който се терзае пред вечната загадка на битието, никога не прекрачва хоризонтите „отвъд доброто и злото". Даже когато заема позата на демон-изкусител, основният конфликт у него остава нравствено-етичен, а реален психологически мисъл получава извечната космическа борба между доброто и злото („Молитва"). В Полша влиянието на Ницше се долавя дори терминологично, в едно стихотворение из „Сънища за мощ" Стаф възкликва: „Безумието Дионисово във мен се пени като вино."

Творчеството на Л. Стаф е интересно и с друга своя особеност, характерна за полския модернизъм като цяло и напълно непозната за нашия символизъм. Хуманистичните мотиви, заложени още в ранния Стаф, се развиват и успоредяват с ницшеанските, като понякога се сплитат твърде причудливо. Към 1910 г. у Стаф се появяват францисканските християнско-алтруистични мотиви (особено в стихосбирката „Цъфтяща клонка" (1908). За поетическото осмисляне на францисканството в творчеството на Стаф и младополяците допринася и преводът на „Цветя" („Fioretti") от Франциск Азиски, осъществен от Стаф през 1910 г. Благоприятна почва за францисканските мотиви в полския модернизъм е силният католически дух. По този начин ще си обясним и сравнително честата поява на библейски мотиви и детайли както в полската, така и в чешката поезия (напр. Бржезина). Появата на францисканската тема в поезията на Стаф не е изолирана от характерните за този период класицистични тенденции, намерили най-завършен теоретичен и художествен израз в дейността на списанието „Музейон" (1911—1913 г.), издавано в Краков.

Своеобразна реакция срещу „францисканщината" в полската литература е творчеството на рано починалия Людвиг Мария Стаф, брат на Л. Стаф. С лукаво-наивната си ирония и с търсенето на примитива Л. М. Стаф поразително напомня за меланхоличния френски гений Жюл Лафорг, починал също твърде млад. В най-значителната си творба — повестта „Грешните гълъби", Л. М. Стаф въвежда твърде интересен герой, францисканския монах брат Лагода. Още в името му е заложена иронично-присмехулната оценка на писателя (то произлиза от думата „ łagodność ", което означава „кротост, благост".) Основният конфликт в творчеството на Л. М. Стаф е свързан с противодействието между примитивистично-францисканската линия и „паскаловската" (по-специално темата за неизбежността на смъртта).

Францисканските мотиви са сравнително несъществен тематичен компонент в обширното творческо наследство на Млада Полша. Те се успоредяват обаче с аналогични моменти в някои други школи на символизма. Католицизирането е нанесло немалко поражения на френския символизъм. Религиозното „превръщане" на Верлен след престоя му в Монския затвор намира отражение в стихосбирката „Мъдрост" (1881), в която изкуствената рето-

рика и показното разкаяние на поета са лишили по-голямата част от стиховете от живо поетическо обаяние. Известна е трагикомичната история на третостепенния поет-символист Льо Кардонел. Най-сетне творчеството на постсимволиста Пол Клодел е илюстрация за адаптирането на религиозната символика към идейно-естетическата насоченост на течението.

В руския символизъм теологическите мотиви получават мистична окраска. Най-завършен израз те достигат в религиозната концепция на Мережковски за „Третото царство", придобила определено реакционен политически смисъл.

Българският символизъм е напълно свободен от религиозномистични елементи и в това се оглежда преди всичко трезвата атеистична природа на нашия народ, създал още в ранното средновековие под влияние на източните дуалистични концепции едно от най-революционните антифеодални движения в Европа — богомилството. В съзнанието на българина сакралното не е обвито в тайнство, не обладава мистичен ореол и въздействие, защото по силата на историческите обстоятелства външнодекоративната, обредната страна на религията остава неразвита (у нас няма нито готика, нито инструментална църковна музика, а през дългото чуждоземно иго църквите „се стремят" да влязат под земята). Християнско-православното играе повече ролята на националноразличителен и расов признак в сложните отношения на национална зависимост от друговерци, отколкото на социален регулатор и „морална санкция" на господствуващия обществен строй. Сложната система на католицизма за обработка съзнанието на народните маси, която привлича в своя услуга постиженията на всички изкуства, е сведена за българина от епохата на Възраждането до няколко образни представи, а канонизираните светии са „мъченици за род и вяра" (да припомним само св. Георги и св. Никола Софийски). Поради това и религиозните формули, доколкото се срещат в българския символизъм, са често конвенционална или реторична фигура, битов аксесоар или декоративен детайл (напр. в знаменитата „Елегия" на Дебелянов: „Да шъпнеш тихи думи в тишината, /впил морен поглед в старата икона."). Но дори и в случаи, когато присъствува по-разгърнат образ, неговият еквивалент е обикновено символистичен, а не религиозно-символичен. Такъв е напр. финалът на друго Дебеляново стихотворение — „На злото. . .", в което образът на „божия син" е новаторски преосмислен от поета в разрез с религиозния шаблон:

В тревожна мечта се унасям
и виждам през горестен сплин,
че в някаква светла страна съм
на бога най-светлия син.

Най-ясно проличава тази принципна разлика между полския и българския символизъм при сравнение на такива видни негови представители като Яворов и Каспрович. Макар че всеки голям творец е един завършен свят, неповторим и несравним, в развитието на Яворов и Каспрович има известна аналогичност. И двамата поети се увличат на младини от социализма, създават ярки творби, в които възсъздават неволята на селския труженик, за да преминат по-късно към философска и индивидуалистична лирика, където се оглежда бездната на трагичните им интимни преживявания и с титанични усилия се търси отговорът на „свръхземните въпроси, които никой век не разреши".

„Химните" на Ян Каспрович, които се появяват в началото на века, са една от най-ярките прояви на полския символизъм. Дълго време те се оценяват и като връх в полската поезия въобще. По справедливата преценка на литературните историци те са „първата манифестация на катастрофизма в полската литература" (Ян Липски). И днес литературният анализ на „Химните" е твърде труден, някои изследователи ги определят като символистични,

други като неоромантични, трети — като експресионистични. Те са интересни и по формата си, свободният стих, в който са написани, по това време преживява истински „ренесанс“ под влияние поезията на френските символисти:

„Химните“ на Каспрович могат да бъдат обект на разностранен и задълбочен анализ. Една тяхна специфична страна обаче представя особен интерес за целите на сравнителния типологичен анализ. Катастрофичността на Каспровичовото светоусещане в „Химните“ е до голяма степен предопределено от личните изживявания на поета (любовната история на съпругата на поета Ядвига Каспрович с Пшибишевски и самоубийството на Станислав К. Бжозовски). Но тази катастрофичност естествено се свързва с есхатологичния мотив за последния съд, с темата за изкуплението и възмездието. По този начин лиричното „аз“ на поета разширява твърде много своя обем, превръща се в събирателно психологическо понятие. Каспрович поема върху своите плещи всички най-тежки човешки грехове, запретени още от Мойсей— светотатство, кръвосмешение, отцеубийство, грабителство, лъжа и т. н. Твърде често свободният стих на поета зазвучава с псалмична сила. Апокалиптичното предчувствие на поета е едновременно вариант на „първородния грях“ и символ на обреченост-та на човека, който „кръжи по света с бремето на вината върху превития гръб“. Без съмнение „Химните“ на Каспрович напомнят някои библейски („Псалмите“ на Давид) и византийско-християнски мотиви. В този смисъл в тях се долавя известна стилизация, макар че вдъхновеното чувство на поета придава голям размах на мисълта му. Особено изявени са тези черти в „Моята вечерна песен“, където мотивът на разкаянието звучи с разтърсваща драматична сила. Индивидуален по своята същност, той се сплита с есхатологично-катастрофичната тема, за да зазвучи като жалба за несъвършенството на човека и косвена присъда срещу обществото, в което живее поетът. Близко по замисъл и звучене е стихотворението на Яворов „Песен на песента ми“, с което започва неговата стихосбирка „Безсъници“. Това е програмна творба, мотивировка и оправдание на Яворовия индивидуализъм, характерен за втория период от творчеството му. Както у Каспрович,в „Песен на песента ми“ присъствува темата на жизнената равносметка, осъществена чрез своеобразна вариация на мотива за „пилигрима“ (странствуването на каещия се Каспровичов герой,скитничеството на Яворовата „песен“). Сходство се долавя и в свободната рапсодична композиция на творбите, макар че у полския поет псалмичното наделява, римата се среща по изключение, докато у Яворов стихът е по-стегнат, римата е важен смислов и ритмоорганизиращ елемент. Най-съществено различие обаче е във философската подоснова на стихотворенията. В „Моята вечерна песен“ Каспрович непрестанно зове бога, възгласите „Боже! Накажи ме!“ изпълняват специфична смислова и композиционна функция. Но в псалмичната условност на „Химните“ има и известен съдържателен момент. Пантеизмът на полския поет има мистично-католическа окраска:

Tyś, Boże, ziarnem i kłosem, i listkiem,
Wszystko jest z Ciebie i Ty jesteś Wszystkiem
i przez Cię Wszystko, nieśmiertelny Panie
ma nieśmiertelne w Tobie królowanie.

(Ти, Боже, си зърно и клас, и лист.
Всичко почва от Тебе и ти сам си Всичко,
и чрез тебе Всичко, о, Боже всевечни,
получава и в тебе безсмъртие вечно.)[1]

У Каспрович понятието „бог“ има двояк смисъл — и философско-идеалистически, както в горния цитат, и конвенционално-католически:

[1] Всички стихотворни преводи са от автора.

Wybaw człowieka, o Panie,
od żagwi gniewu Twojego!
Dusza Ci śpiewa psalm, jak niegdyś, niegdyś
śród koralowych jarzębin...

(Избави човека, о, Боже,
от твоя гняв всеизгарящ!
Душата пее псалми за тебе както някога, някога —
сред пурпурните рябини...)

Срещу тази сложна библейско-псалмична форма у Яворов откриваме интересна конструкция, свързана с абстрахиране и персонифициране на абстрактното понятие „песен“. Това сполучливо хрумване прави особено нагледна и убедителна идеята на поета, която е краен индивидуалистичен вариант на „чистото“, незаангажирано изкуство. Осквернена от грубото съприкосновение с действителността, песента се завръща при своя духовен баща, който ѝ отрежда задачата да отразява в своя поглед небето, да му пее „за хладния покой, за вечната забрава“. Но независимо от индивидуалистичната платформа на поета той не достига до идеалистическата мистика на Каспрович. В празното небе, където полският поет поставя огромната фигура на своя католически бог, Яворов вижда само космическия призрак на страданието:

Едно страдание безлично,
жалко, безразлично,
там негде по средата
на истината и лъжата...

Когато достигне до художественото прозрение на един всеобемащ символ, той ще бъде пак лично негов, яворовски, а не интерпретация на познати библейски мотиви. Такъв е например образът на смъртта в едноименото стихотворение, възраснал до всеобемащ космически символ. Яворов споменава бога само в своите ранни стихотворения и при това в банализираната и чисто декоративна употреба, характерна за народното образно мислене (в „Градушка“ — „Спри. . . Недей. . . Труд кървав, боже, пожалей!“).

В набелязаните различия между образно-концептуалното мислене на Каспрович и Яворов се оглеждат не само особеностите на две национални поетики, но и на народопсихологията — атеистическото световъзприятие на българина и силно католицизираното съзнание на някогашния поляк.

Друга съществена линия в сравнителния типологически анализ е свързана с проследяването развоя на художествената система в полския модернизъм и българския символизъм. Това е огромна и сложна тема, чието изчерпване е възможно само в рамките на самостоятелна монография, но набелязването на някои общи моменти ще изтъкне още по-категорично различието в двете национални поетики. Полските изследователи на литературата са единодушни в мнението си, че до началото на XX в. собствено символистичните похвати са спорадични и следователно нетипични за полския модернизъм. По-възрастното поколение модернисти дебютира компактно в началото на 90-те години (Каспрович — 1889 г., Немойевски — 1891 г., Ланге — 1890 г., Тетмайер — 1891 г.). За тяхната поетика през 90-те години е характерна, най-общо казано, импресионистичната техника на стиха, която се характеризира с повишена музикалност и с фрагментарност на впечатленията. Особено характерно е това за поезията на Казимйеж Тетмайер, най-талантливия поет на десетилетието, който издава тогава своите четири опуса „Поезия“. Общото впечатление, което оставят неговите спонтанни и малко повърхностни стихове, е твърде сходно с ефекта от поезията на друг модернист-импресионист — Балмонт. (Особено интересна е любовната тема у двамата поети и вариациите на донжуанизма.) Импресионизмът в полската пое-

зия не съществува в „чист“ вид, той влиза в сложно взаимодействие с характерни особености на западноевропейския модернизъм. Така напр. Вацлав Ролич-Лидер и Антони Ланге, двама своеобразни поети, които стоят в подножието на същинска Млада Полша, са до голяма степен парнасисти със своя стремеж към образно-пластична уравновесеност и цизелиране на формата. Разбира се, това не изчерпва сложността на тяхната поетика (Ролич-Лидер се ориентира напр. към Верленовите рефрени и вагнеровските алитерации). Тези възпитаници на висшето училище за източни езици в Париж обладават огромна култура и еклектични естетически възгледи, които слагат отпечатък и върху поетиката им. Така Ланге се влияе силно от индийската мистика, от идеите на окултизма и теорията на метампсихозата, които намират по-съществено отражение в неговата проза. Той пише стихове и на френски, кореспондира си с Р. Тагор на санскритски. Още по-еклектична е поетиката на В. Ролич-Лидер, който се влияе от Бодлер, Словацки и старополската поезия, от Ст. Георге, арабската, персийската и турската поезия. „По такъв начин — пише полската литературоведка М. Подраза-Квятковска — „Стихове III“ представят странна и несрещана симбиоза: елементите на най-новата европейска поезия се свързват с елементи на старополската или ориенталската поезия.“[1]

В Париж В. Ролич-Лидер се движи в кръга на поетите около Маларме, личен приятел е на Верлен, Ст. Георге, Юл. Зейер, Албер Сен-Пол и др. Той принадлежи към международната парижка бохема, която по това време твори „модерното“ изкуство. Чувствувайки се равноправен неин член, в същото време Лидер не може да осъществи пионерска мисия на модернист в своята родина подобно на Ст. Георге, който пропагандира символизма в Германия чрез своето списание „Blätter für die Kunst“. По този начин Ланге и Лидер оформят една любопитна двойка в полския модернизъм, която се проявява в своеобразна опозиция спрямо творци като Стаф и Лєшмян. Те не могат да разгърнат своя талант и не оставят трайни следи в полската поезия, защото загубват народностната си самобитност, остават в плен на една еклектична и космополитична естетика. Аналогичен е случаят с типичните младополяци — братята Бжозовски. (Те дебютират през 1899 г., като Станислав Бжозовски превежда стихотворението на брат си Винценти „Привличане на сенки и цветя привечер“ от френски на полски език.) С еднаква лекота В. Бжозовски, роден в Сирия, пише стихове на полски, френски и арабски, но и той подобно на своите предшественици не оставя сериозна диря в полската литература.

Българският символизъм не познава подобен тип творци. С Ланге и Лидер е сравним единствено Николай Райнов, който се увлича от хиндуизма, притежава еклектична, макар и огромна култура и създава голямо по обем и неравностойно в художествено отношение творчество. Разликата е може би само в това, че в отличие от дилетантските занимания на Лидер с езикознание и ономастика Н. Райнов има сериозни познания в областта на живописта и изкуството (той е добър художник-график) и създава научно-популярни и изследователски трудове, някои от които не са загубили значението си и днес. Ние нямаме обаче поети-символисти, принадлежащи към международната артистична бохема от времето на „класическия“ символизъм (1885—1900 г.). Т. Траянов влиза във виенските артистични среди в годините преди Първата световна война, познава се лично с Хофманстал, Георге и Рилке, но за съжаление ние все още нямаме никакво изследване върху Траянов, което да поясни характера на взаимодействието му с австрийския модернизъм и степента на неговото въздействие върху лириката на поета. Нашите поети-символисти, които са пребивавали във Франция, Швейцария и Германия, и осо-

---

[1] Literatura okresu Młodej Polski, 1, 453.

бено в „Меката“ на декадентството — Париж (Яворов, Лилиев, Ем. Попдимитров и др.), остават твърде независими от влиянието на кипящия духовен живот в големите литературни центрове. Те не установяват контакт с артистичната бохема, не се включват в нея въпреки отсъствието на езикова бариера. Особено показателен е случаят с Лилиев, който прекарва близо три години в Париж като стипендиант във Висшето търговско училище, без през това време да направи опит да се сближи с френски поети и литератори. По такъв начин влиянието на европейския модернизъм става твърде общо и повърхностно, независимо от съществуването на преки контакти то се изчерпва с някои навеяни от лични преживявания теми и мотиви, които обикновено нямат декадентско-символистичен характер (вж. Лилиевите „парижки“ мотиви, стихотворенията на Яворов, Дим. Бояджиев, Ем. Попдимитров). Като юноша лични контакти с Верхарен установява в Лондон Гео Милев, но неговата ранна поезия има откровено подражателен характер, а същинското му творчество е повлияно повече от експресионизма и футуризма.

В българската научна литература, посветена на символизма, отсъствува понятието „импресионизъм“, който характеризира някои негови етапи и по-специално поетическата техника на предсимволизма. Импресионистична по своята визуалност и поетическа техника е значителна част от лириката на Верлен, който се намира под въздействие и на съответната живописна школа. (Неговите „Белгийски пейзажи“ се цитират от мнозина като типичен пример в това отношение.) Така че Верлен е много повече импресионист, отколкото символист, защото възсъздава моментни впечатления и преживявания, преследва и запечатва в стих очарованието на мига и губи поетическата си сила, когато търси мащабност и алегоричност. Впрочем това е предопределено до голяма степен и от характера на поетическия му талант — необикновено импулсивен, песенно-лиричен и интимно-изповеден. Верлен е свързан със символизма много повече чрез дефинирания от него психологически тип на „прокълнатия“ поет, отколкото чрез поезията си.

Разгледана в този аспект, българската модернистична поезия е много повече импресионистична, отколкото свързана със символизма. Това твърдение не се отнася обаче само до „Песните“ на Лилиев, които са безспорно навеяни от „Романсите“ на Верлен. То важи и за творчеството на Дебелянов и Траянов, у които относителният дял на импресионистичното е по-голям в сравнение със собствено символистичните стихове. У ранния Ем. Попдимитров пленеристично-импресивното виждане е силно повлияно от романтизма, а при Л. Стоянов парнасистките тенденции са така силно изявени, както у никой друг наш символист. Най-импресионистичен обаче е Хр. Ясенов, който наред със звуковата орнаментика и мелодичността на стиха преследва и чисто визуално-живописни ефекти. При него се долавя най-отчетливо и влиянието на твърде популярния по онова време Балмонт, чиято поетическа техника е импресионистична по същество.

Отсъствието на термина „импресионистичен“ за определение на някои елементи от поетиката на символизма води до неправилно противопоставяне на моменти от творчеството на едни и същи поети по линия на елементарната антитеза: символизъм—реализъм. Импресионистичното не е форма на изява на реализма било в светоусещане, било в похвати, макар че е по-близо до него в сравнение със сложната алегоричност на символизма. В същност разликата между двете е в размерите и интензивността на обобщението — зад импресионистичната скица или детайл не бива да се търси скрито значение или символ. Ето един типичен пример из ранното стихотворение на Дебелянов „Пролетни дни“.

В зори зефири светли прилетяват
на тънки пеперудени крила
и с жизнен сок и сили напояват
заглъхнали долини и поля.

В предчувствие за радост непозната,
пред златна рожба в светла бъднина,
бдят в сочните прегръдки на земята
прокълналите вече семена.

Съвсем друг характер има символистичният пейзаж, чиито компоненти оформят в съвкупност значението на един повече или по-малко определен символ. Това се вижда особено нагледно в „Легенда на разблудната царкиня", най-символистичната творба на Дебелянов:

В градините, мечта несмела замечтани,
трепти на страх и скръб отровната роса
и в мъртвата вода на мъртвите фонтани
оглеждат своя сън безсънни дървеса.

За импресионистичност в случая е твърде трудно да се говори, тъй като образите са своеобразно „дематериализирани", присъствуват чрез своите отражения (да си припомним „огледалните" конструкции на Маларме), а повторенията и оксиморонът в последния стих издават генетичната си връзка с бароковата образност. В цялост декоративно-пейзажните черти не създават впечатление за конкретен и определен пейзаж, а, тъкмо напротив, едва ли не за смътно съновидение, за у с л о в е н п е й з а ж, който внушава гнетящо чувство на тайнственост и тревога.

В рамките на полския модернизъм диференциацията по отношение на художествените похвати е проведена съвсем определено. Ако десетилетието от 90-те години до началото на 900-те години се оценява като време на преобладаващо импресионистичните похвати, а апогеят на Млада Полша (1900 — 1905 г.) е свързан с най-отчетливите символистични тенденции, в периода след Първата руска революция наред с упадъка на направлението започват да се появяват и експресионистични тенденции. Макар че терминът „експресионизъм" се появява за първи път в Германия около 1914 г., полските историци на литературата намират негови наченки в творчеството на Тадеуш Мицински в един по-ранен период (драматичния откъс „Княз Потьомкин", 1907 г., в „Императрица Теофани", 1909 г., в повестите „Плаун", 1910 г., и „Фауст", 1913 г.). Като естетическо понятие, разбирано в определен смисъл, експресионизмът се появява в самия край на тридесетилетието, ознаменувано от Млада Полша. През 1918 г. Пшибишевски публикува в познанския двуседмичник „Здруй" („Извор") статия под заглавие „Експресионизмът, Словацки и „генезисът от духа", в който предлага своето тълкуване на понятие то. В неговата интерпретация той е продължение на романтизма, на тезата за „голата душа" и в този смисъл е рекапитулация на теоретическите концепции на самия Пшибишевски.

Другият смисъл, с който се налага понятието, е свързан с представата за артиста-новатор. В отличие от импресионистичната хармония на експресионизма е присъщо по твърдението на К. Вика „отношение на дисонанси, контрасти, дисхармония и противоположност на естетичните стойности, използувани в творбата"[1]. Характерно за полския модернизъм обаче е това, че в него импресионизмът и експресионизмът се проявяват неразчленено, преплитат се и не се изявяват категорично като напълно самостоятелни течения. В чисто теоретичен аспект появата на експресионизма се свързва и с разширяване влиянието на Бергсоновата философия, схващана „като непрекъснато

[1] Literatura okresu Młodej Polski, 1, 48.

протичане на непосредствени усещания, които е невъзможно да се изолират от индивида, нито да се обобщят мислено“[1].

Друг съществен момент, свързан с поетическата техника на младополяците, е уклонът към неокласицизъм след 1910 г. под влияние на краковското списание „Музейон“ (с две редакционни седалища в Краков и Париж). Не без основание тези класицистични тенденции, проявени най-пълно у Л. Стаф, се обясняват не толкова с влиянието на францисканството, колкото с това на античната философска и художествена мисъл и по-специално на епикуреизма и Хораций. (У Стаф се появява дори почти буквална перифраза на знаменитата мисъл на Теренций: „Żyłem izrzeczy ludzkich nic nie jest mi obce“ („Живях и нищо човешко не ми е чуждо“). Но у Стаф античното влияние (особено в циклите „Итало-гръцко ехо“ и „Антични следи“ от „Усмивките на часовете“, 1912 г.) се слива с влиянието на класицизиращите френски символисти — Жан Мореас и Анри дьо Рение. Въздействието на тези тенденции върху Стаф се изразява според Ортвин в хармоничността и епиграматичността на творбите му.

Класицистичните тенденции в полския модернизъм са изцяло навеяни от аналогични явления във френския символизъм. В програмата на сп. „Музейон“ се споменават имената на Шарл Морас, Жан Мореас и Адриан Митуар, фрагмент от чието „Traité de l'Occident“ („Трактат за Запада“) се препечатва в списанието. В основата на практическата дейност на списанието заляга схващането, че „в Европа има само една истински оригинална литература — старогръцката“ (Т. Синко), макар че на неговите страници се печатат освен гръцките и римските класици и поетите от Плеядата, и френските класицисти, и парнасистите (особено Сюли Прюдом и Теодор дьо Банвил). При все че класицистичните тенденции в Млада Полша не довеждат до особено значими резултати, в поезията с изключение на Стаф дейността на „Музейон“ като пропагандатор на художествени идеи (Сезан, Гоген, Ван Гог, Матис) е далеч по-интересна, отколкото литературната му дейност.

У нас без видима връзка със символистите импресионизмът се проявява в т. нар. „следсептемврийска“ литература (напр. в ранната проза на Каралийчев). Значително по-сложно се проявява експресионизмът, от чиито художествени идеи се увлича младият Гео Милев, който контактува лично с творческите кръгове около „Акцион“ и „Щурм“ в Берлин (1917). В неговата поезия („Жестокият пръстен“ и „Иконите спят“), постсимволистична по същество, се забелязва интересно преливане между импресионистично и експресионистично, отбелязано от полските изследователи в тяхната модернистична поезия. Ето един характерен пример из стихотворението „О, дъжд, о, дъжд обилен и печален“:

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

Но Гео Милев е единственият наш модернист, у когото срещаме подобно съчетаване на импресионистичното с експресионистичното. Развоят на българския символизъм като цяло бележи засилване на импресионистичната техника, свързано с постепенното заземяване на лириката, с попълването ѝ с по-конкретно, по-реалистично съдържание. В тази насока усилията на Гео Милев и на символистите бяха едва ли не противоположни. Затова не е случайно, че първият поет, който откликна на Геовия девиз за „оварваряване на поезията“, беше Н. Фурнаджиев, чиято поетика беше пряко отрицание на

[1] Literatura okresu Młodej Polski, 1, 50.

символистичната, независимо че Фурнаджиевата експресионистичност идеше не от немските образци, а през Есенин и руските футуристи.

Що се отнася до класицистичните тенденции, в българския символизъм — доколкото изобщо съществуват — те не приемат такъв определен и организиран характер. Преди всичко липсва домашна опора за проява на подобни тенденции (поляците имат блестящ поет-класицист в лицето на Ян Кохановски). По времето на символизма у нас класическата древност е съвсем слабо позната, и то само на ограничен кръг от специалисти, а по-голямата част от поетите не знаят древните езици и затова общуват с античната култура спорадично и чрез чужди преводи (предимно от руски). Класицизиращи тенденции се появяват още у Пенчо Славейков („Фрина“) вероятно под влияние на немската класика, но у поетите-символисти (напр. у Яворов — „Царици на нощта“) са навеяни от парнасизма и от някои френски модернисти (Морас, Мореас и др.). Изключение правят в това отношение второстепенни като поети представители на направлението (Н. Райнов, Ал. Балабанов), които черпят идеи и мотиви направо от оригиналите. (Интересно е да се припомни в това отношение разработеният от двамата поети мотив за сирийската танцьорка Саломе, широко разпространен по това време и в Западна Европа. Тогава е преведена и пиесата на О. Уайлд „Саломе“.) У поети като Дебелянов, Лилиев, Д. Бояджиев и Траянов библейско-християнските и античните мотиви отсъствуват почти напълно, а у Яворов и Ем. Попдимитров са изключение. По-често се срещат те у Л. Стоянов („Думите на жреца“, „Дафнис и Хлоя“, „Смъртта на Клеопатра“ „Посейдон“ и др.), но в неговата поезия те се свързват с парнасистки увлечения. Най-често античните и библейските мотиви се появяват в поезията на нашите символисти само като намек, като назована алегория, загатваща за душевно състояние, или като по-обща психологическа категория (напр. у Дим. Бояджиев: „Сред пътя — без път/ и Крез — в нищета“, у Дебелянов — „Защо е скръбна Афродита/, а в прах покитен твоя щит?“).

При Леополд Стаф под влияние на взаимодействието между францисканската и античната тема се подготвя по-късният преход към библейски теми мотиви (от „Вино на любовта“ —1919 до „Иглено ухо“ —1927, където намират най-завършен израз). Така у Стаф се сключва един интересен кръг, непознат за българския символизъм — на сублимиралото героично, усвоено под влияние на Ницше и на християнската етика:

J żyć dla życia szaleńczej radości
J żyć dla wielkiej, nadludzkiej miłości.

(И да живееш за безумната радост от живота
и да живееш за свръхчовешката любов).

В българския символизъм това религиозно-идеологическо съзнание отсъствува напълно и дори у месиански настроения Т. Траянов конвенционалните религиозни обръщения не са нищо повече от една реторична фигура.

Един от интересните проблеми при съпоставителното изследване на полския и българския модернизъм опира до теоретическите програми и манифести на двете направления. Разликата между тях в това отношение е също твърде голяма. Преди всичко трябва да се отбележи, че полският модернизъм създава голяма по обем и интересна с постановките си теоретична литература. В лицето на Вилхелм Фелдман, създателя на сп. „Критика“, на Игнаци Матушевски, Антони Потоцки, на марксиста Людвиг Кшивицки, на Бжозовски и др. тогавашната полска критика си изработва съвсем определено, макар и твърде разнопосочно, противоречиво отношение към съвременния ѝ модернизъм. Самите негови адепти са автори на манифести, изиграли съществена

роля в развитието му като художествено направление. Поради това и съвременната полска литературна наука отделя голямо внимание на проблемите от теоретичен характер. Неслучайно в първия том на академичното издание „Литературата от периода на Млада Полша“ има специална глава под заглавие „Програми, синтези и литературни полемики през периода“.

В същото време теоретическите аспекти на българския символизъм остават непроучени. Може би това е предопределено от обстоятелството, че у нас символизмът не успя да създаде значителна платформа, не изтъкна големи теоретици, водещи творчески фигури, които да обединят духовно представителите на направлението. Дори такава обаятелна и високо културна личност като Дим. Подвързачов, духовен баща и организатор на „същинския“ символизъм у нас (кръга около „Звено“), не притежава значителен творчески потенциал и теоретически способности.

Най-значителните манифести на полския модернизъм се появяват в десетилетието между 1891 и 1901 г., т. е. изпреварват с 15-ина години първите теоретически изяви на българския символизъм. За първи полски манифест се приема цикълът от статии на Мириам (Зенон Пшесмицки) — „Хармонии и дисонанси“ (1891), както и студията на същия автор „Морис Метерлинк и мястото му в съвременната белгийска поезия“ (1891). Друга крупна теоретична изява на ранния полски модернизъм са две статии на Пшибишевски, написани на немски и обединени под общото заглавие „Към психологията на индивидуума“ (1892). През 1899 г. в краковското списание „Жице“ се появяват серия програмни статии на Пшибишевски, между които най-значителни са „Конфитеор“ и „За „новото“ изкуство“. Заслужава да се отбележи и манифестът на Карол Ижиковски „Що е Хорла“ (1896), цикълът на Артур Гурски „Млада Полша“, отпечатан в „Жице“ през 1896 г., както и студията му „Блуждаещи души“ („Атенеум“, 1901). В кръга на оригиналните програмни манифести попада и статията на Станислав Бжозовски „Ние младите“, поместена във варшавския вестник „Глос“ през 1902 г.

Дори един бегъл поглед и анализ на тези програми и манифести би отнел твърде много място. Характерно за ранната фаза на полския модернизъм е противопоставянето му на реализма и позитивизма като естетическа и философска система. В „Хармонии и дисонанси“, които Мириам печати в краковското списание „Швят“, той изразява схващането си, че литературата трябва да бъде „естетическа сила“. Неговата програма, както справедливо отбелязва К. Вика, е „протест срещу утилитаризма и тенденциозността с техния позитивистичен дух“[1].

В студията си за Метерлинк Мириам разглежда символизма като извечно явление, смесвайки по този начин символично и символистично. „Голямото, истинското изкуство, безсмъртното изкуство — заявява Мириам — е било и е винаги символично; то крие зад сложни аналогии елементите на безкрайността, открива безгранични, недостижими за мисълта хоризонти.“[2]

Докато в своите теоретически постановки Мириам (Пшесмицки) е повлиян от белгийското декадентство, което той възприема като образец, Пшибишевски е под влиянието на Ницше и концепцията за „свръхчовека“, налагащ властно своята индивидуалност, за естетика и морал „отвъд доброто и злото“. Или, както постулира писателят в „Конфитеор“: „Следователно субстратът на нашето изкуство съществува за нас единствено чрез своята енергия, съвършено независимо от това, що е добро или зло, красота или уродство, чистота или хармония, разгул, престъпление или добродетел.“[3]

---

[1] Literatura okresu Młodej Polski, 1, 103.
[2] Ibid.
[3] Ibid.,165.

Откритото ницшеанство на Пшибишевски е прокламирано още в първия фрагмент „Към психологията на индивидуума“ с подзаглавие „Шопен и Ницше“, отпечатан на немски в Берлин още в края на 1890 г. Ето как полският писател си представя процеса на превръщането на човека в свръхчовек: „В болезнената конвулсия на неспособните за действие нерви декадентската индивидуалност се простира до тайнствената граница, където в човешкия живот взаимно се преливат радост и болка, където при най-голямо напрежение те се превръщат в нещо, подобно на усещането на разрушителна наслада, на екстатично излизане извън и над себе си.“[1]

По-нататък Пшибишевски свързва усещането на „разрушителна наслада“ с „упоението на половия екстаз“, което съотнася с „Дионисиевото блаженство“ на Ницше.

Интерес представя и манифестът на Ижиковски „Що е Хорла“, в който авторът тръгва от разказа на Мопасан, за да дефинира смисъла на новото изкуство. Неговият манифест е апотеоз на самотника-творец, на „прокълнатия“ поет. Ижиковски схваща литературния процес като борба и асимилиране на различните направления („Натурализмът погълна в себе си романтизма, символизмът погълна в себе си натурализма. . .“[2]).

Една от най-значителните теоретически изяви на полския модернизъм е цикълът от статии на Артур Гурски (Квазимодо), излезли под общото заглавие „Млада Полша“ в сп. „Жице“. Цикълът на Гурски е предизвикан от статията на Ст. Шчепановски „Дезинфекция на европейските течения“. В отличие от манифестите и теоретическите постулати на Мириам, Пшибишевски и К. Ижиковски, които се отличават с откровено декадентския си дух, в „Млада Полша“ на Гурски модернистичните увлечения се преплитат с интерпретация на полските романтични традиции, с народоосвободителни и патриотични мотиви. Така манифестът на младополяците е израз на тяхното отрицание на еснафската ограниченост и закостенялост, на осъзнатата потребност от „забележителни творби, които да въодушевляват целия народ“, както във вр мената на романтизма. Затова и идейно-естетическата платформа, предложена от Гурски в „Млада Полша“, е твърде своеобразна и противоречива: „От една страна, истина заради истината и изкуство за изкуството, от друга — практическата гледна точка: народообществена или религиозна.“[3]

Сред литературно-критическите платформи, които заемат критическа позиция спрямо модернизма в Полша още в началото на века, особен интерес представя марксическата критика на Кшивицки, който справедливо опровергава ограниченото схващане, че „всичко, което не е Нирвана, копнеж по голото тяло, трябва да бъде промъкнала се тенденция“[4]. Но отношението на Кшивицки към модернизма е сложно, в известни отношения и на първо място в борбата срещу политическата и литературната реакция той се солидаризира с него.

Дълго време дискусионен въпрос в полската литературоведска наука е било и това, дали към основните програми и манифести на модернизма трябва да се причислят и някои статии, поместени в първите годишнини на Фелдмановата „Критика“. Сега се приема твърдението, че те представят нюанси на теоретичната мисъл или „вътрешна дискусия“ в рамките на направлението.

Голям интерес представя и т. нар. „ликвидационна полемика“, свързана с перигея на Млада Полша. С нея са свързани имената на Ижиковски („Палуба“, 1903, „Дело и Слово“, 1913), на Бжозовски („Легендата на Млада Пол-

---

[1] Literatura okresu Młodej Polski, 1, 139.
[2] Ibid., 150.
[3] Ibid., 163.
[4] Ibid., I, 121.

ша“, 1910) и най-сетне — на Бой-Желенски, чиято полемика очерта най-плодотворните пътища за преодоляване на полския модернизъм. Това обаче е тема, която излиза вън от рамките на настоящото изследване.

Българският символизъм няма богата теоретична платформа. Той въобще не съумя да издигне крупен теоретик из своите среди, макар че за тази чест претендираха Димо Кьорчев и Иван Радославов. В своята литературно-критическа и естетико-теоретическа дейност привърженик на „европейското“ начало у нас беше д-р Кръстьо Кръстев. Немски възпитаник, той беше оформил естетическите си възгледи изцяло под влияние на неокантианската университетска естетика, но космическият скепсис на Шопенхауер му беше много повече присърце от анархистичния волунтаризъм на Ницше. Като теоретик д-р Кръстев е еклектик и няма отношение към поетиката на символизма.

Странното е, че най-изтъкнатите представители на българския символизъм почти не са се заангажирали с програмно-теоретични изказвания и затова манифести на символизма в характерния за френския модернизъм план (а също така и на полския) у нас не се появяват. Открито програмен характер има може би само отвореното писмо на Ив. Радославов „По повод Тургенева“, отпечатано през 1912 г. в Страшимировото списание „Наш живот“. Естествено и у нас има литературни полемики, думите „модерно“, „модернистично“, „символично“ и „символистично“ не слизат от устата на младите литературни поколения в началото на века, макар че в тях се влага често пъти съвсем различно значение. За това разнообразие и терминологична неустановеност свидетелствува категорично и знаменитият предговор на Вазов към „Легенди при Царевец“: „Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчовеци и не знам още какви. . .“ По онова време фронтът на „модернистите“ у нас е твърде широк и неопределен — от начеващите символисти до Ив. Андрейчин, който през 1907 г. предприема издаването на „Из нов път“, списание за „ново“ и модерно изкуство, както загатва и самото му наименование. В първото десетилетие на настоящия век „модерното“ се възприема в България повече по отрицателен признак, т. е. не чрез дефиниция на обективно присъщите му черти, а чрез отрицание на наличното в литературата. В този смисъл в отличие от полските модернисти, които постигат по-големи успехи в с и н т е з а, т. е. в оформянето на естетическа програма чрез обобщаване на разнообразни идейно-художествени дадености, българските символисти остават предимно в сферата на а н а л и з а, който се отличава с разчленяването и обособяването на фактите и явленията. Така че принадлежността към „новаторите“ и модернистите у нас в ония години е било сравнително лека задача поради отсъствието на ясно съзнание за необходимостта от определена теоретическа платформа. „Модернист“ по това време е и А. Страшимиров, който излага по следния начин своята естетическа „програма“ в писмо до Кирил Христов през октомври 1906 г.: „Да отворим вратите за новото — ето програма. Нека сами се откъснем от старото — ето въжделение. . . А „Наш живот“ ще е мост.“

Безспорно отграничаването от „старото“, от традициите на националната реалистична поетика под влияние на европейския модернизъм е най-характерно за годините 1905—1914. И в Полша възникването на модернизма е свързано с реакцията срещу натурализма и позитивизма, но то е съпроводено още в ранната фаза и от значителни теоретически програми и манифести (Мириам, Пшибишевски, Ижиковски).

За пръв печатан орган на българския символизъм се счита списание „Художник“ на П. Генадиев, което започва да излиза през 1905 г. В него се помещават преводи на Бодлеровите стихотворения, статии от Балмонт и Пшибишевски, творби от руски и френски символисти. Там помества своя цикъл

„Regina mortua“ младият Т. Траянов. Идейно-естетическата програма на списанието е твърде еклектична. В него печати символистичните си стихотворения Й. Йовков, а С. Радев пише язвително срещу друг корифей на българския „модернизъм“ — д-р Кр. Кръстев. Същевременно с това по подобие на някои авторитетни списания от онова време, печатани на Запад и в Русия, сп. „Художник“ излиза богато илюстровано и по този начин изпълнява и важна популяризаторска и образователна функция.

Със сп. „Слънчоглед“ Елин Пелин и Д. Кьорчев се опитват по-късно да продължат традициите на „Художник“. Младите символисти печатат и в списанието на Иван Андрейчин „Из нов път“, в „Съвременност“ на Ст. Димитров. По-голямо значение за историята на направлението има обаче списанието на А. Страшимиров „Наш живот“ (1906—1907), което продължава да излиза по-късно под ново наименование — „Наблюдател“ (1910—1911). Същински органи на символизма обаче са просъществувалото за твърде кратко време сп. „Звено“ под редакцията на Д. Подвързачов, а след войните — „Хиперион“ (ред. Т. Траянов), „Везни“ (ред. Гео Милев) и „Златорог“ (Вл. Василев). Това късно създаване на символистичен печат у нас по времето, когато в Европа символизмът се измества от експресионизма, футуризма, дадаизма и други авангардистки течения, е още едно свидетелство за закъснелостта на направлението в България. Това обяснява и отсъствието на значителни теоретически изявления и манифести. В отличие от някои полски модернисти (особено Гурски), които се опитват да свържат символизма с националната традиция и целите на освободителната борба, българските теоретици се задоволяват с отрицанието на бедната родна традиция, а в позитивната част от своята естетическа програма са напълно подражателни и еклектични. Така например Димо Кьорчев оспорва в „Наш живот“ девиза на П. П. Славейков за „извоюване човека в българина“. В статията си „Българската поезия вчера и днес“ Кьорчев пише следното: „Ако ни беше казано, че ни бъдещето, ни днешният ден ни е потребен, ние търсим живота в смъртта, всичко би било понятно, би било дори изповед — симпатична и хубава.“ Елементарният „ларпурлартизъм“ на нашия автор е „модернизиран“ единствено от декадентския мотив на смъртта.

Еклектичен и лишен от оригиналност в концепциите си е и Ив. Радославов, който свързва появата на символизма у нас с отказа от домашните традиции, с приобщаването към западноевропейската култура. В статията си „Теодор Траянов и неговите „Химни и балади“ (1913) той мотивира идеите си по следния начин: „Защото той идеше при нас, просмукан до глъбината на душата с чудодейните сокове на една култура, която беше създала гении; една култура, която го беше осиновила, за да го приобщи към страстните импулси на живота, тъй бурен и многолик, който беше му поведал величието в малките падения; идеше прахосал всичкото си ненужно духовно наследство, изгорил корабите си за всяко връщане назад, безвъзвратно, за да могат да цъфнат новите цветя в душата му, които би изсушила сухата и мъртва почва на малката родина (разр. м., С. Х.). И когато звъннаха акордите на неговата лира, те бяха отглас на всички „сърца, обтегнати над бездна“.

В тези бедни теоретизации българският вариант на символизма е пасивносъзерцателен, песенно-мек, бодлеровско-верленски в противовес на ницшеанските мотиви, характерни за манифестите на Пшибишевски. Представа за това дава следният откъс от статията на Ив. Радославов „Градът“, печатана в сп. „Наблюдател“ през 1912 г. Свързвайки правилно новия тип урбанизъм с възникването на символистичната поезия, авторът извежда психологическата характеристика на твореца в духа на бодлеровския евазионизъм в екзотични

светове: „Когато прозирен като тънък воал и мил като тиха меланхолия здрач легне над града и мисълта се успокоява, за да приеме безумния си образ пак на другия ден, поетът сътворява своята tour d'ivoir и унесен в съзерцанието си, вижда далечни земи, други краища — миражи, от които той се опива, но едва ли има сила да пожелае действителността им, която би била пак тъй неприветлива, пак тъй некрасива и която би отрязала крилете на възторга му. И после „защо да реализираме мечтите си, когато мечтата е сама за себе си цяло наслаждение?“.“

Макар че цитатът, който привежда накрая Радославов, трудно може да се идентифицира, той възхожда към възгледа на Ницше и Бергсон, че важна е не целта, а стремежът към нейното постигане. В полския модернизъм тази идея се реализира по специфичен начин в една от най-характерните за поезията на Стаф теми — на п и л и г р и м с т в о т о:

A większą, niż rozkoszą, podróż niż przybycie.

(А по-голяма наслада за мен е пътуването, отколкото пристигането)

Твърде характерно за нашия символизъм е и почти пълното отсъствие на теоретически постановки от най-големите му представители. Най-ценните им изказвания относно целите и предназначението на творчеството се срещат в частната им кореспонденция и поради това обсегът на тяхното въздействие в контекста на епохата е твърде ограничен. (Аналогичен, но изолиран случай има в полската литература; в писмо до З. Пшесмицки (Мириам) В. Ролич-Лидер изпреварва с повече от осем години придобилия шумна слава „Confiteor“ на Пшибишевски, макар че и писмото е навеяно от „Сегашната литература“ на Шарл Морис.) Ще илюстрирам тази мисъл с откъс от писмо на Яворов до Дора Габе от 21. VI. 1905 г., в който отчетливо проличава характерният за нашия символизъм аналитичен момент — критиката и отказът от „старото“, но отсъствува синтезата — прокламирането на нови художествени идеи: „Да, в лириката ний имаме ред мъртъвци, които ходят между живите по силата на тласъка, даден им на кои в по-далечно, на кои в по-близко минало — от тъпанари, днес съжаляващи може би за тогавашното си късогледство, но срамуващи се да изповядват своя грях — и затова мълчат. . . Но мястото на всякакъв вид мъртъвци е в гроба, защото инак те отравят с гниенето си атмосферата, в която трябва да цъфне и даде плод новото и жизнеспособното.“

В теоретическо отношение българският символизъм е несамостоятелен и слаб, но това е в същност един от белезите на самобитността му. Отсъствието на ярки теоретици-символисти у нас говори не за липса на ярки творчески индивидуалности, а за силата на реалистическите традиции в нашата литература.

*

Сравнителното типологическо проучване на едно литературно направление в различни национални литератури се осъществява на различни „нива“. То се простира в огромния диапазон от обществено-историческите и културно-психологическите предпоставки за възникване на направлението във всяка отделна страна до сравнителния анализ на теми и мотиви. В подобен план на изложение аналогиите между българския символизъм и полския модернизъм вървят от общите предпоставки към конкретните въпроси на поетиката и стила. Съществена отлика между двете направления се забелязва по линия на жанровия диапазон. (Българският символизъм се изявява предимно в областта на лириката, докато представителите на Млада Полша създават национално самобитна драматургия и твърде голяма по обем и разнообразие проза.)

Някои съществени различия се набелязват също в рамките на символистичната поетика. Застъпените в полския модернизъм религиозно-католически мотиви, частен момент от които е францисканската тема, библейските и античните мотиви, са спорадични и несъществени за българския символизъм.

За съжаление ограниченият обем на настоящата статия стана причина от нея да отпадне сравнителната интерпретация на следните теми и мотиви, които се срещат в полската модернистична и в българската символистична поетика: „вътрешният" пейзаж, мотивът на залеза, мотивът за самотата и отчуждението от тълпата, за полета в отвъдни светове, мотивът на пилигримството, както и темите за посърналите градини, за лозата и лилията.

Независимо от тази непълнота на изложението обаче сравнителното изучаване на българския символизъм и Млада Полша се оказва твърде перспективно в теоретическо отношение. Като най-обща констатация се затвърждава убеждението, че истински оригиналното, национално самобитното в поетиката на двете направления е свързано със специфичните особености на обществеността и културното развитие в България и в Полша. У нас то се оказва предопределено от закъснялото капиталистическо развитие на страната, от силното и непреодоляно влияние на колективистичния патриархален морал и от доминиращото положение на реалистичната поетика в изкуството. В Полша своеобразието на модернизма е свързано със специфичните цели на националноосвободителната борба и с традициите на полския романтизъм, съзвучни с народните устреми към обединение и независимост. Затова в Млада Полша съседствуват истински декадентски, човеконенавистнически идеи и мотиви (Пшибишевски) с оригинални творчески решения и синтези в духа на националната традиция (Виспянски). Като цяло българският символизъм е по-компактен и по-демократичен в творческите си изяви, той е по-скоро художествена, отколкото духовна и идеологическа реакция срещу реализма, а влиянието на фигури като Шопенхауер, Ницше и Бергсон е чисто номинално, макар че школуването у големите поети-символисти е било причина за възприемане на някои техни теми, идеи и мотиви. Настоящият сравнителен анализ показва както близостта, така и отликите между двете направления, предопределени до голяма степен от националните литературни и художествени традиции. Достатъчно е да се спомене за трезвия атеистичен дух на българина и за силно повлияния от католицизма поляк от времето на модернизма, да се противопостави демократичното начало у българските символисти на аристократическата „людомания" у младополяците, на глорификацията на селскорицарското начало.

Настоящото сравнително изследване има за цел само да постави някои въпроси на символистичната поетика с оглед тяхната конкретна реализация в две славянски литератури. Няма съмнение, че едно бъдещо монографично изследване ще задълбочи и уточни много от положенията, залегнали в настоящата статия.

ПРОБЛЕМАТА ЗА ПРОСВЕЩЕНИЕТО И ВЗАИМООТНОШЕНИЯТА МЕЖДУ БАЛКАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Илия Конев

Проблемата за Просвещението е изяснявана по-пълно върху материал от историята му в западноевропейските страни. В тях то възниква и се развива през XVIII в. като сложно идеологическо течение. Свързано е с разпадането на феодалното общество и преодоляването на средновековната схоластика, с развитието на буржоазните нации. Има противоречива философска мирогледна основа. Независимо от отделни различия в социално-политическите и философските си разбирания просвещенците утвърждават силата на разума и научната истина, издигат в култ свободата на човешката личност и равноправието на жената, с което подготвят едни от важните психологически предпоставки за буржоазнодемократичните революции в Европа. В областта на художествената литература и критика Просвещението стимулира реалистичното изобразяване на определени социални явления, изграждането на художествени образи с активно отношение към социално-политическите и философскоидейните въпроси на времето. Съвременната литературна наука потвърждава правомерността на термина „просвещенски реализъм" като най-обща характеристика на връзката на реалистичното направление с художествено-естетическите принципи на Просвещението. Същевременно счита се за правилно тези принципи да бъдат съотнасяни и към други литературни направления, поради което в редица проучвания се изясняват черти на „просвещенски сантиментализъм" и „просвещенски романтизъм".

През последните години методологическата постановка на проблемата за Просвещението се обогати и продължава да се обогатява с наблюдения относно историческата му съдба в други етнически и географски обособени региони. През 1968 г. в Париж и Москва се състояха две особено важни научни конференции. Първата от тях бе посветена на ролята на Просвещението при формирането на национално съзнание у народите на Югоизточна Европа, а другата — на съответни въпроси из историята на източните литератури. Установи се, че и в тези региони Просвещението запазва основните си характерологични черти и навсякъде се свързва с прехода към капитализма, с формирането на буржоазните нации и национални култури, с обособяването на националното съзнание. В предговора към „Труды Межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока" се казва: „Из докладов и выступлении на конференции явствовало, что в странах Востока накануне нового времени и в новое время обозначилась эпоха подъема в общественной мысли и литературе, связанная с кризисом феодализма. Эта новая эпоха носит боевой наступательный характер. В процессе критики феодаль-

ных порядков с „позиций разума“, „социальной справедливости“, „естественного человека“, в процессе борьбы против каст и сословных привилегий, за светское начало против религиозного, за женское равноправие, в ней формируется новая идеология“[1]. При това, както подчертал А. Ковалев, Просвещението се възприема „как широкое общественно-культурное движение перехода от эпохи феодализма к капитализму, когда Просвещение становится активным началом в процессе разложения феодализма“[2].

Тъй като едни от заключенията на конференцията имат и по-широко методологическо значение, ще отбележа тук и доклада на И. С. Бразински „К вопросу о национальном своеобразии эпохи Просвещения“, по-специално тезиса му „что эпоха Просвещения только тогда и может быть выражена в литературе, когда уже созрела литература национальная в полном смысле этого слова, ибо эпоха эта возникает и развивается лишь в условиях большей или меньшей степени формирования нации. Вненационального Просвещения не было и не могло быть в конкретной истории... (разр. м.) Общее, которое свойствено всем литературам Просвещения, также не носит поэтому вненационального характера..., является не чем-то космополитическим, а интернациональным, равно как конкретное проявление этого общего обязательно националным.“[3] Тези принципни положения, характеризиращи идейно-философските, политическите и естетическите основи на Просвещението и съвременното им обяснение в науката, отличават редица още специални проучвания за Просвещението в Русия — например труда на И. Я. Шчипанов „Философия русского Просвещения“ (Москва, 1971), „История русской литературы в трех томах“ (Москва, 1958, т. I — под редакцията на Д. Д. Благой), „История русской критики в двух томах“ (Москва, 1958), „Философия эпохи Просвещения в Белоруссии“ от З. К. Дорошевич (Минск, 1971) и други.

Проблемата за Просвещението на Балканите още не е достатъчно изследвана, особено в сравнителен план. И неслучайно през последните години тя все повече и повече привлича вниманието на специалисти по историята на страните от Югоизточна Европа. На Първия и Втория международен конгрес за Югоизточна Европа например бяха изнесени около двадесет доклада, в които се изясняват отделни черти на Просвещението. Заедно с някои от трудовете по история на всяка една от балканските литератури и култури тези доклади имат значение и като основа на сравнителното разглеждане на самата проблема от съвременни научни позиции. С оглед на това несъмнен е приносът на споменатата научна конференция в Париж. Издадени в специален сборник („Les Lumieres et la conscience nationale chez les peuples du Sud-Est Europen...“, Bucarest, 1970), докладите и разискванията разширяват научните предпоставки за по-нататъшното сравнително изучаване на главните социалнополитически, културни и литературно-естетически аспекти на Просвещението в балканските страни.

В посочената литература някои от особеностите на балканското Просвещение изпъкват достатъчно ясно: и в този етнически пъстър регион на европейския континент Просвещението съпътствува разпадането на феодализма и установяването на новите капиталистически отношения, формирането на балканските нации и балканските национални култури. Преходът от средновековни форми на обществено съзнание в балканските страни обаче се слива по време с идеологическите течения на XIX в., с утвърждаването на материа-

---

[1] Труды Межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока, Москва, 1970.

[2] Пак там.

[3] Пак там.

листическите теории в науката, с буржоазнодемократичните революции в Европа, с националноосвободителните движения, и което е особено важно, с появата на революционно-демократичните идеи. Ригас Велестенлис и други в Гърция характеризират твърде пълно тази особеност. Да припомним още, че именно тогава (от края на XVIII в). връзката на литературното развитие с националноосвободителните борби и революционно-демократичните движения с културнопреобразователните процеси на Балканите става в с е о б щ а закономерна черта. Поради исторически така сложилите се обстоятелства Просвещението въздействува на това развитие непълно, главно с онния свои особености, които го сближават с останалите фактори, а именно с провъзгласяваните от дейците му идеи за свобода и равноправие, с идеята против насилието и националното робство, с призивите за активизиране на духовните сили на народните маси в името на високи обществени идеали. Тук се коренят предпоставките за една от най-специфичните отлики на Просвещението в балканските страни поотделно и на Балканите изобщо: с в о е о б р а з н а т а м у в р ъ з к а с ъ с с ъ в р е м е н н и т е т о г а в а к у л т у р н о п р е о б р а з о в а т е л н и п р о ц е с и в Е в р о п а и с н а ц и о н а л н о о с в о б о д и т е л н и т е б о р б и н а б а л к а н с к и т е н а р о д и.

По принцип Просвещението в балканските страни е по-ярко, повече самостоятелно и завършено в областта на литературата, пресата, педагогиката и училищното образование. Косвено то се отразява и на формирането на националното съзнание у балканските народи, извършено интензивно под въздействието и на други, социалнополитически фактори. Този извод произтича също от докладите и изказванията на посочената научна конференция в Париж. „С всичката предпазливост и при зачитането на всички необходими нюанси — посочва в изказването си Михай Берза — трябва да подчертаем, че между тези две категории явления (Просвещение и национално съзнание — б. м.) не е имало само съсъществуване, но и активно взаимодействие помежду им, което, без да е детерминирало формирането на националното съзнание, е благоприятствувало за развитието му.“[1]

Като сложно идеологическо течение в различните балкански страни Просвещението протича силно диференцирано. То се свързва с националното развитие на балканските народи на различни етапи от съзряването и организирането на техните духовни сили, при нееднакво изявени обективни предпоставки за бърза реализация на хуманистичните му принципи. В Гърция, Румъния и Сърбия например то се изявява по-пълно, отколкото в България и Словения и с повече елементи на класическия му западноевропейски модел. В Гърция специално то обхваща всички области от духовното развитие на народа, активизира ролята на религията и черквата, възражда традициите на елинизма, формира интерес към естествените науки, влияе върху Просвещението в други страни на полуострова. В доклада си на конференцията в Париж,[2] а също и в своята „История на новата гръцка литература“ К. Димарас изнася обилни данни за историческата реалност на гръцкото Просвещение, за присъщите му различни тенденции, изразени в издадените и написаните през XVIII в. педагогически, природонаучни, религиозни, философско-идеологически, житийни, историографски, художествени и други произведения. Навярно в това той вижда основание да подведе литературния процес под знака на идейната насоченост на Просвещението, като през всичките етапи на XVIII и XIX в. неправилно различава само „старо и ново Просве-

[1] Вж. цит. сборник, с. 125.

[2] C. T h. D i m a r a s. L'apport de l'Aufklärung an développement de la conscience neohelenique. Цит. сб., с. 53—73.

щение“[1]. Географското разположение на Румъния и нейната положителна роля след втората половина на XVIII в. като среда и база за дейността на компактни емиграционни групи от Гърция, България и други югоизточноевропейски страни са се отразили върху облика и функциите на румънското Просвещение. Типичен свой представител в Сърбия Просвещението има в личността на Доситей Обрадович. По-ранната по време летопис на периодичния печат, театъра, училищното образование, както и подобни на тях артерии на духовен живот, чрез които Просвещението укрепва своята будителска дейност и разпространява благотворното си въздействие в литературата, се оказва твърде важна предпоставка за спецификата и по-пълната му изява в тези страни.

Това неравномерно развитие на исторически закъснялото балканско Просвещение е в логическа връзка с появата на просветителските течения в националното възраждане на балканските народи и обяснява по-пълно някои специфични особености на съсъществуването му с българското националнопросветно движение. То възниква в първите десетилетия на миналия век, когато българското националноосвободително движение, поставяйки си на пръв план културнопросветни задачи, придобива значение на основен фактор на обществения прогрес и формирането на българската нация. Дотогава в България не е имало подходящи условия за по-широко възприемане на идеите на Просвещението. В отличие от Гърция например, чиито дейци през целия осемнадесети век издават различни типично просвещенчески произведения („Теоретична география“, „Педагогика“ и „Апология“ от Мисиодакис, „Логика“ от Вулгарис, преводи на Волтер и други западноевропейски мислители и пр.),[2] в България се забелязва повишен интерес предимно към историографските, педагогическите и някои нравоучителни съчинения, чрез които се набелязват и актуализират задачите на националното развитие на народа. Показателни са будителската роля на „История славянобългарска“, книжовната дейност на Софроний Врачански, Георги Пешаков, Петър Берон, Васил Априлов и други техни съвременници. Не може да не се забележи, че главно поради съществуващите тогава специфични социалнополитически условия Просвещението в България почти не се изявява с други свои идеологически компоненти, в което и се заключава една от твърде съществените особености и последици от забавеното ни развитие. Това от своя страна повишава ролята на просветното движение, акумулиращо в нееднаква степен само такива черти на Просвещението, които съответствуват или биха могли да отговорят на широко осъзнатите през първата половина на XIX в. културнопросветни, националнополитически, литературни и естетически задачи на националното ни развитие. Така, както се изявява при конкретните исторически условия, то не представлява неразвито Просвещение или негов етап. Напротив, Просвещението се включва в богатата и национално осмислена програма на просветното движение, съсъществува с него и се изявява чрез него различно през различните етапи. Дейците на това движение изтъкват ролята на националната просвета и научните знания; изграждат първооснovите на училищното образование, педагогическата мисъл, пресата и театъра; развиват схващането за културнонационалното предназначение на литературата, като я обогатяват жанрово и естетически оглавяват борбата срещу чуждото национално робство, характеризират важни страни на Българското възраждане.

Колкото и очевидна да е диалектическата връзка между Просвещението и културнопросветното национално движение, безспорно те се отличават едно от друго, запазват относителната си самостоятелност и във всяка бал-

---

[1] История на новогръцката литература, цит. изд.
[2] Пак там, с. 119.

канска страна имат своя собствена съдба. Тяхното уеднаквяване или неразграничаване представлява груба методологическа грешка, която предопределя недиференцираното им разглеждане в немалко публикации. Въпросът за съществуващата между тях взаимовръзка още не е разгледан върху материал от историческата им реалност в балканските страни.[1] Един от най-важните разграничителни идеологически белези трябва да търсим в ролята, която просветителите изпълняват като н а ц и о н а л н и дейци, в несъмнения факт, че при съществуващите на Балканите условия просветното течение се утвърждава като културно-идеологическо и тактическо направление в националноосвободителната борба на един или друг балкански народ. То се появява там и тогава, където и когато това движение започва да формулира своите идейно-политически и други принципи, когато националната буржоазия формулира своята програма и заявява отношението си по националния въпрос. Ако действително няма „ненационално просвещение“ (т. е. просвещение само за себе си), то просветното течение става историческа реалност само като един от факторите и изразителите на националната идея в нейния най-широк смисъл. Националните просветители предпочитат да живеят и работят в своята родна страна. Когато обаче обстоятелствата на историята и живота им ги заставят да действуват в друга среда, те не се обявяват за просвещение и з о б щ о, а преди всичко за просвещението на своя сръбски, български или гръцки народ. Те не действуват като просветители изобщо, а като личности с ясно национално съзнание, които постоянно имат пред вид неотложните нужди съответно на сръбската, българската или гръцката културна революция, както и общите интереси на тези народи. Създаваните тогава задгранични огнища на балканските национални култури (в Румъния — на гръцката, българската и албанската, в Русия — на гръцката и южнославянските, във Виена и Пеща — на сръбската, в Цариград — на всички балкански литератури и пр.) съществуват като такива благодарение на тези качествени белези на Просвещението и националните просветни движения в балканските страни. След С. Врачански включително всички български просветители, които живеят и работят в Румъния, Русия и Сърбия, потвърждават това. Подобно значение има дейността на Вук Караджич във Виена, на сръбски и хърватски дейци в Русия. Понякога просветителите се посвещават изцяло на народа, в чиято среда живеят и работят. Такъв характер има дейността на К. Огнянович и Е. Васкидович в България, на Е. Козачински и С. Доброплодни в Сърбия и др. В определена степен така постъпват и балкански просвещенци (гръцки енциклопедисти в Румъния, Марко Теодорович, Йован Раич и др.), но за просветителя тази особеност е повече типична и издава връзката му с националнопросветните идеали на неговото време. Разграничаването на Просвещението от просветните течения и обратно има и своите чисто л и т е р а т у р н и основания — характера на съответните произведения и изменената функция на част от тях, прякото отразяване на националната идея в съответни художествени форми, еволюцията на свойствени жанрови форми и стилови направления.

Тази най-обща постановка на проблемата за Просвещението и просветните течения в балканските страни изисква да бъдат подробно изяснени редица

---

[1] Опит за разграничение на просветното течение от Просвещението прави С. В. Тураев в публикацията си „Спорные вопросы литературы Просвещения“, поместена в сб. Проблемы Просвещения в мировой литературы. Москва, 1970. Възразявайки на П. Н. Берков за това, че извеждал Просвещението от просветното течение като една от идеологическите линии в неговата система, С. В. Тураев изтъква: „К тому же с не меньшим основанием можно считать, наоборот, просветительство как одно из проявлений или сниженных вариантов Просвещения.“ Според мен и двете схващания могат да се окажат основателни в зависимост от конкретните условия, при които Просвещението и просветното течение стават историческа реалност.

конкретни въпроси. Например: Относителната граница между тия взаимно обусловени категории във всяка страна поотделно и на Балканите изобщо; вътрешните условия, при които те се изявяват специфично, и съотношението им със западноевропейското Просвещение, чиято роля понякога се преувеличава; фанариотският аспект на гръцкото Просвещение, Просвещение и Възраждане и т. н. Особено важен е въпросът за литературните аспекти на Просвещението. Нужно е преди всичко да се изясни подробно тяхната връзка с основните литературни направления и да се покаже в какво именно се състои естетическата ѝ същност. В своето изказване на споменатата конференция в Москва И. Г. Неупокоева застъпи следното гледище: „Если для крупнейших стран Западной Европы характерно, что идеология Просвещения выражала себя най-более полно в таких формах реализма, которые мы называем формами реализма просветительского..., то в искусстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы развитие просветительской идеологии находило свое выражение преимущественно (разр. м.) в романтических формах.“[1] Тази констатация е действително вярна и подчертаната тук дума „преимуществено“ показва, че с нея не се изчерпва многообразието на стилистически форми и жанрове, чрез които идеологията на балканското Просвещение и просветителство става литературна реалност. Ярки в балканските литератури са и реалистичните форми, в които просветителската идеология се изразява (Софроний Врачански, Доситей Обрадович); показателни са още редицата произведения на ранния и късния сантиментализъм, отчасти и на класицизма. Както е известно, на определени етапи Просвещението в руската и западноевропейските литератури е свързано най-дълбоко с естетиката на класицизма и сантиментализма. Мисълта за „преимуществено романтичните форми“ не означава, че като направление в балканските литератури романтизмът е свързан естетически „преимуществено“ с Просвещението и просветителската идеология, в които има само едни от безспорните си източници.

Колко още тази страна от литературните аспекти на Просвещението е неразработена в историко-литературен и методологически план, показва трудът на Боян Ничев „Увод в южнославянския реализъм“. Виждайки разликата между сръбския и българския сантиментализъм в това, че първият „има повече салонен характер и създава своя стилистична система. . .“, а вторият „е свързан с авантюристично-приключенската и сантиманталната повест в западната и руска книжнина (!) и не се обособява в отделно стилно течение“, че „сръбският сантиментализъм нямаше така ярко изразен патриотичен характер, както българският например“, който при това „очевидно имаше патриотично-приложен характер“[2] (разр. м.), авторът търси корените на подобни характерологични черти в приемствеността от фолклора и още по-точно — от баладата. В същност въпросът е много по-сложен и заедно с други въпроси на литературната история и теория се оказва пряко свързан с различните форми, стилове и степени на развитие, които Просвещението в балканските страни познава, т. е. с един от неговите главни литературни аспекти. Погледнато така, не може да не се види, че „авантюристично-приключенската и сантименталната повест в западната и руската книжнина“ не остава скрита и от погледа на сръбските творци тогава по силата на едни по-общи закони, които отвеждат в сферата на междунационалните литературни взаимоотношения. Частичните наблюдения пък от сантименталната белетристика на М. Видакович и И. Блъсков не следва да бъдат в основата на едно обобщение, което представя единия сантиментализъм като „по-патриотичен“ или „приложно-патриотичен“(!), а

[1] И. Г. Неупокоева. Труды Межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока. Москва, 1970.

[2] Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. София, 1971. с. 183—184.

другия — като по-малко патриотичен и „салонен“. И то в труд, потърсил генезиса на основни литературни категории във фолклора, т. е. на българския сантиментализъм — в българската балада, а на сръбския — в сръбската, която по неизяснени причини довежда сръбския сантиментализъм до „салонност“. Исторически сръбският сантиментализъм, взет в характеризиращите го образци и тенденции, бе също патриотичен, както хърватският и българският, независимо от нюансите в естетическия им идеал. Защото идейно сантиментализмът в тия литератури е свързан с Просвещението и просветните течения, чийто прогресивен характер тогава е несъмнен. Образът на „Мати Сербия“ и „Мати Болгария“ е основен за немалко произведения на сантиментализма в двете литератури, в които патриотичната идея бива естетически осмислена по своему, но в единна националноисторическа перспектива.

Просветното течение въобще и с оглед на значението му за развитието на литературата е основна тема на българската историческа и литературна наука. В литературен план тя е решавана предимно така: изтъкнато е закъснялото развитие на българската възрожденска литература; направени са известни аналогии със западноевропейското възраждане и състояние на идеите в Русия и някои от балканските страни (най-вече Гърция, Сърбия, Дубровник); националнодемократичната му основа е представена като негова най-много отличаваща го черта; изяснен е преводният или подражателен характер на съчинения на Софроний Врачански, Петър Берон, Неофит Бозвели и други техни съвременници; изследвано е сравнително подробно развитието на училищно-просветното дело. Свързаните с това течение въпроси са осветлявани повече в историко-литературен и по-малко в теоретичен план, поради което то не е достатъчно разграничено от Просвещението, а литературните му аспекти не са разгледани обстойно с оглед на литературния процес и преди всичко — на литературните взаимодействия. Научно най-значимото ядро образуват проучванията на Иван Шишманов, Боян Пенев и Михаил Арнаудов за делото на Иван Селимински, Васил Априлов, Иван Добровски, Петър Берон, Константин Фотинов, Неофит Рилски, Неофит Бозвели и връзката на българската възрожденска литература със съседни и по-далечни национални литератури. Подобно значение имат някои от изследванията на Емил Георгиев, Петър Динеков, Пантелей Зарев и други съвременни автори върху историята и теорията на нашата литература през XVIII—XIX в., както и трудът на Георги Гачев „Ускоренное развитие литератур“.

В тази немалка по обем научна литература хронологически изпъква приносът на Иван Шишманов, който още в студията си „Западноевропейското и българското възраждане“ прави редица уместни аналогии с Просвещението в балканските и напредналите европейски страни. Като особено важно за характеристиката му той правилно отбелязва „усилващата се роля на личността“, „вярата и на двете епохи във високата ценност на знанието на науката и просветата“[1]. В теоретичната си студия „Увод в историята на Българското възраждане“ българският учен засяга този въпрос по-подробно, давайки за първи път най-общ преглед и оценка на гръцкото, сръбското, руското и западноевропейското влияние върху развитието на българската възрожденска литература. Както и в други свои трудове по Възраждането, особено в монографията си за Константин Фотинов, Иван Шишманов разглежда с присъщата му висока ерудиция дейността на „българските хуманисти“, осветлявайки различни съществени черти от образа им. Дейци и заслуги на българското просветно дви-

[1] Иван Шишманов. Избрани съчинения. Под редакцията на Георги Димов. Т. I. София, 1965. с. 81.

жение той очертава предимно чрез анализ на исторически несъмнените факти на „влиянието“ (гръцко, сръбско, руско), много от които сам установява. Основен е стремежът му да се открият „изворите на нещата“, което според собствените му признания представлява за него „душа и свят“, „божествено наслаждение“. Иван Шишманов внимателно проучва „първообразите“ на „Мати Болгария“ или на Фотиновото списание „Любословие“, съпоставя филологическите разбирания на нашите просветители с възгледите на гръцките енциклопедисти и пр. Имайки пред вид „изворите на нещата“, той подчертава: „ Произходът на съвременна България“, така би трябвало да се нарича една книга, която би имала за цел да ни представи кои фактори са помогнали да се образува нова, модерна България.“[1] И все пак било в студията му за Венелин, било в проучванията му за връзките на Фотинов и Бозвели с гръцката и сръбската литература точно посочени и обяснени от него черти на българското Просвещение и просветно течение остават неосветлени в една разгърната система за литературните им аспекти. Иван Шишманов обаче е първият български литературовед, който с изследванията си показа аргументирано предимствата и значението на сравнителния метод при изясняването на факти, явления и течения, които исторически възникват в атмосферата на Просвещението и националната просвета, на сложните взаимодействия между определени литератури и народи. Изпъква вярното му убеждение, че тези факти, явления и течения не могат да бъдат разглеждани откъснато от общия процес, без риска да бъдат осветлени непълно и едностранчиво.

Това плодотворно начало в българската литературна наука впоследствие бива застъпено в проучванията на Боян Пенев, Михаил Арнаудов и други автори, които изследват прояви на българското просветно движение и на българската възрожденска литература във връзка и с основните социални и литературни течения в Русия, в западноевропейските и само отчасти в балканските страни. В лекциите на Б. Пенев по история на новата българска литература забелязаното вече от И. Шишманов взаимодействие се разкрива главно посредством разширен анализ на ония факти, които илюстрират влиянието на други литератури (гръцка, руска, сръбска) върху Софроний, Берон и Априлов,[2] а също и посредством най-общото очертаване на обществената и духовната атмосфера в някои европейски страни. Поради това дадената от И. Шишманов теоретична постановка на въпроса се оказва повече разширена с новоприведени примери и доказателства, отколкото обогатена съществено с нови страни на литературните взаимодействия.

С Боян Пенев нашата литературна наука започва да изследва с нарастващо внимание общественофункционалната страна на просветното движение и връзката му с литературата — така очевидна и значителна в модернизирането на училищното образование и педагогическата книжнина, в разрастването на читалищната мрежа и покровителственото отношение на повечето заможни българи към нуждите на училището, в издаването на книги, вестници и списания, в дейността на българските просветители-книжовници. В тази област разполагаме с многобройни публикации от конкретен и по-общ характер, очертаващи възхода на българското училищнопросветно дело, на периодичния печат, читалищата и пр.

---

[1] Иван Шишманов. Наченки от руско влияние в българската книжнина. Избрани съчинения. Т. 1. С., 1965. с. 371.

[2] Боян Пенев. История на новата българска литература, том трети, по-специално главите „Политически условия и събития през първата половина на XIX в.“, „Сръбско влияние през първата половина на XIX в.“, „Влияние чрез западните славяни...“, „Просвета и училища“, както и самостоятелно издадената студия „Доситей Обрадович и българите“.

Както личи от бегло направения преглед, българската литературна наука до 9. IX. 1944 г., която и най-много се е занимавала с дейците на Просвещението и просветното течение, не създава монографичен или друг специален труд за обновителните естетически идеи и жанровете, с които това течение обогатява българската възрожденска литература, за особената еволюция, която претърпява в началото и през следващите десетилетия на XIX в., за неговите философски основи. Няколкото нови изследвания за Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Петър Берон и Петко Славейков, написани след 9 септември 1944 г., обобщаващите трудове върху историята и теорията на литературното ни развитие от края на XVIII и първата половина на XIX в., а така също и част от споменатите вече изследвания за възрожденската епоха внесоха безспорно по-голяма яснота в постановката и решаването на проблемата. Принципиално важно е значението на статията на Димитър Косев „Просветното движение в България през първата половина на XIX век“[1]. Съвременното българско литературознание осветлява поставената проблема главно в три направления. Най-често изтъквана в съответните изследвания е мисълта за закъснялото ни развитие — с нея започва почти всяко едно от тях. „Историческата ни съдба е била такава — изтъква П. Зарев в съгласие и с други наши автори, — че сме изостанали. И започваме да откриваме света и да откриваме дълго застоялото се средновековно мислене, да се увличаме в свободомислие и ренесансова жизненост, когато в Европа са вече на дневен ред други явления и други задачи. . . Онова, което отдавна е вълнувало умовете на Запад, у нас тепърва си пробива пътечки, за да стане постоянно преобладаващ елемент в нашия живот за продължително време.“[2] Като изхожда също от тази общоприета истина за закъснялото развитие на Българското възраждане, Е. Георгиев формулира различието му от Възраждането в Западна Европа така: „Но докато западноевропейското възраждане се характеризира с „откриването на човешката личност“, Българското възраждане се характеризира с „откриването на нацията“. . .“ И после: „Ренесансовите явления на епохата бързо преминават в просвещенски. В тесен смисъл на думата Просвещението е означавало движение за просвета на народните маси, от името на които прогресивните слоеве винаги говорят. В широк смисъл на думата обаче то представя идеологическа борба на революционната буржоазия срещу отживелия феодален ред.“[3] А в допълнение към цитираната вече мисъл П. Зарев казва и следното: „Това закъсняло движение носи в себе си и идеите на ренесанса, и идеите на просветителството. То има и общи световноисторически особености, и свои специфични, национални черти. . . Но то се стреми предимно да пробуди българина, да направи преврат в душата на хора от една потисната народност, да всади у тях човешко самочувствие, а по-късно и революционно-освободителен идеал. Главните черти на сложното обществено обновление, настъпило у нас, са патриотизмът и демократизмът.“[4] Ще приведа още едно становище, което за разлика от първите две насочва вниманието към връзката на просветното течение с жанровата структура на българската литература тогава. „Няма никакво съмнение — забелязва П. Динеков, — че през първия период на нашето възраждане огромна и първостепенна роля играе публицистиката; тя характеризира литературния живот в страната; ако я изключим от жанровия обсег на литературата, значи да не раз-

---

[1] Сп. Исторически преглед, 1945—1946, кн. 2.

[2] Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. 1, част първа. София, 1966. с. 9.

[3] Емил Георгиев. Някои проблеми на Възраждането и на развитието на литературата. История на българската литература. Т. 2. София, 1966. с. 15.

[4] Пантелей Зарев. Цит. съч., с. 10.

берем литературния процес и да го обедним. . . И още нещо — тая епоха развива и други жанрове, които по-късно постепенно изчезват, а днес са почти напълно забравени — литературният диалог, в който се смесват елементи на публицистика, белетристика, драматизъм и дори лирика. . . Същото важи до известна степен и за епистолярния жанр. Тъкмо тия особености на литературножанровата проблематика трябва да се разберат и анализират, за да се проникне вярно в литературния процес до средата на XIX в. и да се характеризира правилно.“[1]

Тези три взаимно допълващи се становища показват най-добре трите насоки, в които съвременната българска наука вижда и осветлява литературните аспекти на просветното течение в Българското възраждане, а именно по-особената историческа съдба на нашата литература, съотношението ѝ със западноевропейското Просвещение, присъщите ѝ тогава жанрове. Независимо от несъмнената непрецизност в употребата на термините просвещение, просветно течение и просветителство, които нерядко се съотнасят към едни и същи явления, редица от обобщенията на цитираните автори са безспорни. Съвършено вярно е, че новият период в историята на българската литература започва, „когато в Европа са вече на дневен ред и други явления и други задачи“. И неслучайно в съответните изследвания от Шишманов до наши дни най-често се изтъква мисълта за закъснялото ни развитие. Нея поддържа и Г. Гачев в труда си „Ускоренное развитие литератур“, внасяйки нови наблюдения в интерпретирането на отделни произведения на българската литература. Ускореното развитие на литературата ни обаче още тогава и повече през следващите етапи няма за основна цел да компенсира пропуснатото от идеологическата и естетическата система на класическото Просвещение, въпреки че отделни нейни дейци си поставят и подобна задача. Исторически то е предизвикано от стремежа литературата да встъпи в активно взаимодействие с „другите явления и другите задачи“, поради което първостепенно значение придобиват съединителните нишки с художествените тенденциии в съвременните тогава европейски литератури. Вън от този стремеж „ускореното развитие“ не е възможно и губи придавания му смисъл. Ето защо, изтъквайки връзката на Просвещението в балканските страни и в България по-специално с отминали вече тенденции и явления в класическото Просвещение, трябва подробно и много мотивирано да се разкрива всичко, което определя отношението му към новите идейно-философски и естетически течения в Европа.

В немалка степен тази основна и още неизяснена достатъчно функция на балканското Просвещение пада върху някои от съвременните му последователи, върху българското просветно течение от първата половина на миналия век. Още с ранните си по-ярки прояви в литературата то демонстрира исторически създаващата се взаимовръзка между родните традиции и актуалните тогава в Европа (и на Балканите) идейно-политически и литературни течения. Действително забавени в развитието си поради установени и подробно изяснени в науката обстоятелства, като народ и нация ние сме облагодетелствувани от факта, че срещата ни с новите възродителни идеи се осъществява от будни, инициативни и творчески демократични личности като Паисий Хилендарски и Софроний Врачански, Петър Берон, Васил Априлов, Неофит Рилски и други. Те именно възприемат и по своему откликват на онези събития, които запълват новата история на Европа: буржоазнодемократичните революции, руско-турските войни, освободителните въстания на Балканите и културно-преобразователните процеси в Европа. „Застоялото средновековно мислене

---

[1] Петър Динеков. Писатели и творби. Цит. изд., с. 387—388.

им е чуждо, а срещащите се в тях „ренесансови черти“ на западноевропейското Просвещение не са главният характеризиращ ги белег. Делото и особено богатата преписка на Софроний Врачански, Васил Априлов, Никола Пиколо, Иван Селимински, Анастас Кипиловски, Неофит Рилски, Райно Попович, Георги Пешаков, живеещи в Русия, в различни балкански и други европейски страни, категорично подкрепят тази мисъл. Тези български просветители се оказват чужди на изолацията от съвременните им социалнополитически и културнопросветни движения в Европа. Макар че в дейността си често биват възпрепятствувани от изостаналите в страната условия, всеки съществен въпрос те решават с оглед нуждите на своя народ и опита на други национални култури.

Казаното дотук разкрива друг важен и все още слабо изяснен аспект на Просвещението и националнопросветните течения на Балканите — ролята им като фактор на взаимните връзки между балканските литератури. В навечерието на новата епоха те са з а к в а с к а т а на тези отношения и запазват това си значение в продължение на един век — до средата на XIX в. Колкото и различно да е становището ни по редица въпроси на Просвещението и просветното течение, едва ли можем да не се съгласим, че тяхната роля като стимулатор на взаимодействията, от една страна, между балканските литератури и, от друга, между тях и останалите европейски литератури се оказва твърде благотворна. Съществено значение за разбирането и оценката на тази роля има дейността на задграничните национални огнища на балканските литератури, която започва да се осъществява в идейната атмосфера на Просвещението и националното просветителство. Разглеждането на който и да е въпрос на теорията и историческата им реалност става по-пълно, когато се вземат под внимание взаимодействията между балканските литератури. Проследява се например еволюцията на албанското Просвещение, а самата логика на неговото изучаване води не само към Италия, а също към Гърция, Румъния, България, Цариград, където са живели и работили някои от изтъкнатите му представители. Така е и с Просвещението в останалите страни на Балканския полуостров. Когато българските просветители съставят, преписват и отпечатват първите историографски съчинения, жития, неделни евангелия, буквари, граматики или писмовници, сръбската и румънската, а в много по-голяма степен и гръцката литература също развиват култ към тази характерна за Просвещението книжнина. Редица важни подробности разкриват историческия смисъл на този култ и успоредната или последователната му изява в балканските литератури. Едно съобщение например в кн. 12 на сп. „Foaie pentru, inimă şi literatură“, Брашов, 1838 г., е твърде любопитно. Йосиф Романов, собственик на книжарница, съобщава на своите читатели, че у него те могат да намерят произведения като „Телемах“ в четири тома от Григорие Плешоян, „Абецедар“ от същия автор, „Митология“ и „Теофрон“ от свещ. И. Теодорович, „Световна история“ в четири тома, руска и гръцка граматики, „Абецедар руски и румънски“, „Животът и приключенията на Езоп“, „История на Александър Македонски“, „История на Синтип Философ“, „Подчинението на монарха“, „Робинзон Крузо“ в два тома, „Добър мъж и добра жена, каквито има твърде малко“, „Философът и индианецът“, „Елементи на география“, съчинения на Плутарх в два тома и пр. Такива и подобни на тях произведения определят в известна степен литературноестетическата тъкан на балканското Просвещение, на просвещенческия тип сантиментализъм и реализъм в балканските литератури от края на XVIII и началото на XIX в. Видоизменяни или просто приспособявани към местните условия, нужди и интереси на даден народ, тези произведения получават широка популярност във всички балкански страни, заемайки централно място в литературния процес и литературнит-

взаимоотношения почти до средата на миналия век. Другата линия се набелязва от произведения като „История славянобългарска“, „Денница на новото българско образование“, изданията на Вук Караджич и др., които именно са свързани пряко с актуалните тогава процеси на Балканите и в Европа. И неслучайно на началния етап от своята история Просвещението, респ. просветното течение във всяка балканска страна поотделно, изразява своята идеология в литературата в еднакви или много сходни жанрови форми: историографски съчинения и жития; буквари, граматики, писмовници, разговорници, календари, басни, монологични и други произведения на просветителско-педагогическата книжнина. Преобладаващи са реторичните, научнопублицистичните и художественопублицистичните стилове, посредством които въпросите и постиженията на всяка една от новите балкански култури се изнасят пред по-широк форум. С „История славянобългарска“ в нашата литература започва период на литературните предговори, който завършва с Априловата „Денница,“ т. е. период на произведения, които се възприемат главно чрез предговорите към тях.

Напълно ясно е, че нищо съществено от онова, с което българското националнопросветно движение влияе на литературния процес (съответно сръбското на процесите в Сърбия и пр.), не може да бъде разглеждано изолирано от сходните движения и тенденции в историята на балканските страни, Русия и Европа изобщо, без явния риск да бъде то представено непълно и едностранчиво. Ето защо ще се спра подробно на някои прояви и тенденции, характеризиращи взаимоотношенията на българската с останалите балкански литератури. Изпъква значението на факта, че нито една от балканските литератури не се формира като национална без свои външни центрове (творчески и издателски), основната част от които се намират в Югоизточна Европа. Напротив, всяка една от балканските страни изпълнява в нееднаква степен и на различни етапи от историята си ролята на среда и база по отношение развитието на литературата на друга балканска страна. Тези национално обособени средища в съответно друга югоизточноевропейска (балканска) държава не са обикновени, а дейността им е твърде значителна. В тях има всичко, което при тогавашните условия е било нужно, за да се придвижи напред формирането на националните култури. Дейността им е особено съществена през началния етап от формирането на балканските литератури, когато по-голямата част от балканските страни не са държавно обособени, а вътрешнонационалните средища или не са укрепнали, или възникват по-късно. Ролята, която една балканска страна изпълнява като среда и база спрямо развитието на друга балканска литература, обикновено се изразява в следното: а) на нейна територия се формират литературни и културнопросветни центрове (огнища); б) съществуват читалища и училища, в които учебният материал се преподава на родния език; в) към тях (или самостоятелно) действуват театрални трупи; издават се вестници, списания, художествени, педагогически и други произведения; д) отпускат се парични средства (в едни случаи събирани от емиграцията, а в други — от официални държавни органи) за отпечатването на вестници и литературни произведения, част от които се разпространяват в същата страна; е) начертават се програми за системна книжовна и културнопросветна народополезна дейност, в която непременно е заангажирана и страната, на чиято територия се създават тези програми. Тия центрове са значителни още и като фактор на осъществяваната по същото време интеграция в духовния живот на балканските народи.

*

Първите извъннационални огнища на новата българска литература се създават в Румъния.

Софроний Врачански — виден български просвещенец и вдъхновен последовател на Паисий Хилендарски — е и първият книжовник на Българското възраждане, който, живеейки продължително в друга народностна среда, превръща немалка част от делото си в обединително звено между българската, гръцката, румънската и руската обществена мисъл. Като преписва и разпространява „История славянобългарска", той изпитва силното въздействие на националновъзродителните идеали на нейния вдъхновен създател. От това влияние безспорно произтичат ония черти, които най-точно определят неговата физиономия на национален деец. Но за бъдещия „епископ врачански" основоположното произведение на новата българска литература е и първият прозорец към света, преди всичко към народите, с които българите в миналото и в неговия век са били исторически свързани. От нея той получава първоначални знания за миналото им и привиква често да отправя поглед към проявите на съвременния им живот. И когато по-късно се обръща към сънародниците си с думите „Я вижте греците, я вижте армените, вижте и евреите, вижте и европеяните. . ." той в същност представя това паисиевско начало в неговото по-нататъшно развитие. То е в основата и на позива му към българите от началото на 1810 г., в който също ги съветва (с по-различна цел) да отправят поглед към други народи и се поучат от тях: „Я питайте да узнайте има ли по други царства таковое мучителство? Това ваше страдание по вся Европа известност бист и у всех газетах помянуто и написано есть мучение ваше."[1] Няма защо да бъдат привеждани тук съответни примери от „История славянобългарска", чийто автор именно често, настоятелно и с добре промислено вътрешно убеждение насочва вниманието на сънародниците си към „греците и сербите", към „другите народи" изобщо. В случая един елемент на безспорно сходния им стилов похват, обясняван и като аргумент за идейната връзка помежду им, и като доказателство за нараснало самочувствие на Софроний, разкрива своя по-дълбок смисъл. В препоръчваното от Паисий и Софроний целенасочено възприемане на опита на съседни и по-далечни народи при формирането на родната, българска национална литература и култура проличава осъзнатата вече необходимост от възстановяването и обогатяването на взаимоотношенията ѝ с другите литератури.

Първа по-съществена реализация на това ново начало Софроний постига във Видин и при специфичните условия на живота си в този град, отразяващи познатите две противоположни линии в гръцко-българските отношения тогава. Както е установено, шест години след като бива ръкоположен за „епископ врачански", Софроний попада във Видин (в ония години столица на Пазваноглу) като роб на местния митрополит Калиник, грък по народност. Умората си от властния надзор на Калиник, който се стремял да го разпростре над писателя и българската свободолюбива мисъл изобщо, Софроний превъзмогвал в системен книжовен труд, преписвайки или превеждайки от гръцки и славянски език различни поучителни слова и произведения, които образуват съдържанието на неговите два видински сборника. Така в същност споменатото вече паисиевско начало получава по-широки измерения и конкретен смисъл — от всичко най-много Софроний търси възможност да свърже ду-

---

[1] Цитат по труда на В. Сл. Киселков. Софроний Врачански. Живот и творчество. София, 1963. с. 78.

ховното развитие на народа си с опита на други народи. В нито един от предхождащите тия сборници часослови, архиерейски служебници и пр. Софроний не е така настоятелен, възторжен и прям, както в сегашните си обръщения към българите. „Затова отворете очите и ум ваш, о болгаре, чада моя любезная, и разумейте и разсмотрите разумно, и помислете сас ум ваш и вижд, що чините! Така ли чинат другите язици, що са християни, учени и мъдри философи? Я сматрите и питайте, що чинат они, я вижте камо разносят они своята стока! Не ли я разносят по школи и академии, и по учение граматическое и философское? И станали мъдри философи и хитри епистими, и славят се и цветят сас учение като пролетни цветове.“[1]

Но тези непосредствени впечатления от живота и обогатени идеи за училищна и черковна просвета, за широко просветно движение, способно да изведе народа от мрака на робството към хоризонтите на свободното общественo развитие, остават все още идеи и впечатления за самия него и малцина като него в българската литература. Извършена е важна предварителна работа, която между другото показва, че колкото по-бързо се премине към нов етап, толкова по-скоро създаденото във Видин или в други градове на страната ще стане достояние на целия народ. Този именно етап на по-активно усвояване на определени просветителски идеи от новобългарската литература и на разширяване на взаимоотношенията ѝ с други литератури е свързан в известна степен с Румъния, с пребиваването на Софроний Врачански и негови съвременници в тази страна. На границата между двете епохи Софроний осъзнава повече, отколкото преди ограниченото и поради това все по-несъответствуващо на нарастващите духовни потребности отражение на разпространяваните сред народа р ъ к о п и с н и сборници. Той почувствувал това дори и чрез въздействието на собствените си два преписа на Паисиевата история, поради което в последните години на XVIII в. заживял изцяло с мисълта за силата на печатаното слово, за ролята на обнародваната творба като фактор на народното пробуждане. По своята същност раждането на тази мисъл има почти такова значение за литературния процес, каквото имат и произведенията с нови идеи, тъй като с нейното осъществяване се премахват едни от главните препятствия по пътя на забавеното ни развитие.

По няколко причини за Софроний Врачански не било трудно да се ориентира в румънската действителност и да долови бързо едни от главните ѝ отличителни черти, да установи контакт с влиятелни румънски дейци и така да осъществи постоянно занимаващата го мисъл: В е д н а ж д а б у д е н а ч а л о. Както личи от труда на Джордже Ивашку, в румънската литература било още живо присъствието на славянското писмо и на славянската култура от току-що изминалия XVIII и предхождащите го векове.[2] Наскоро след пристигането си в Букурещ Софроний се срещал и разговарял с Доситей Филити, тогава митрополит угровлахийски, а също с други духовни и обществени лица, които осведомявал за себе си и за тежкото положение на българите. По време на тия разговори той имал възможност да се убеди в положителното им отношение не само към културно-националните нужди и интереси на румънския народ, които подкрепяли активно, но също към славянската писменост и култура, към старобългарската литература, отделни произведения на която се намирали в немалко манастирски, училищни и други румънски книгохранилища.

Същевременно Софроний Врачански заварил в самата му стихия оня поток в културно-националния живот на тази страна, чиито смисъл и съдържа-

---

[1] Цитат по труда на В. Сл. Киселков, с. 145.
[2] G e o r g e J v a ş c u. Istoria literaturii române, Bucureşti, 1969.

ние се определят както от книжовните опити на румънските автори и създаваните тогава просветни огнища, така и от широко разпространяваните преводни и оригинални произведения главно на гръцката литература. Неделни поучителни слова и различни библейски разкази, басни, историографски и природонаучни четива, учебни помагала и разнообразни нравоучителни съчинения или философски мъдрости изпълват каталога на румънската книжнина от ония години. Тези стилово неособено различни и жанрово близки произведения, обикновено преведени, по правило отстояват мисълта за свободата и равноправието на народите, за ролята на образованието и просветата в тяхното развитие, за положението на човешката личност и нейното призвание в културно-социалната еволюция на обществото и пр. Те са ярките илюстрации на извършващата се при особените условия на ония години културно-национална афирмация на румънския народ. И колкото по-добре се запознава с издаваните в Румъния книги, толкова повече нараства убеждението му, че при съществуващите тогава условия преводните или преписаните творби на една литература могат да имат съществено значение за културното развитие и на други народи. Затова и компетентно заявява: „Такива книги по простый язык имат гръците, и сербите, и власите, и русите, и другии вери; токмо нашыте бедный болгари не имат таковый дар."

И още една от особеностите, характеризиращи този начален етап от формирането на румънската национална литература и култура, улеснява ориентацията на българския книжовник в румънската действителност, поради което и заслужава да бъде отбелязана специално. Става дума за отново събуждащата се в ония години надежда, че Русия по военен път ще облекчи съдбата на поробените от Османската империя християнски народи. Мисълта за предстоящата руско-турска война сгрява сърцата, вълнува широки обществени кръгове, повишава оптимизма на познатите му румънски, български, гръцки и други патриоти, като неизбежно създава предпоставки за делово общуване помежду им. Оживлението, на което става свидетел, потвърждава новите моменти в дейността му, а също изказванията му за Русия и развитието на просветата в нея, отразени като приложение към глава 17 от философските мъдрости, възпроизведени изцяло на стр. 143 от книгата на В. Сл. Киселков.

Приблизително в такава духовна и обществена атмосфера, проникната все по-дълбоко от обогатяващите се идейни и културнопросветни национални стремежи на румънския народ, а също и на пребиваващите в страната гръцки, албански, български и други патриоти-емигранти Софроний Врачански развива интензивна народополезна дейност. В тези основни граници между Просвещението, хуманистичните идеи в литературата и актуалните национално-политически задачи на деня, различни и в същото време сходни за двата народа, българският възрожденец прекарва повече от десет години, като съумява да отбележи нов и много съществен момент в развитието на българската литература и култура.

Мария Ръдулеску и Донка Петканова решиха окончателно въпроса за гръцкия първоизточник на „Неделника", за преправките и оригиналните Софрониеви мисли в предговора към тази първа, печатана на новобългарски език книга.[1] Нейното издаване обаче става възможно изцяло в атмосферата на създалите се тогава отношения на взаимно уважение между Софроний Врачански и митрополит Доситей, от една страна, а, от друга — между Соф-

---

[1] Maria Rădulescu. Originalul slav al „Evangheliei cu Învatatura a diaconului Coresi". Bucureşti, 1959; Донка Петканова-Тотева. „Неделникът" на Софроний Врачански. Извори и идеи. — Известия на Института за българска литература, 1960, кн. X, с. 199—246. Из гръцко-българските книжовни отношения през XVII—XVIII. — Годишник на Софийския университет, т. XII, 1968.

роний и останалите румънски и гръцки дейци в Румъния, с които съставителят на „Неделника“ бил в по-близка връзка. И то в следния смисъл: Доситей Филити, епископ Йосиф от Ардаш, епископ Константин от Бъзъу, архимандрит Никодим, Григорий Дриста, Николай Логофети, Димитрий Армаш и други стават спомоществователи на изданието, като с паричните суми, които подаряват, изразяват и положителното си отношение към неговото народностно предназначение. Типографското оформяне на книгата се извършва по образец на посоченото румънско издание от 1801 г., за което свидетелствуват редица техни особености. По еднакъв начин например са отбелязани имената на съставителите им върху две от полупразните страници на текста; винетките, украсяващи текста, също са еднакви или сходни; румънското издание се открива с мотив от герба на Молдавия и с образите на св. Константин и св. Елена, а българското — с образите на Исус Христос и Йоан евангелист. Понеже наборът е извършен в две различни печатници (Букурещ и Римник), и то в интервал от пет години, за нуждите на българското издание били приготвени нови клишета и форми, понякога с твърде малки, едва забележими отличия от клишетата на първото издание, какъвто е случаят с изобразената и в двете издания човешка глава.

Осъществено с явното съдействие на Доситей Филити и други културни дейци на Румъния, което Софроний отбелязва с благодарност в специалното посвещение към труда си, издаването на „Неделника“ през 1806 г. е сред най-важните достижения в културно-националното възраждане на българите след Паисиевата история. От една страна, с това, че отбелязва етап в по-широкото възприемане и въздействие на усвояваните от българската литература нови просветителски идеи, а, от друга, с това, че у редица книжовници (съвременници на Софроний) създава оптимистично отношение към възможността трудовете им да бъдат отпечатани. Белезите на нарастващото оптимистично отношение откриваме първо у самия Софроний Врачански. Като изхожда от националнопатриотичната насока в културното развитие на българите, а също и от духовния климат в Румъния, в съответствие със своя просветителски идеал той превежда и през 1809 г. окончателно подготвя за печат труда на Амвросий Марлиен „Театрум политикум“ („Гражданское позорище“), по същото време твърде популярен и в самата Русия. Преводът на Софроний е п ъ р в и я т славянски превод на „Театрум политикум“ и в това има определено историко-литературно значение: издаден своевременно, той би допринесъл за популяризирането на демократичното съдържание на труда не само сред българите, но и сред други славянски народи. Да си припомним някои важни особености на обстановката в България и на Балканите изобщо: своеволията на Пазвантоглу сред българите се изявявали в най-яростната си форма; в Сърбия избухнало освободително въстание; няколко години по-късно започнала Руско-турската война; пламъкът на свободата отново се разгарял и може би скоро поробените народи щели да тръгнат по нов исторически път. При сравнително такива обстоятелства книгата на Амвросий Марлиан станала факт в литературната история на част от балканските народи. Три пъти превеждана и издавана на гръцки език (1758, 1776, 1802 — в Букурещ),[1] тя била четена и възприемана с интерес от румънски, сръбски, български, албански и други просветни дейци. Запознат частично с нея още във Видин, в Букурещ Софроний проникнал по-дълбоко в хуманистичната ѝ същност, проумял по-пълно будителската ѝ роля в конкретния исторически момент, поради което я и превел на български език. Това съответствувало и на целите на активната му нацио-

[1] Преди и след това издание целият труд или само части от него са превеждани на румънски език, но тези преводи също останали в ръкопис.

налнополитическа дейност, която по същото време развивал в Букурещ. Както показват по-рано и новопубликувани документи,[1] той заемал отговорно място в образувания в Букурещ български политически комитет, отправял послания в Петербург, в които от „името на българската нация" молил за съдействието на Русия,[2] а в превода на „Театрум политикум" прибавял свои мисли за нейното величие; свързвал се с представители на руската армия в Румъния, на които съобщавал достоверни данни за българите и излагал своето разбиране относно възможността те да постигнат освобождението си в условията на Руско-турската война. Тази дейност на Софроний Врачански поставя основите и на една друга „ижица" в българското Просвещение и в развитието на българската нация — ижицата на политическото освобождение на българите. Тя характеризира националното възприемане и осмисляне на поменатите просветителски идеи, илюстрира дълбоката връзка на литературното и общественото начало в културнопросветното течение от първите десетилетия на миналия век.

*

Очакването на Софроний Врачански след отпечатването на „Неделника" българите да „изпишат много такива прости книги", т. е. книги на простый язык, каквито имали „гърците, и сербите, и власите, и русите, и други вери", се реализира само частично през второто десетилетие на XIX в., когато биват издадени само шест преводни или подражателни произведения. Поучени от неговия пример, а също от опита на съседни и по-далечни народи, творците на новобългарската литература следят за издателските възможности първо в Австро-Унгария и Румъния, а после в Сърбия и други страни, като полагат максимални усилия за отпечатването на своите произведения. Разбира се, било защото не всички от тях са личности с културата и качествата на Софроний Врачански и Петър Берон, било поради липса на родни печатници и причини от друго естество, в началото тези усилия рядко завършват с желания резултат. В регистъра на българската книжнина до 1835 г. например са отбелязани само 22 библиографски единици, а реалният брой на написаните до тази година произведения — едни от тях значителни — е два пъти по-голям. Естествено през следващите години това съотношение се изменя и към 70-те години написаните, но неиздадени произведения са сравнително по-малко на брой и по правило неособено важни. Съдейки по репертоара на българската възрожденска литература, приемаме, че първият писмовник в нея е издаденият през 1835 г. от Христаки Павлович „Писменик общеполезен",[3] което в същност не отговаря на истината. Оказва се, че като характерен за Просвещението и просветителските тенденции жанр писмовникът в българската литература се създава 20 години по-рано, а това не е без значение за общата оценка на достиженията ѝ през началния период от нейното формиране, за появата и функцията на писмовниците в балканските литератури.

Имам пред вид „Новый сей епистолар или извод посланицам: како духовнаго чина, тако и мирскаго. Нѣколко лица потребных писмах просто показующый достойнаго титула. Написах тщанiем и усердным желанiем своею рукою

---

[1] Павел Орешков. Няколко документа за Пазвантоглу и Софроний Врачански (1800—1812), Сборник на Българската академия на науките, София, 1914, кн. XIV, с. 1—54; В. Д. Конобеев и Е. М. Шатохина. Из истории политических связей России с руководителями национально-освободительного движения Болгарии в 1806—1812 г. — Известия на Института за история, т. 20, 1968, с. 343—387.

[2] Тази дейност Софроний върши заедно с българите Иван Замбин и Атанас Николаев Некович от Враца, които били активни членове на комитета.

[3] Сравни труда на Маню Стоянов „Българска възрожденска книжнина". Т. 1. София, 1957. с. 471 и сл.

аз ПЕНЧО РАЛЧОВ при даскала поп Василія поп Гергіев оучащеся чтению и писанію книжному в богохранимое село Габрово в лѣто 1815 месеца иулиа 2-го дня“[1]. Ръкописът е чист, подготвен напълно за издаване, което личи от съдържанието на писмовника, а също и от неговото художествено и техническо оформление. Не се знае почти нищо както за личността на съставителя, неизвестен с други книжни трудове, така и за безрезултатните усилия относно издаването на епистоляра в Букурещ.

Съдържанието на тази пета поред новобългарска книга е подробно означено в съставеното от автора „Оглавление посланицам во изводе сем или епистолари“, което поради значението му ще приведа тук изцяло:

Показание како писати патриарху
Ответ како писати патриарху
Подпис писма патриаршескаго
Писание митрополиту молебно
Митрополиту благодарно
Писание до епископа
До архимандрита, игумена...
До протосингела и екзарха
До икономa, епитропа и протопопа
До свещеника мирскаго
До духовника
До иеромонаха и иеродякона
До даскала
До майстора
До монаха
До отца и матере
Титул и писание до брата
Писание до сестри
От мужда до жени писание
До мужа от жени
До господара и хаджия
До приятеля
Ответ до приятеля
До терговца
Паки другое до терговца
До ортака
Писание когда посилает в него полица за готови дукати,
Что ест дал
Ответ на ето
Писание известително до приятель за полица, что ему посилает да изплатит.
Показание како писати полица
За втора и трета полица
Омология или (тимесук) како писати
Писание от господар до слуга
Писание како писати тестамент или завет духовни, человеку посмерти потребный.

Така съставен и подготвен за печат в 1815 г., този „епистоляр“ е твърде показателен за ония педагогически и училищнообразователни цели, които определят облика и ролята на голяма част от произведенията на българската възрожденска литература до Кримската война. Очевидно авторът му съзнава настъпилата в ново време необходимост от по-тясно икономическо, правно и духовно общуване между българите или на българските търговци с външния свят, разбира някои от практическите нужди на училищното образование преди откриването на Априловската гимназия в Габрово. Поради това и дава образци на различни писма и търговски документи, съответствуващи на ос-

[1] Оригиналът му се пази в Ръкописния отдел на Румънската академия на науките (№ 85).

новни ежедневни нужди. След „Неделника“ на Софроний Врачански, който изпълнява определени културно-национални задачи в рамките на черковната проповед, след „Театрум политикум“, който трябвало да насочи вниманието повече към актуални социалнополитически въпроси и да наложи съответна представа за качествата на духовните и държавните дейци, този писмовник е първото по характера си съчинение, илюстриращо връзката на българската книжнина с училищнообразователни, педагогически и по-широки практически нужди на общественото развитие в България през новата историческа епоха. Тази линия във възприемането и националното осмисляне на типични за тогавашната просветителска литература идеи претърпява по-нататъшно развитие в делото на Емануил Васкидович, Райно Попович, Неофит Рилски, Христаки Павлович. През 40-те години писмовникът придобива по-голямо значение като специфична творба, обслужвайки пряко учебния процес и повишавайки общообразователната култура на българите, за което между другото свидетелствуват и някои оригинални документи, запазени в архива на руския славист Виктор Григорович. Трябва обаче отново да се подчертае, че като жанрово произведение с определени от времето просветителски функции писмовникът бива „открит“ от българската литература още в самото начало на миналия век. Положителното историко-литературно значение на този факт е още по-голямо и поради обстоятелството, че епистоларът на Пенчо Ралчов съдържа разнообразни образци от всички основни сфери на кореспондентска дейност, които по-късно биват застъпени в писмовника на Христаки Павлович и в подобни на него произведения

Една от главните задачи и положителни черти на просветителското течение в балканските литератури се състои в неговото предназначение да подпомага широкото общуване между самите народи и взаимното им духовно опознаване. Освен писмовник, за който вече се говори, през първата половина на миналия век в почти всички балкански литератури придобиват актуално значение различните греко-болгарски, румъно-гречески, българо-турски, едноезични, билатерални и разни още подобни на тях речници-разговорници, обикновено малки по обем. Неслучайно към тях проявяват интерес творци като Вук Караджич и Сима Милутинович в Сърбия, Неофит Рилски, Райно Попович, Петко Славейков и други в България, Антон Пан, Йон Илиаде Ръдулеску в Румъния и пр. Разбира се, едни от разговорниците са плод на присъщи на епохата националистично-хегемонистични тенденции, свързани главно с домогванията на гръцкото фанариотско духовенство да ограничи свободното развитие на българския и някои още от балканските езици. Други пък са издавани предимно за нуждите на многобройните гръцки училища в Югоизточна Европа и целят масовото изучаване на гръцкия език в този район. И в двата случая обаче обективно не се изгубва основното, хуманистично по задачите си предназначение, което имат преобладаващата част от съставяните тогава разговорници, разпространявани навсякъде и от почти всички книжари и „спомоществователи“.

В българската възрожденска литература отрано се появяват и този тип произведения, в които национално осмислените от югоизточноевропейските литератури просветителски идеи и тенденции получават своеобразен израз. Привлича вниманието неизвестният ръкописен разговорник от 1827 г. „Абецедар грекороману и булгаро. . .“, съхраняван сега в ръкописния отдел на Румънската академия на науките (№ 1317). Той е изготвен от Василие Маноле по образец на издадения през 1825 г. в Букурещ от Григорие Плешояну и Георгие Либриер „Абецедар грекороману. . .“. Преиздавайки разговорника на Плешояну и Либриер, Василе Маноле го допълва с много нови думи, като прибавя и българското им значение с указания за правописането и правоиз-

говора им. Така в същност той съставя нов речник-разговорник, пригоден за общуване между хора от различни социални съсловия, с нееднаква подготовка и интереси. Тъкмо и поради това въвежда понятия из разни области на народностния бит и човешката дейност — скотовъдство, земеделие, обичаи, домашен бит, религиозни празници, търговия и пътувания, образование, географски, морално-етични и други термини. Както може да се съди по българската част на разговорника, Василе Маноле, вероятно българин или с българско потекло, е запознат много добре с речниковия фонд на българския език, а също и с неговите фонетични, семантични, морфологични и други особености.

Положителното историко-литературно значение на разговорниците е несъмнено. Като особен тип литературни произведения те характеризират частично литературния процес в неговите национални и по-широки общобалкански рамки през периода на интензивното акумулиране на определени националнопросветителски идеи. Нужно е да се подчертае, че възникват в атмосферата на идейно-политическите, културните и литературните взаимоотношения между съответните народи и една от основните им функции предполага укрепването на самите взаимоотношения. Разговорниците характеризират конкретното историко-социално съдържание на съпътствуващите литературния процес просветителски идеи и националното им осмисляне, подчертават равноправието на езиците, които обхващат, като в преобладаващата си част са насочени срещу опитите за езикова или тотална културно-национална асимилация. С оглед на тези главни задачи понякога те биват издавани съвместно с ярки историко-патриотични творби, които пряко въздействуват на читателя и укрепват неговото национално съзнание. Типичен е примерът с „Разговорник греко-болгарский за ония, които желаят гречески язик да се научат, при което и една кратка Болгарска история приложи се". Това обединяване на жанрово различни, но със сходни идейни и културно-национални задачи произведения не е формално и още по-малко случайно. Както изтъква и Боян Пенев в своята „История на новата българска литература" (том трети, стр. 551), то е показателно за умението на българския възрожденски книжовник да търси и намира нови, оригинални форми за по-широкото възприемане на създадените от него творби с актуално културнопросветно и историко-патриотично съдържание. Изнесените в предговора съображения на Хр. Павлович за необходимостта от изучаването на гръцкия език и утвърждаването на родния език разкриват богатия си смисъл в контекста на приложената „Кратка българска история". Така и борбата му срещу крайните тенденции в усвояването на гръцкия език става по-обоснована, а паисиевските му призиви към българите да пазят своя род и език зазвучават още по-убедително.

Друг типичен за Просвещението литературен жанр — буквариte — може също да бъде всестранно осветлен върху основата на взаимоотношенията между балканските литератури. В тях те се появяват на различни исторически етапи, но всякога изпълняват сходни задачи — активизират литературния живот и тласкат напред националното образование. Първите буквари в балканските литератури и в българската специално характеризират по-висша степен на взаимовръзка между педагогическата книжнина и собствено художествената литература, бележат етап в по-широкото проникване на националнопросветителските идеи в духовния живот на народа. За разлика от разговорниците, чието предназначение е да улеснят изучаването на чужди езици и общуването между хората на тези езици, буквариte влияят за въвеждането и утвърждаването на родния език във всички сфери на духовния живот. Тези две типични за националното просветителство линии (утвърждаването на родния език и усвояването на чужди езици) са взаимно обусловени и в литературите като

румънската, българската, албанската, имат специфична изява — сходна в общата им културно-национална насоченост и различна в конкретноисторическата им реализация. За разлика пък от неделните евангелия, които в преобладаващата си част представляват своеобразна смесица на старото с новото в литературния процес, буквариte бележат един по-напреднал етап, на който новото доминира чувствително и чрез ролята на модерното училищно образование прави все по-ограничена изявата на консервативни тенденции в него. От гледна точка на историята и теорията на българската възрожденска литература най-показателен е примерът с „Рибен буквар“ на Петър Берон. Изучаването на взаимните връзки между българската и останалите балкански литератури допринася също за по-пълното изясняване на въпросите, свързани с генезиса и жанровата му специфика, с мястото му в литературния процес и формирането на българската национална култура.

*

За по-цялостното изясняване на вече набелязания аспект на проблемата за Просвещението и националнопросветните движения в балканските страни необходимо е да бъдат проследени всички основни звена и линии в системата на взаимоотношенията между българската и останалите балкански литератури. Още повече, че в светлината на тези отношения се дава изчерпателен отговор на редица специфични въпроси, засягащи генезиса на поетични и белетристични творби, основните художествени направления и тенденции, жанровата структура на литературата, възрастващата роля на фолклора и пр. Изпъква общото и националноспецифичното на такива феноменални явления в нашата литература от периода на Просвещението, каквото е Паисиевата „История славянобългарска“. Изпъква още определящата роля на в ъ т р е ш н о н а ц и о н а л н и т е центрове на българската и останалите балкански литератури, с чието формиране и укрепване са свързани най-плодотворните традиции, определящи връзката на Просвещението и просветните течения с литературния процес на Балканите и във всяка страна поотделно. Разглеждането на тия нови въпроси е извън обсега на настоящата статия. Що се касае до връзката на Просвещението с литературния процес, може да се подчертае, че тя се изразява главно в следните четири насоки: 1. Формирането на националното съзнание на балканските народи и обогатяването на естетическия идеал на балканските литератури в духа на актуалните национално-патриотични идеи и прогресивните тенденции в съвременното тогава развитие на европейския континент. 2. Разширяването на жанровата структура на балканските национални литератури. 3. Еволюцията на типичните за Просвещението художествени направления и тенденции. 4. Усвояването на опита на развитите европейски литератури и все по-резултатното включване на балканските литератури в европейския литературен процес върху основата на новите им постижения.

Софроний Врачански основателно акцентува върху необходимостта от усвояването и осмислянето на опита на „други народи“. Васил Априлов също закономерно направи всичко в обратна посока — да привлече вниманието на Европа върху първопостиженията на формиращата се българска национална литература и култура. След „Додатака“ на Вук Караджичи трудовете на Юрий Венелин за България „Денница новоболгарского образования“ допринася твърде много за актуализирането на културнопреобразователните процеси в България сред по-широкия европейски форум. Така тези две типични за Просвещението и просветните течения тенденции на литературното развитие започват да се изявяват паралелно, което има особено важно значение.

ИВАН Д. ШИШМАНОВ И РУМЪНО-БЪЛГАРСКИТЕ КУЛТУРНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ

Елена Сюпюр (Букурещ)

Трудно може да се направи самостоятелно изследване на литературните взаимоотношения между балканските страни без внимателно проучване на културната и политическата атмосфера, в която те се развиват.

В румъно-българските отношения литературните контакти се установяват и съществуват органично свързани с многостранното общуване между двете култури и най-вече с многостранната обществена дейност на интелигенцията. С течение на времето — особено след Освобождението — те се проявяват с подчертано литературно съдържание и съответни специфични за тях форми. Но за това допринасят многобройни фактори и особено научното сътрудничество между двете страни, както и интелектуалното движение с неговите многостранни, енциклопедични насоки. Тук ще се спрем главно върху ролята на научната интелигенция за създаване на по-добри контакти и на благоприятна атмосфера за разширяване на литературните взаимоотношения.

На този фон в румъно-българските взаимоотношения изпъква енергичната и неуморна дейност на И. Д. Шишманов[1], spiritus rector не само на научния, но и изобщо на културния живот в България през последното десетилетие на миналия и в началото на нашия век.

От проучването на богатата му кореспонденция,[2] на неговите връзки с румънския културен живот може да се очертаят няколко главни проблеми в дейността му, които отразяват в най-голяма степен насоките на културното движение на епохата. Става дума за кръга проблеми, които срещаме в румъно-българското общуване и които имат отношение и към вътрешния научен и културен живот на двата народа. Те показват нови аспекти в дейността на българския учен и подчертават нейното общобалканско значение. Същевременно тези проблеми илюстрират и активното отражение на културните движения от балканските страни върху междубалканските отношения — по-специално върху румъно-българските. Този активен дух, роден и от едно дълбоко

---

[1] За И. Д. Шишманов вж.: М. Арнаудов, Иван Д. Шишманов. Предговор към сборника От Паисий до Раковски, С., 1943; Г. Димов. И. Д. Шишманов като литературен историк и критик, С., 1956; Г. Димов. И. Д. Шишманов — литературно-критически очерк, С., 1964; Г. Димов. Научното дело на И. Д. Шишманов, предговор към Избрани съчинения, т. I, С., 1965, с. 5—29; Г. Димов. Иван Д. Шишманов, в История на българската литература, С., 1970, т. III, с. 689—713.

[2] За връзките на Шишманов с румънски учени вж. и Н. Жечев. Sur les relations entre B. P. Hasdeu et les savants bulgares à la fin du XIX ème siecle, „Etudes balcaniques", Sofia, 1964, t. I, p. 139—144; Elena Siupiur. La correspondance de I. D. Schischmanoff. I. Bianu et B. P. Hasdeu, Revue des études sud-est européennes, t. VI, 1968, n° 3, p. 347—364.

вътрешно интимно чувство на културно възмогване, действува стимулиращо на балканската интелигенция и допринася за интензивно културно общуване, за обогатяване на формите и съдържанието на тези връзки.

1. Интересите към българския фолклор и етнография насочват Шишманов към проучване на подобните области от културата на съседите: гърци, сърби, румънци. По този път той установява и първите си връзки с представителите на румънския научен живот. Неговите връзки с румънски фолклористи и етнографи спомагат да бъдат направени популярни и общодостъпни проучванията, които се отнасят за балканските страни от румънски, гръцки, сръбски учени. И трябва да се признае големият принос на Шишманов в тази насока: списанията „Сборник за народни умотворения“ и „Български преглед“ отделят внимание (чрез рецензии, информативни бележки) на румънските изследвания в областта на филологията, фолклора, историята. Шишмановите усилия се насочват към организиране на една взаимна информация в съответните научни дисциплини, към обединяване на балканските специалисти от тази област в организации, които да създадат условия за периодични срещи и консултации. Нещо повече, той мечтае за подготовка на специалисти за изучаване на балканския фолклор и на балканската етнография на основата на сравнителния метод. Можем да допуснем, че от своите фолклорни и етнографски проучвания, чрез които привлича вниманието на много учени от различните страни, откъдето иска материали и информации, Шишманов стига до идеята за Югоизточна европейска школа с интензивен живот, организиран в специални институции. Тези свои мисли той споделя и с румънския учен Йон Бияну.[1]

2. Като разширява изследванията си върху историята на културата, Шишманов се занимава с почти всички дисциплини в областта на социалните науки. От неговата кореспонденция узнаваме за големите му усилия, насочени към организиране на научния живот на Балканите — от създаване на школа за специалисти по сравнително изследване на югоизточноевропейската култура, владеещи всички балкански езици, до организирането на симпозиуми, конгреси и периодични съвещания и срещи в Букурещ, София, Белград, Атина; в обсега на европейските науки той мечтае за издигане на балканистиката в самостоятелна дисциплина, но неоткъсната от европейския контекст. Мечтае за междубалкански научен живот, чиято главна задача да бъде сравнителното изследване на база на съответни периодични публикации и институции. Кореспонденцията му с Н. Йорга, И. Бияну, Густав Вайганд е съхранила тези негови идеи, които по-късно са били осъществени.

3. При общуването си с румънските културни дейци И. Шишманов търси и историко-литературна информация за Българското възраждане в Румъния. През цялото това време — като се почне от Софроний Врачански и се стигне до П. Берон, Д. Войников, Г. Раковски, Л. Каравелов, Ботев и Вазов, т. е. от първите български общества до последния Революционен централен комитет — част от Българското възраждане протича в средата на румънското общество. Затова изследването на това съжителство и използуването на устните или писмените документи е било много ценно за българския литературен историк. Преписките с Б. П. Хашдеу, приятеля на Г. Раковски, с Йон Богдан, чиито книги и статии за българската култура са били своевременно рецензирани в „Б. П.“[2], със Замфир Арборе и Русел Суздиловски — близки на Ботев, честите пътувания в Румъния на сътрудници в „Сборника“ — Л. Ми-

---

[1] Писмо до Бияну — 20. X. 1898, вж. и E. Siupiur. La correspondance..., op. cit., p. 359.

[2] Йон Богдан. Cronici inedite Romanii şi bulgarii, рецензия от Л. Милетич в Български преглед, 1895, т. XIII, с. 116—120.

летич, Д. Д. Агура, Ст. Романски, обнародването на документи, представени от бивши емигранти в Румъния[1] — всичко това допринася за обогатяване на фонда с документи и информации, ценни за историята на българската литература.

4. Тясно свързан с културното движение, характерно и за Румъния от онези години, И. Д. Шишманов не може да не е чувствителен към това, което става в съвременния културен живот на северната съседка. Привлича го реформаторският и енергичен дух на Спиру Харет, министър на просветата в Румъния, по чиято покана през 1904 г. Шишманов посещава съседната страна за разговори и обмяна на мисли и опит именно във връзка с организиране на просветата. По-късно в техните писма освен израз на изключително приятелство, което ги свързва, ще срещнем и мисли върху въпросите, които ги вълнуват.

5. Същото движение на интелигенцията обхваща и сферата на културния и литературния печат, театъра и литературата. Тъй като Шишманов участвува активно в тази сфера на българския живот , естествено той проявява интерес към нея и в Румъния. Той следи отблизо опита на съседните народи, тези, чийто етап на културно и обществено развитие е близък до българската действителност и където в центъра на вниманието стоят подобни главни проблеми. Винаги внимателен и със заангажиращ интерес, той има срещи, дискусии и кореспонденция с журналисти, музиковеди, художници, архитекти, театрални дейци, литературоведи, с редакциите на литературни списания от Румъния, при което следи румънския опит и в същото време се стреми да запознае румънските среди с българската култура и литература.

От една страна, многостранната дейност на интелектуалеца от онези години, за когото културната политика трябва да спазва основните координати на народната култура, както и по-старата идея за балканското възраждане за издигане и на народа чрез просвета, а, от друга страна, принадлежността му към новата историографска школа обуславят способността на И. Д. Шишманов да активизира многобройни интелектуални сили. Той концентрира тези сили в изследване на цялостната история на своя народ, в изучаване на националната история в тясна връзка със световната история, привлича европейското внимание върху тази културна зона и популяризира нейните културни ценности.

Отношенията на този забележителен български културен деец и неговата школа с румънските среди са подчинени на тези идеи и на усилията за тяхното осъществяване. Главното условие за осъществяване на по-голямата част от тях се намираше в сътрудничеството и постоянното научно и културно междубалканско общуване.

*

„Фолклорът ще бъде винаги едно от любимите ми занимания. . .“[2]

Връзките на И. Д. Шишманов с румънските учени и културни дейци започват по повод на неговите фолклорни и етнографски студии. Той съсредоточава първоначално интереса си върху българската етнография и фолклор и организира тяхното изследване на научни основи, след което пристъпва към сравнително третиране на проблемите. Така той се нарежда между основателите и организаторите на тези дисциплини, поставени вече на модерни принципи в балканската зона.

---

[1] В Сборника 1900 и 1901 г. са обнародвани писма и документи за В. Левски, за ЦБРК и за Хр. Ботев. Предадени са от К. Цанков.

[2] Писмо на Шишманов до И. Бияну (15. V. 1909 г.). Вж. и Е. Сюпюр. Цит. статия, с. 364.

Неслучайно „Задачите и значението на нашата етнография“ е студията, с която Шишманов дебютира в една област, която ще го занимава цял живот. Тази студия е и израз на духа на времето, тя изтъква нуждата от систематизиране и обогатяване на информацията в науката, от внимателно, подробно и изчерпателно проучване на една област, която лежи в основите на културата на един народ; има особено значение за духа, в който се поставят проблемите през тази епоха и изразява идеите, които са вълнували хората на научната мисъл и в Румъния. Студията привлича веднага вниманието на съответните румънски среди, рецензирана е от Б. П. Хашдеу,[1] а през 1897 г. е преведена и обнародвана.[2] Новаторските прояви на българския учен в областта на фолклора и етнографията са били приветствувани в румънската преса още когато излиза първият брой от Сборника. Тогава Б. П. Хашдеу подчертава, че в България е организирано благородно „движение“ за проучване на фолклора: „Нашите съседи българите работят много и хубаво. Те са разбрали, че само народът, само неговият корен може да даде здрава основа на една национална култура. И в тази насока, най-главната, българите вършат чудеса, като събират без умора обичаи, песни, приказки, легенди, поговорки. Министерството на просветата е начело на това движение. . .“ Като говори за Сборника, Б. П. Хашдеу пише: „Предговорът на това списание, написан от г. И.Д.Шишманов, е дело на майстор.“[3]

Както и при издаване книгата на Август Дозон[4], така и сега румънският учен не изпуска случая да подчертае необходимостта да се познава и изучава от румънските фолклористи българският и въобще балканският фолклор. Сам Б. П. Хашдеу е автор на няколко студии, в които сравнява българския и румънския фолклор.

При тези обстоятелства не е учудващо, че за кратко време между двамата учени се поражда взаимен интерес. Освен това в Сборника участвуват Л. Мицетич и Д. Д. Агура (работили преди Освобождението в Румъния,) които познават Б. П. Хашдеу, така че не е било трудно да се създадат тези връзки. Чрез Хашдеу Шишманов установява връзки с многобройни представители на румънската наука. Когато почва своята обширна студия за „Песента за „мъртвия брат“ в поезията на балканските народи“, Шишманов се обръща към Хашдеу с молба да му се изпратят материали от Румъния и Хашдеу го насочва към един неизчерпаем извор — И. Бияну, директор на Академичната библиотека, от който Шишманов получава много книги, статии, отпечатъци, копия.[5]

Броят на книгите, отпечатъците, статиите, списанията и преписите, които Шишманов иска от Букурещ, расте непрекъснато и Бияну вече трудно може да задоволи тия искания. Шишманов купува румънски книги от една книжарница в Лайпциг[6] и по-късно по препоръка на Бияну и Мъркулеску се свързва с книжарницата на братята „Шарага“ от Яш и „Сочеку“ от Букурещ.[7] Впоследствие почва да ги получава от авторите. Прелиствайки кореспонденцията му, ще срещнем десетки и десетки заглавия на студии, фолклорни сборници, статии, списания, отправени на адрес „улица Шипка 13, София“. Този

---

[1] Revista Noua, II, 1889, кн. 10,с. 398.

[2] Convorbiri Literare, XXXI, 1897, кн. 5, с. 439—454; кн. 6, с. 540—566; кн. 8, с. 744—756. Преведена от Г. Мъркулеску.

[3] Вж. бел. 1.

[4] Chanson populaire bulgares, Paris, 1875. Рецензия на Хашдеу в Columna lui Traian, 1876, т. I, с. 47—48.

[5] Вж. Е. Сюпюр. Цит. ст.

[6] Кореспонденция с И. Бияну, цитирано, с. 357.

[7] Пак там. Вж. и София, Научен архив (по-нататък СНА), ф. 11, оп. 3, арх. ед. 925. Писмо от Мъркулеску — 1/13 август 1897 г.

период на интензивно проучване на румънския фолклор доказва, че Шишманов знае румънски, факт, потвърден по-късно от Н. Йорга[1] и от румънските вестници през 1904 г.[2]

Сборникът, издаден в София, а също и изследванията на И. Д. Шишманов бързо привличат вниманието на румънските изследователи и учени, които изразяват желание да се свържат с това богато документирано списание. През 1891—1892 г. българският студент в Букурещ К. Самарджиев, който слуша тук лекциите на Б. Хашдеу и Гр. Точилеску, пише на Шишманов, че неговият румънски професор Гр. Точилеску желае да установи обмен на списания със Сборника, като предлага своето „Списание за история, археология и филология".[3]

През годините, когато събира материали за студията „Песен за мъртвия брат", Шишманов се запознава с румънския книжовник Херман Антон,[4] който му предоставя своите ръкописи с фолклор от Трансилвания.[5] По-късно Херман Антон, който възнамерява да издава списание за фолклор и етнография, пише на Шишманов, като търси подкрепата и сътрудничеството му. Трябва да се подчертае, че в кореспонденцията на Шишманов не един път ще срещнем подобни искания.

Привлечен от богатата дейност на Моесис Гастер, който живее в Лондон през тоя период, И. Д. Шишманов му пише за различни проблеми от своите фолклорни и филологически изследвания и, разбира се, иска библиография и информации за румънския фолклор.[6] В кореспонденцията с Гастер ще открием и друга страна от личността на Шишманов — той се интересува отблизо за своите студенти, като привлича вниманието на румънския учен върху тях. В случая става дума за Д. Матов — тогава студент и асистент в Лайпциг — и неговите обнародвани статии. Гастер му дава сведения относно темата и въз основа на тях Шишманов иска книги и списания от Букурещ — от Хашдеу и И. Бияну.[7] Гастер иска също различни информации и, разбира се, Сборника, за който после пише на Шишманов: „Същевременно искам да Ви поздравя от цяло сърце за това отлично списание. Статиите са написани от хора, които са на равнището на съвременната наука и могат да направят чест на което и да е списание."

Около фолклорните, етнографските и филологическите проблеми се установяват връзките на Шишманов и с Румънския институт на Густав Вайганд от Лайпциг.

За проучванията си върху румънския фолклор, филология и етнография Шишманов използува и библиотеките на двете румънски училища — в София и в Русе. От преписката с Г. Мъркулеску[8] — чиновник в Имперската банка в Русе — разбираме, че последният е получавал взаимообразно книги от Румъния, които изпращал на Шишманов, и на свой ред искал книги от българския професор. Мъркулеску се занимава с фолклорни проблеми, превежда български народни песни за румънски списания,[9] обнародва в румън-

---

[1] Н. Й о р г а. Un om cumiute s-a dus, в тома D a m e n i c a r e a u f o s t.

[2] Вж. например вестник „Воинца Националъ", 1904 г. от бр. 5731 до 5743.

[3] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 1333 (през 1891—1892 г.).

[4] Кореспонденция Херман Антон — И. Шишманов (Будапеща—София, 1894—1898 г.), СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 1572.

[5] И. Д. Шишманов. Песен за мъртвия брат..., към Избрани произведения, т. II, 1966, с. 145, § 3.

[6] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 327, 328. Коресп. Шишманов—Гастер.

[7] Е. С ю п ю р. Цит. статия, с. 355; писмо на Гастер от 20 септември 1896 г.

[8] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 925. Кореспонденция Г. Мъркулеску—И. Шишманов.

[9] В списание „Sezatoarea", 1896, кн. 9, 10, 11 и 12. Вж. и писмото на Мъркулеску до Шишманов от 1/13 авг. 1897 г.

ско списание[1] статия за българския фолклор. Във връзка с всички тези свои занимания той често се консултира с проф. Шишманов. През 1897 г. вече превежда студията на Шишманов „Значението и задачите на нашата етнография". В едно писмо Мъркулеску признава пред Шишманов: „Желая да работя и да превеждам не само за лично удоволствие или по научни причини, но и от политически съображения. Искам чрез тия преводи да създам в Румъния дух на приятелство към българския народ."[2] С такива благородни мисли пишат често за българите много културни и научни дейци от Румъния: Б. П. Хашдеу, И. Богдан, С. Мехединци, И. Бърбулеску и др. В последното писмо, запазено в архивите, Г. Мъркулеску пише, че има намерение да издаде сборник с български произведения на румънски и френски.[3]

Кореспонденцията с Мъркулеску подчертава още един път привлекателната сила на българския учен върху тези, които се занимават в Румъния с научно или любителско изследване на балканския фолклор, както и неговия талант да упражнява стимулиращо въздействие в своите отношения с интересуващата се от тези проблеми интелигенция.

В кръга на сравнителното изследване на фолклора, етнографията и филологията се включват и писмата до или от Б. Константинеску, чиито статии и проучвания се цитират в студията „Песен за мъртвия брат",[4] до и от Емил Маринеску,[5] от Лазар Шеиняну,[6] чиито книги са цитирани и рецензирани в българския научен печат. В студията „Песен за мъртвия брат" трудовете на Шеиняну са цитирани като пионерски и особено ценни студии в историографията на темата.[7]

*

„Моят идеал остава завинаги взаимното разбирателство между балканските народи."[8]

С тия думи се обръща Шишманов към И. Бияну в едно писмо, в което изразява своето научно и политическо верую. В същото писмо той продължава: „Това не значи, че аз мисля за една бъдеща политическа конфедерация, а смятам, че именно ние, литераторите, учените, хората на изкуството, трябва да дадем първия пример за сближаване, като от време на време се срещаме в различните центрове на нашите държави (Букурещ, София, Белград, Атина). Няколко конгреса на балканските учени (ето един нов термин!). . ."[9] Нуждата да се организира балкански научен живот в институции, нуждата от организирано проучване на културата на Югоизточна Европа е често и настойчиво подчертано от българския учен. Тези свои идеи Шишманов поддържа и пред фолклористите и етнографите слависти.[10] Неговите усилия в тази насока се чувствуват особено в отношенията му с румънските научни и културни среди и маркират дейността му като професор и като министър на народната просвета.

---

[1] Румъния и румънците в българския фолклор, в сп. „Convorbiri Literare", XXX, 1896, т. II, кн. 12, с. 661—667.
[2] Писмото от 1/13 авг. 1897 г.
[3] Писмото от 6 ноем. 1900 г.
[4] И. Шишманов. Избрани произведения, 1966, т. II, с. 63, 126.
[5] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 449.
[6] Пак там, арх. ед. 1648.
[7] И. Д. Шишманов. Пак там, с. 63, 125.
[8] Писмо Шишманов—Бияну от 20. X. 1898 г.
[9] Пак там.
[10] Г. Димов. Иван Шишманов, вж. История на българската литература, т. III, 1970, с. 696.

Още от времето, когато издава Сборника, Шишманов вече се интересува отблизо от румънския научен живот с оглед на това, какво може той да допринесе в областта на сравнителните изследвания върху Югоизточна Европа и по-специално върху румъно-българските изследвания. С такава цел са предприети научните пътувания на Л. Милетич и Д. Д. Агура. През 1898 г. самият Шишманов прави подобно пътуване в Румъния.[1] Отзивчивостта, която среща при румънските си колеги, увеличава вярата му в едно резултатно сътрудничество, каквото той си представя в областта на културата и науката. Списанията, ръководени от него, започват по-интензивно да рецензират и представят румънски изследвания и студии. През 1906 г., вече министър на просветата, той урежда на Ст. Романски научно пътуване в Румъния.[2] Освен това Шишманов отпуска стипендии на български студенти, за да следват в Букурещкия университет и в Румънския институт в Лайпциг. Студентите държат връзка с Шишманов, информират го върху научния живот в съответните страни, уреждат обмен на списания. С института в Лайпциг и студентите оттам той поддържа тесни връзки, интересува се за тяхното развитие като бъдещи специалисти по балканистика.[3] С течение на времето много от студентите на Густав Вайганд (румънци, сърби, македонци, немци) се обръщат към Шишманов с най-различни искания по проблеми от техните изследвания. В института на Вайганд българският професор вижда една добра школа за подготовка на специалисти в областта на сравнителното езикознание и фолклор и насочва цялото си внимание към този въпрос. Между Шишманов и Вайганд се разменя богата кореспонденция[4] за разширяване на института с българска, гръцка и сръбска секция, намерения, за които Вайганд търси подкрепа при Шишманов. С големи усилия и след дълги дебати в Народното събрание Шишманов успява да осигури на Лайпцигския институт годишно 5000 лева за новата българска секция.[5] Веднага след добрата вест Шишманов получава от Лайпциг картичка с благодарности от студентите. Между 17-те подписа на българи, немци, гърци, сърби срещаме и имената на румънците Перикле Папахаджи, Йон Думитреску, И. Манлиу и Т. Капидан,[6] по-късно известни балканисти.

Изучаването на всички балкански езици не само от специалистите по компаративистично изследване на балканската култура, а и от по-голяма част от научно-преподавателската интелигенция в тия страни сериозно занимава Шишманов. Той мисли за развитие на балканистиката като за наука, която да изучава регионалните култури с вековните връзки между тях. А владеенето на балканските езици е първо условие за това. В едно писмо до Бияну той пише: „. . .ние трябва да разберем и да ползуваме всичките главни езици на Балканите“. В кореспонденцията с Вайганд често се говори за институт за балкански езици. Трогателните старания на Шишманов в тази носока намират същия ентусиазъм не само при Густав Вайганд. Йон Богдан, Б. П. Хашдеу от Букурещкия университет ориентират редица студенти към славистика и още от края на миналия век се създават специални курсове по старославянски език, а в Яш има славистичен семинар, ръководен от Илие Бърбулеску. Румънски студенти от различни краища на Европа, където учат, пишат на Шишманов за своите занимания в тази носока. Ще дадем само един пример. В архива на Шишманов има едно писмо от бъдещия известен румън-

---

[1] Вж. кореспонденцията с Бияну, цит. с. 359.
[2] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 1306. Кореспонденция със Ст. Романски.
[3] Вж. кореспонденцията с Г. Вайганд и М. Гастер.
[4] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 224.
[5] Пак там.
[6] Същият арх. фонд, писмо от 22. IV. 1906 г.

ски филолог Секстил Пушкариу, тогава студент във Виена, в което Пушкариу благодари за изпратените броеве на Сборника и същевременно осведомява професора, че е започнал да учи български.[1]

Идеите на Шишманов за научно организиране на сравнителното изследване на балканската култура в съответни специални институти ще бъдат реализирани от неговия приятел румънския учен Николае Йорга — друг борец за същата кауза — със създаването през 1914 г. на Института за югоизточни изследвания в Букурещ. С Н. Йорга Шишманов се среща през май 1904 г. и до края на живота им ги свързва трогателна дружба и научно сътрудничество. Още от началото на съществуването си институтът на Н. Йорга установява връзки с Шишманов, като му се изпращат списания, трудове, книги. В кореспонденция с Н. Йорга срещаме взаимни консултации около дейността на института.[2]

Разработката на тези проблеми мобилизира много български и румънски учени и културни дейци, внася нови форми с по-ефикасни резултати в научните междубалкански отношения и успява да създаде атмосфера на взаимен интерес не само в научната област, но и във всички области на културата, включително литературата.

*

„. . .първият основен камък на моята училищна политика: вярата в силата и производителността на просветата и вярата в нуждата от просвета за нашия народ“[3].

С подобни думи бихме могли да характеризираме и просветната политика и движение в Румъния от тия години, начело на която стои Спиру Харет. По линия на просветата връзките на Шишманов с Румъния се характеризират със забележителни и резултатни действия.

Зает с въпроса за реорганизиране и подобряване на системата на обучението в България, Шишманов, след като научава за една подобна програма[4] на румънския министър Спиру Харет, по негова покана прави официално посещение в Румъния.[5] Във връзка с това посещение и след него може вече да се каже, че румъно-българските културни отношения добиват организирана форма.

Посещението на българския министър в Румъния има широк стимулиращ отзвук в румънските среди. Печатът придружава това посещение с осведомителни бюлетини, интервюта и статии около личността на българския министър.[6] Съобщава се, че И. Д. Шишманов ще изпрати в Румъния специална комисия да проучи учебната система, и се добавя: „Но и от нас би било добре да отидат хора в България, за да се учат от техния опит в различни области. Би било добре да се познават техните културни институции, широкото дело за проучване на езика, обичаите, на народното творчество, които отчасти срещаме в Сборника, издаден от българския министър. . . Тази дейност на младите български юристи, филолози, фолклористи и др. може да служи за

---

[1] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 1268.

[2] Пак там, арх. ед. 616, 617. Кореспонденция Йорга—Шишманов.

[3] И. Д. Шишманов. Основите на училищната ми политика и бюджета за 1904 г. в Избрани съчинения, София, 1966, т. II, с. 470.

[4] От интервю на Шишманов пред румънската преса.

[5] Вж. кореспонденция със С. Харет — СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 1556 и 1557.

[6] Много от румънските вестници от това време пишат за посещението на българския министър. За тази статия обаче ние се спираме само на „Воинца Националъ“, 1904, бр. 5738 от 29 май, с. 3.

пример и заслужава да се запознаем колкото е възможно по-добре със студиите за България. . .“[1]

През време на това посещение предмет на разговори са голяма част от въпросите, които срещаме в заниманията на Шишманов и в неговата кореспонденция. Интересът на българския министър е многостранен и се проявява с еднаква интензивност във всички области на културата. Шишманов посещава педагогическите училища, участвува в конференцията на учителите по география (проведена в Яш през тия дни), посещава Дома на училищата, Медицинския факултет (запознава се с известния учен Виктор Бабеш), посещава селски училища и същевременно се интересува от организацията на земеделските банки, Земеделската висша школа, професионалното училище от Куртя де Арджеш (за народно творчество — особено керамика), Художествената академия, във Филологическия факултет слуша лекции на професорите Н.Йорга и И. Бияну (стария му приятел), участвува в изпитите в консерваторията, посещава академията, Съдебния съвет, води разговори с председателя на Министерския съвет, с краля, с министри, професори, студенти, учители.[2] Интересува се от училищното строителство и разговаря с румънски архитекти за това.[3] На връщане от Букурещ Шишманов участвува в изпитите в румънското училище в София и изказва възхищението си от системата и съдържанието на румънското обучение.[4]

Резултатите от разговорите между двамата министри се изразяват в организиране на различни мероприятия. Един от първите резултати е посещението на румънска група учители в България и на българска група в Румъния.[5] Организират се екскурзии и за ученици. Обменът на опит на учителски колективи става отсега нататък редовно: през 1909 г. в „Съвременник“ на Г. Бакалов пише за спектакли в София в чест на румънската делегация от учители.[6] През 1904 г. театърът от Яш уговаря с Шишманов едно турне в България, което се приема с възторг от българския министър, фолклористът Ю. Зане подарява за българските читалища 38 тома „Сборник с румънски фолклор“, а Михай Чернеску иска от Шишманов Сборника за Министерството на просветата и моли за връзка с Дружеството на юристите в България.[7] Един частен колекционер от Галац му предлага цяла колекция художествени картини за Софийския музей, а журналистът Николае Александру ще му пише за издаване на една „Енциклопедия на Балканския полуостров“.[8] Въобще срещаме най-различни доказателства на уважение и симпатии към българския професор и неговата дейност.

Ще припомним, че през същите години, когато Шишманов наблюдава отблизо формите и съдържанието на румънската култура, той основава Народния театър в София и на него се дължат създаването на Художествената

---

[1] Воинца Националъ, 1904 , бр. 5738 от 31 май, с. 3.

[2] Пак там, бр. 5728 до 5742 (от 19 май до 1 юни); също фонд Шишманов при СНА, ф. 11, арх. ед. 287, 469, 897.

[3] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 898. Писмо от арх. Г. Мандря.

[4] Пак там, арх. ед. 1422.

[5] Пак там, арх. ед. 287, 500, 503, 949 и кореспонденция с И. Бияну.

[6] Съвременник, 1909, кн. 8—9, с. 535—539.

[7] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 1186, 559, 1636; кореспонденция с Пенеску, директора на Националния театър от Яш, със Зане Юлиу и с М. Чернеску от Министерството на просветата в Румъния.

[8] Пак там, арх. ед. 1261, 614, 615.

академия, на Етнографския институт, Музикалното училище, редица библиотеки и др.

*

„Имаме като първа задача взаимни посещения и после пропаганда чрез литература, изкуство и наука.“[1]

В същото писмо до директора на румънското списание „Конворбири литераре“ Шишманов пише: „Спомням си много добре хубавите проекти, които правихме за сближаване на нашите народи върху културна основа.“ Това писмо на Шишманов е обнародвано със съгласието на българския учен в „Конворбири литераре“ под заглавие „Какви трябва да са отношенията между българи и румъни“.[2]

За какви проекти говори Шишманов? През време на официалното си посещение в Румъния (1904) И. Д. Шишманов е поканен да участвува на едно заседание на редколегията на „Конворбири литераре“. На това „паметно“ заседание, както често говори за него в писмата си С. Мехединци, са се водили разговори не само върху литературния живот и издателската дейност в Румъния, но и върху възможностите за литературно сътрудничество. След това в кореспонденцията между „Конворбири литераре“ (чрез директора С. Мехединци)[3] и Шишманов установяваме, че на това заседание е сключен договор за литературно сътрудничество, т . е. за превеждане на българска литература в Румъния и на румънска в България, изпращане на литературни статии от София и съответно от Букурещ, взаимни посещения на български писатели в Румъния и румънски писатели в България. Засега знаем, че румънската поетеса Смара е посетила България[4] и румънският критик И. Кенди е изпратил статията „Новата румънска литература“, обнародвана в сп. „Мисъл“[5]. Също така през 1906 г. Ал. Цигара Самуркаш посещава България и след това пише във „Вяца Ромъняска“ статията „Българските и румънските музеи“. От румънска страна настойчиво се искат статии от Шишманов за румънски списания, както и съдействие за уреждане на румъно-българско литературно общуване: „. . . че нашите учени разбраха необходимостта от културен обмен между нашите народи. Дали ще станат толкова близки, това зависи от нас. Така, за да последвам незабавно Вашия съвет, моля Ви да благоволите да ни посочите най-интересните български повести. Аз ще намеря кой да ги преведе. След Вашата студия, която чакаме с най-голямо нетърпение, ние искаме да обнародваме веднага различни жанрове от българската литература, за да я представим на нашите читатели.“[6] Ясно е, че и румънското списание има пред вид цяла програма за популяризиране на българската литература в Румъния. В същото писмо С. Мехединци съобщава, че има намерение да посети София, когато: „. . . искам да се представя пред Вас с доказателство за моята искрена дейност в една насока, която Вие сам следвате“.

Ако проследим българския печат през тия години — 1907—1912 — ще видим, че тези проекти се осъществяват: преведени са Михаил Садовяну, И. Л. Караджале, Ал. Влахуца, М. Еминеску и редица други румънски пи-

---

[1] Конворбири литераре, Букурещ, 1911, кн. 3, с. 303—306.
[2] Пак там.
[3] СНА, ф. 11, оп. 3, арх. ед. 942.
[4] Вж. Светлина, 1912, кн. 8—9, с. 12.
[5] Мисъл, 1907; вж. и Е. Сюпюр. Un articol inedit al lui Ilarie Chendi, Revista de teorie şi istorie literara, 1970, kh. 4.
[6] Писмо на Мехединци до Шишманов (от 16. II. 1908 г.).

сатели. В Румъния започва публикуване на редица статии за българската литература, за Пенчо Славейков, Иван Вазов, за направленията в съвременната българска литература (в сп. „Вяца Ромъняскъ“ и „Воинца Националъ“), превежда се Ал. Константинов, Елин Пелин.

Впрочем И. Д. Шишманов работи в областта на литературните румъно-български взаимоотношения още от последното десетилетие на XIX в. През 1895 г. българският студент в Букурещ Д. Качемаков предлага на Шишманов програмно превеждане на румънската литература в България.[1] Шишманов не остава безразличен и ориентира преводача към две списания с литературен характер — „Българска сбирка“ и „Летописи“. В „Български преглед“ се рецензират румънски литературни списания и с това се въвежда нова форма в румъно-българските литературни взаимоотношения. И. Д. Шишманов прави постъпки за размяна на делегации с литературен състав, за взаимни посещения на писатели, журналисти, театрални групи, като по този начин установява традиция в румъно-българските литературни и културни взаимоотношения. Покрай интензифицирането на научните връзки, особено чрез неговата дейност и дейността на кореспондентите му от Румъния Хашдеу, Йорга, през тия десетилетия се чувствува и оживяване на литературния обмен.

Безспорно И. Д. Шишманов се включва всеотдайно и със забележителни резултати в румъно-българското общуване. За късо време той става една от най-популярните български личности в Румъния. Често получава от Букурещ писма с думи като: „. . . след Раковски Вашето име сега е най-популярно в Румъния. За нас е голямо удоволствие да имаме върху страниците на нашето списание толкова известно име и преди всичко Вашата политическа известност“[2].

*

В живота на балканските народи след Освобождението настъпва нов подем в културните им взаимоотношения. Създават се условия за концентриране усилията на интелигенцията в широко културно движение. След продължителен период на интензивна политическа дейност до 1877 г. в живота на интелигенцията настъпва активен културен период, в който все още имат силно влияние възрожденските традиции. Една от тези традиции, която отличава въобще балканската интелигенция в различни периоди и епохи, е многостранният, енциклопедичен характер на дейността ѝ. Но този характер се проявява вече в един сложен процес на задълбочаване, специализиране и стремеж към ярко очертаване на областите на културата. Интересно е, че този процес във всяка балканска страна става в непрекъснато общуване с другите балкански култури, чувствува се през цялото време нужда от научно и общокултурно сътрудничество. Един от главните белези на този период освен реорганизиране на интелигентските сили върху фундаменталните проблеми на националната култура е и забележителният стремеж към установяване на действени междубалкански взаимоотношения. Този стремеж характеризира поотделно всичките балкански интелигенции и изразява вътрешнонационална културна необходимост. Иван Д. Шишманов с неговата многостранна и блестяща дейност е един от най-силните изразители на тия тенденции.

Изобщо взаимоотношенията между балканските страни след Освобождението се характеризират с активното многостранно участие на интелигенцията в различните области на културата. В този период на румъно-българ-

---

[1] СНА, ф. 11, оп. 3.
[2] Писмо на С. Мехединци до Шишманов (14. III. 1907).

ските литературни взаимоотношения все по-активен става процесът на превеждане, представяне и популяризиране на двете литератури. И тази дейност се върши не толкова от писатели, поети и хора със строга литературна професия, а от професори, учители, лекари, обществени и културни дейци, учени, тези, за които споменахме дотук, т. е. същите лица, които срещаме в румънобългарското общуване в областта на филологията, фолклора, етнографията, историята, просветата и др. В областта на литературните взаимоотношения участвуват най-напред хората, които вече са насочени към проучване историята на съседната култура. Положителните и отрицателните страни, свързани с обстоятелството, че литературните връзки са се установили чрез сили, включени в многостранна дейност, както и резултатите от това характерно обстоятелство в самия литературен процес могат да бъдат тема за нова обширна студия.

МОЛИЕР — ТВОРЧЕСТВО И ПРОБЛЕМИ

Снежина Панова

Има една определена закономерност във връзката между царя на комедията, „най-народния художник“, както го нарича Толстой, и вечната му младост. „Тайната“ се крие в народностното начало на произведенията на Молиер, в болката му от социалните несправедливости, в разкриването на злостни, обществено вредни пороци и най-вече в оптимизма, във вярата, че те могат да бъдат осмени и преодолени; че човешкият разум и човешката природа винаги ще тържествуват над догматичната закостенялост, изостаналост и невежество. Тайната е в искрящата веселост на Молиеровите комедии, в свободното използуване на всички форми и средства — от фарса до високата комедия, от ескиза и маската до универсализирането на един човешки тип.

Молиер (1622—1673) започва от най-близкото, най-простото, най-достъпното — и като материал за изображение, и като сценични средства — фарса. Той има възможност да види италианската комедия с нейните незабравими персонажи — Панталоне, Дзани, Доктора, Капитана и т. н.; да разбере, че зрелището, ритъмът, смяната на шегите, разиграването на скандални семейни истории имат необикновен успех пред масовата публика. С дядо си той ходи по пазари и по панаири и там се захласва по изкусните продавачи на лекарства, които разиграват цял театър със специално наети за целта актьори, за да продадат едно шишенце. Любимците на тази публика, кралете на парижките булевардни театри Готе-Гаргил, Гро-Рене, Тюрлюпен и Жодле, остават в съзнанието му като сочни и ярки видения, които дават своето отражение не само в първите му комедийни опити. Фарсът е любим жанр на Молиер докрая — свидетелство за това е „Хитрините на Скапен“ (1671), който той пише, след като е създал високата комедия.

Но фарсът, това е една от страните, един от потоците, подхранвали творчеството на Молиер. Освен него той познава културата на своето време. Молиер е един от „просветените“ ученици на материалиста Гасенди, приятел на Боало, на художника Минар и т. н. Той следи италианските и испанските комедии и използува немалко от тяхната блестяща разработка на интригата в своите произведения. Нему принадлежи знаменитата максима: „Взимам най-доброто отвсякъде, където го намеря.“ Молиер е черпил идеи, хрумвания, сюжети, образи от много извори. Но организацията на изразните средства и стилните похвати в името на една нова естетика прави комедиите му неповторими.

Общественият и личният живот на човека е неделим в своите трагични и комични краски. В драматургията неговото отражение се обособява в две отделни области, но за теоретиците по Молиерово време комедията няма правата на трагедията. Смята се, че тя отразява повърхностни проблеми, че нейната интрига се гради главно на нелепи заблуждения и недоразумения, които в края на краищата се оправят, а героите остават все така ограничени в дребнавите си цели и намерения, както са били в началото. Молиер разрушава тази нормативна теория. Той доказва, че комедията е пълноправен жанр. Кривото огледало, в което тя отразява човека,

има свои философски измерения, проблемност, критичност; комедията не само забавлява, тя повдига болни въпроси, трактува високи морално-етични проблеми.

Отначало (в сравнение с по-късния му размах) Молиер се движи в сравнително тесен кръг на изобразяване на действителността, на обработка и постройка на сюжетите и образите. След като се отказва от блестящата кариера на придворен тапицер, с което безкрайно огорчава баща си, порядъчния буржоа Поклен, Молиер основава трупа под гръмкото име „Блестящ театър" (1643), който съществува близо две години. След това заедно с Мадлена Бежар започва да обикаля провинцията с трупата на Шарл Дюфрен, на която по-късно става ръководител. От 1645 до 1658 г., цели тринайсет години той пътува из френската провинция — Руан, Лион, Нант и т. н. , преди да завоюва Париж. По това време Молиер пише първите си фарсове и малки комедийни сцени. Персонажите, с които той кара да се залива от смях френската публика: Докторът, Барбуйе, Маскарил, са облечени в пъстрите карнавално-весели, носещи дъха на панаира, на маскарада дрехи. Още тук можем да говорим за сполучливи хрумвания, за остроумни ходове, за блестящи ефекти. От началото на своя творчески път Молиер се съобразява с вкусовете на масовия зрител, с неговото чувство за хумор, с желанието му да се види на сцената, макар и в смешен вид. Тук слугата, този любим Молиеров герой, все още не е напълно оригинален — френските и италианските източници са откровено използувани. Но обаянието му, неговата енергия и пресметливост, хитрост и съобразителност, макар и показани в познати фарсови ситуации, са вече налице — залог за бъдещите промени, които Молиер ще направи с този образ в световната комедиография. От това време са „Влюбеният доктор", „Летящият лекар", „Ревността на Гро-Рене", „Горжибюс в чувала" и други. „Ревността на Барбуйе" (1655) е един от най-ранните фарсове на Молиер. Той е преведен у нас няколко години преди Освобождението от Ст. Попов под заглавие „Завистта на Барбуйе" (1873). С този фарс се откриват Молиеровите спектакли на българска сцена.

Схемата на отношенията: „хитра жена, ревнив и глуповат мъж", който накрая остава излъган от нея — тук само е набелязана, без да бъде разработена. Най-голямо внимание Молиер е отделил на Доктора, който със своето глупаво и обстоятелствено наукообразно бърборене си заслужава шамарите, ритниците, ругатните, които следват след всяка негова реплика. Молиер загатва в този образ фигурата на догматичния и ограничен учен-педант, който ще намерим в почти всяка от неговите следващи комедии.

Най-ярка и същевременно най-близка до първоизточниците (комедия дел арте и френския фарс) е маската на Маскарил, повлияна от образите на слугите в произведенията на Барбиери и Секи. Това е слугата, който по ум, изобретателност и съобразителност надминава господаря си и дори го поучава. Маскарил е главният герой на първата литературна комедия на Молиер „Неразумният"[1] (1655). Тя имала голям успех сред широката френска публика. Според Мокулски[2] зрителите са улавяли инстинктивно това, което още не е в центъра на интересите на Молиер — противопоставянето между господаря и слугата в полза на последния.

В същност Молиер тук е все още съсредоточен, както вече казахме, в изпробванията на оръжията на италианските и испанските комедии-фарсове в комбинацията на известни изразни средства. В „Неразумният" има обаче надмогване на тесните граници на фарсовия образ. Молиер предава мотивираност на действието. Той „оправдава" боя, ударите с тояга, шамарите, които получава главният герой. Юго в предговора си към „Кромвел" отбелязва, че „Неразумният" и „Любовна досада"[3] (1653) са измежду най-добрите от всички произведения на Молиер.

След като е забавлявал Людвик XIV с невинния фарс „Влюбеният доктор" (и е получил втория по големина театър в Париж „Пти Бурбон", 1658), Молиер насочва своя остър критичен поглед към едно явление, което досега е било неприкосновено — прециоза. Всички тези, които говорят превзето, които се преструват на уморено-изящни и наричат огледалото „съветник на грациите", а стола — „удобство за беседа", които съставят така наречените „карти на любовта", т. е. всички аристократи, които прикриват липсата на мисли с изискани фрази, са осмени в този прелестен фарс. Според Молиер въпросът не е само литературен. Той е вреден, защото дей-

[1] Преведена като „Заплес или винаги ненавреме" от Вл. Касъров, 1920, Пловдив.
[2] С. Мокульский. Мольер. М., 1936.
[3] Превод на Т. Ненова. С., Куюмджиев, 1932. Неиграна у нас.

ствува развращаващо на умовете и постъпките на неизкушените. Осмени в този фарс в същност са не само буржоазните момичета, а и аристократите с техните маниери, самочувствие, празната им, лишена от искреност душевност. Ударът, който Молиер нанася на „небесните салони на мадам Рамбуйе" (там са се събирали най-изисканите представители на прециоза), е чувствителен и неговите врагове, струпани най-вече в Бургундския хотел, успяват да забранят спектакъла на „Смешните фантазьорки" за две седмици. Но Людвик XIV милостиво разрешава не само отпечатването, но и представянето на комедията. У нас тя за пръв път е преведена в 1898 г. под заглавието „Благородните" от Ив. Д. Стойнов. По-късно, в 1907 г., тя се играе в Народния театър в превод на Ст. Костов. Последната ѝ реализация е от А. Младенов в 1915 г.

Още с първите си стъпки на парижка сцена Молиер е принуден да дава обяснения, да се защищава, да се бори за комедиите си. Благодарение на краля, който много се забавлява с тях и цени таланта му, той се спасява от много беди, но никога не остава напълно независим. Людвик XIV като интелигентен и просветен монарх не удовлетворява само личните си капризи в случая с Молиер. Според Ф. Мерінг той е достатъчно хитър и „уравновесявал" нещата. Противоречията между френската аристокрация и буржоазия са много силни. Съзнателно кралят ги поддържа, настройва класите една срещу друга, за да укрепва господството и влиянието си над всички. Поради това той поддържа и Молиер. Окарикатуряването на аристократите радва буржоазията. А феодалната върхушка е доволна, когато види самата буржоазия в смешна светлина... Кралят понякога е взимал участие в представленията, когато те се играят в двореца пред избрана публика. Ролята на ловеца в „Досадниците" (1661 — непревеждана у нас) е специално написана за него.Но, както стават всички исторически парадокси, любимият придворен комедиограф създава „Тартюф" именно за най-голямото дворцово празненство. Най-изобличителната пиеса — в двореца. Тогава „милостта" на Людвик XIV — разрешението да се играе комедията — идва чак след пет години.

Със „Смешните фантазьорки" Молиер приключва с маската на Маскарил. „Сганарел или мнимият рогоносец" (1660 — преведена от Гео Милев в 1924 г., досега непоставена) е първата комедия, в която се явява новият образ на неговия знаменит Сганарел, след това го намираме в „Училище за мъже" (1661), преведена от Т. Ненова в 1931 г. Тук Сганарел е догматичен опекун, който иска да се ожени за Изабела и я превърне в своя робиня. Забележките му, че моралът е паднал, само че мерките, които героят предлага, за да го поправи, са ретроградни и смешни: всички жени да бъдат заключени в къщи, никога да не излизат освен съпроводени от съпрузите си. Да не приемат гости, да мълчат и да плетат. Именно това проваля Сганарел и той остава излъган и осмян във финала на комедията.

„Училище за мъже" е първото произведение на Молиер, в което се набелязва разработката на характерите по линия на търсенията му във високата комедия. Възгледите на Арист са противоположни на тези на Сганарел, но образът на благородния и разумен герой все още не е решен изцяло в действие, а във финала позата му е абсолютно резоньорска. Но макар и декларативно поднесени, становищата на Арист са правили голямо впечатление на публиката. Според него младите не трябва да се притесняват. Свободата и взаимното доверие — ето истинската основа на искрените човешки взаимоотношения. Тези пиеси със своята сериозност и задълбоченост разширяват рамките на комедията. Но тяхното сливане с интригата, логическото им взаимопроникване и поднасяне на тезата като извод от конкретна комедийна ситуация и логика на характера намираме за пръв път в „Училище за жени"[4] (1662). Това е първата висока комедия, създадена от Молиер.

Победата на природата, утвърждаването на свободната човешка изява на Агнес идва като естествен резултат от усилията на Арнолф да ги поднесе и подчини на собствената си воля. За пръв път Молиер придава на своя герой вътрешен драматизъм, психологическа сложност. Арнолф става жертва на собствените си хитрости. Тук Молиер намеква за човешките усилия, за обратните резултати, до които те водят понякога (не само в брака), чиято правилна пре-

---

[4] Преводи: Гр. Иванов Грозев. Ст. Загора, 1907; М. Димитрова, 1915, и Л. Станчев, 1940 и 1948.

ценка в същност разделя хората на умни и глупави, на ограничени и егоистични като Арнолф и на разумни и духовно подвижни като Агнес. За Молиер (в това е най-голямата му близост с класиците, с Боало) разумният човек — това е високоморалният, етичният човек, с чувство за дълг, с будна гражданска и обществена съвест. Различните отсенки на смеха — от шегата до сатирата — в комедиите му означават и различната степен на обществена опасност, която представлява даден порок или явление. Молиер е злъчен и остро сатиричен в някои свои комедии, защото идеалите му за обществото и неговото устройство не се покриват с окръжаващата го реалност. Вярата в положителното начало, заложено в човешката природа, го карат да изобличава грозното и несъвършеното. Ако можем да кажем, че някъде Молиер е песимист, то не е в конкретната комедийна ситуация или образ, а в общото усещане, с което той ни оставя при финала на пиесата си за трудното преодоляване на човешката глупост, за нейното присъствие във всички сфери на живота. И докато в някои битово-семейни отношения нещата могат да изглеждат фарсови, то при разкриването на по-сложни обществени противоречия впечатлението от комедиите му е двойнствено. От една страна, е смехът, а, от друга — горчивината и болката, от колко заблуди в същност страдат хората, колко често се поставят в заплетени ситуации, увлечени от една страст и готови да я осъществят в ущърб на другите. В комедиите на Молиер е заложен контрастът между незначителността на целите и огромните усилия, хвърлени за тяхното реализиране от страна на героите. А също така неразумният начин, по който те ги преследват. Защото и трагическият герой може да не прецени точно средствата си — дори така е обикновено. Но това не предизвиква смях, тъй като идеалите му са високи и исторически перспективни. А при Молиер различният обхват на жизнените явления, „задачите", които авторът поставя на образите, променят и изискват и различие в изразните средства. Същественото при него е натоварването на комедийните персонажи с решението на сложни философски задачи, утвърдени негативно.

Високата комедия е нов жанр, нейното откривателство принадлежи изцяло на Молиер. Тя има една характерна особеност, която още Пушкин отбелязва: „Тя не се основава единствено на смеха, а на развитието на характерите и доста често се приближава до трагедията."[5] Хегел смята, че Шекспир и Молиер поставят световната комедия пред нови теоретични въпроси: „Трябва да различаваме дали действуващите лица са комични сами за себе си или са такива само за зрителите. При Молиер индивидите се отнасят с горчива сериозност към целта си. Затова те я преследват с цялото усилие на тази сериозност и не могат, ако бъдат накрая излъгани в нея или сами си я разрушат, да се смеят свободно и удовлетворено заедно с публиката, а само ощетени предмети на една чужда насмешка."[6] Докато при Аристофан и по-късно при Шекспир героите накрая „се смеят свободно на своите цели и постъпки, на самите себе си, защото те не са сериозно обвързани с крайността, на която се отдават, а остават издигнати над нея, твърде осигурени в самите себе си от всеки неуспех и заговор"[7]. Тези герои според Хегел притежават „абсолютна свобода на духа". Комедийните персонажи на Шекспир остават неощетени, „неоскърбени" от развръзката. Защото те могат да застанат над грешките си и главното — да ги поправят. А при Молиер героите изживяват тежка драма, ограничеността им пречи да се погледнат отстрани и да преценят истинския характер на постъпките си. Арпагон („Скъперникът") изживява трагедия, когато загубва парите си. Зрителите са тези, които оценяват неговата страст като жалка и смешна. Същото се отнася и за Арнолф от „Училище за жени" — загубата на Агнес е крах на илюзиите му и тежка драма за него.

По повод на „Училище за жени" в Париж се разиграва голяма критическа битка. Доно де Визе дава тон на ругателствата срещу Молиер в редица злъчни статии, с които го упреква в аморализъм. Молиер е принуден да се защищава — с тази цел той написва малката комедия „Критика на „Училище за жени" (1663) — непреведена у нас, която разкрива възгледите му за същността и предназначението на новия жанр. Тя е остроумен отговор на враговете му, който разярява Визе и той написва „Зелинда" или истинска критика на „Училище за жени".

---

[5] А. С. Пушкин. О народной драме и о драме „Марфа посадница", Пушкин и театр, М., Искусство, 1953. с. 393.

[6] Хегел. Естетика. С., БКП, т. II, 1969. с. 795—796.

[7] Пак там.

За да придаде тежест на нападките си и прикрие злобната си завист към успехите на Молиер, Визе му приписва осмиването на десетте божи заповеди и по този начин предизвиква католическата върхушка да насочи вниманието си към „Училище за жени“.

От битката не остава настрана и младият критик и драматург Бурсо, който е ангажиран от Бургундския хотел да напише пасквил срещу Молиер, като му обещават изиграването на една от слабите му комедии в същия театър. За няколко дни Бурсо създава „Портрет на художника или отговор на критиката на „Училище за жени“. Той подиграва Молиер по-безобидно, отколкото Визе, но прави намеци за частния му живот, които по-късно враговете на великия комедиограф ще използуват за серия от доноси. Връхната им точка е обвинението, че Молиер се оженил за дъщеря си Арманда Бежар. Както е известно, Арманда е дъщеря на Мадлена Бежар, вярната спътничка на Молиер през целия му творчески път. Но тъй като тя не е пожелала да разкрие истината за бащата на Арманда (дълго време живяла при една своя леля), това дава повод на изложения, които отиват дори до краля, който нарежда да ги прекратят, но това причинява големи огорчения на Молиер. Той отговаря на Бурсо с „Версайлски експромт“ (1663) — непреведена. Молиер избира много интересна форма. Действието се развива в собствения му театър, актьорите са на репетиция, те играят ролите от свое име (Лагранж, Дюпарк, Дюкроази, Бежар). Тук се разкриват възгледите на Молиер за театъра, които той противопоставя на стила на Бургундския хотел, като осмива условно-приповдигнатия маниер на игра, който противоречи на естествеността и правдата. Мокулски отбелязва, че във „Версайлски експромт“ за първи път се проявява „класовото съзнание“ на Молиер, който осмива маркизите, като ги сравнява с шутове.

Имало опасност тази борба да се превърне в дълга и уморителна дискусия. Но Людвик XIV я прекъсва, като разрешава представянето на „Училище за жени“. Въпреки борбите и притесненията театърът на Молиер се усъвършенствува непрекъснато. Доходите му растат, популярността му е огромна. Кралят обаче иска Молиер да му се реваншира за оказаната подкрепа и затова му поръчва за две седмици да подготви една комедия-балет за дворцовия празник на Лувъра. Молиер написва „Насила оженване“ (1663), поставена и превеждана у нас много пъти.[8] Заслужава да отбележим блестящия превод на Гео Милев от 1924 г.

Въпреки че у нас балетните сцени, печатани отделно като либрето в съчиненията на Молиер, на „Насила оженване“ при всички постановки са били пропускани, те имат значение за цялостната композиция на този фарс, защото не са солово-развлекателни номера от ревю-програма, а са вплетени в тъканта на действието. Присъствуващите на тържеството са били поразени не от наличието на балет в комедията, а от умелото съчетание на фарса с танца. Такъв „нисък сюжет“ не е предполагал балетни допълнения, които обикновено разнообразяват пасторално-митологичните сюжети. На дворцовите празници соловите танци и балетните дивертисменти се изпълняват от грации, нимфи; алегорични фигури, като радостта, щастието, красотата и т. н. С „Насила оженване“ Молиер предизвиква истинска революция в жанра комедия-балет, като не само променя характерите по линия на макар и ограниченото, но реалистично тълкуване, но и свързва балета и танца със сюжетната тъкан, прави ги зависими един от друг. Балетният номер тук е продължение на драматичния диалог. Той може да означава промяна в ситуацията, да допълни характеристиката на образа или да уплътни по-нататъшното развитие на интригата.

Молиер е писал и много галантни балети: „Елидската принцеса“ (1664), „Мелисерта“ (1666), „Комически пасторал“ (1666), „Блестящите любовници“ (1670) и „Психея“ (1671).

Но приближава се още едно празненство — „Увеселението на вълшебния остров“ (във Версай), по-пищно и великолепно от всички, които са ставали досега. Организацията му е предоставена на Молиер от краля. Това празненство се състои от пасторали, идилични сценки, танци, циркови атракции и т. н. Един от номерата в тази грандиозна програма е „Тартюф“, представена в последния ден. Скандалът, който избухва, не може да се сравни с този по повод „Училище за жени“. Тайната католическа организация „Обществото на светите дарове“ („из-

---

[8] Преводи на: П. С. Бобеков, Цариград, 1873; от руски, без автор, Русе, Гулабчев, 1894; Н. Соколов. С., Хемус, 1914; Г. Бакалов. С., Хемус, 1918; Г. Милев. С., Хемус, 1924.

пълняващо функциите на тайна църковно-политическа полиция“ — Мокулский), покровителствувана от царицата-майка Ана Австрийска, вижда осмяна в комедията цялата си религиозна политика. Свещеникът Пиер Руле се обръща към краля с искане този „демон в човешка кожа, предвестник на адския огън“, да бъде изгорен на клада като еретик. Въпреки че кралят (който тогава е на двайсет и шест години) се забавлява много с „Тартюф“, той не се поколебава да я спре под силния натиск на парижкия архиепископ Перификс, който заплашва с отлъчване всеки гражданин на Париж, позволил си да отиде да гледа „Тартюф“.

Молиер започва яростна битка за своята комедия, която продължава дълги години. Той пише няколко прошения, издавани по-късно като предговори към „Тартюф“. Освен това бързо преработва пиесата, но чак след три години (1667) със съдействието на Мадам (херцогиня Орлеанска) тя се играе под заглавието „Измамникът“. Тартюф тук вече не е религиозно лице и се нарича господин Панюлф. Но „оригиналите пак забраняват копието“ по сполучливия израз на Молиер и въпреки устното разрешение на Людвик XIV господин льо Ламоаньон, в момента префект на Париж, веднага я забранява. Не помагат нито увещанията, нито молбите. Молиер праща Лагранж и Латорилиер в Лил, където се намира по това време кралят, с молба да разреши постановката. Но Людвик предпочита да не дава заповеди отдалеч. И чак в 1669 г., след смъртта на Ана Австрийска, комедията вижда бял свят под старото заглавие „Тартюф“ и предизвиква фурор. Поставянето ѝ има широко обществено значение, защото тя бичува религиозната институция, която има огромно влияние.

Всички молиеристи, които разглеждат „Тартюф“, от Ж. Шарер („Structures de Tartuffe“) и Бояджиев („Мольер“) обръщат внимание преди всичко на оригиналната структура на комедията — главният герой тук се явява едва във втората сцена на трето действие, а първите два разкриват останалите персонажи и техните взаимоотношения. Тук се набелязват и чертите на Тартюф, а също така и отношението към него. Особеното в „Тартюф“ е, че още първата реплика подсказва един назрял и оформен за разрешение конфликт. В същност първите две действия, от една страна, разгръщат конфликта, а, от друга, са експозиционни по отношение образа на Тартюф. Конкретната експозиция, запознаването на Тартюф с Оргон, който намира в него своя идеал и дори му завещава имуществото си, не е показана в драмата. Завръзката става без участието на главния герой — когато семейството решава да се бори с него. Така Молиер използува едно сложно взаимопроникване на елементите на композицията, продиктувано от стремежа да се създаде интерес към главния герой, да се предизвиква фантазията на зрителя и неговото любопитство. Когато Тартюф се появява, той заварва един „подготвен терен“. В началото на пиесата семейството на Оргон организира малък заговор срещу него, защото той вече заплашва не само спокойствието, но и материалните им интереси. Заслеплението на Оргон е непробиваемо. Най-пълно то е разкрито в знаменития диалог между Оргон и Дорина (I д., 3 сцена). Интересът на Тартюф и неговото здраве, настроение, желание е толкова всепоглъщащ, толкова важен, че Оргон не забелязва иронията на Дорина. Само му досаждат опитите ѝ да го отклони от главния му интерес със съобщения за състоянието на Елмира и другите членове на семейството. Молиер гениално в няколко реплики умее да внуши впечатлението за човека, всецяло погълнат от една страст, изпаднал в особено екстатично състояние, за който обикновените взаимоотношения и критерият за тях са придобили други измерения и за когото логиката, както е в случая, е чиста измица. Тази психологическа тънкост намираме и в други образи (Арпагон, Журден и т. н.). Това е подчертано дори в сцената на „любовните недоразумения“ (II д., 4 сцена) на Тартюф, една прелестна интермедия, слабо свързана с основната интрига в комедията, която разкрива психологията на влюбените. Внезапният гняв, отчаяние, бликнала радост, подозрение, ревност или пълно доверие се сменят по-бързо от мига. Мариана и Валер са разкрити леко комедийно, с поетически финес. Иронично-веселата линия на решение на тези образи е в контраст с възрастните — Елмира, Клеант, Оргон, които трябва да прибягват до уловки и комбинации в името на своите интереси, а не поради естествена привързаност или искрени чувства. Оттук и горчивите нотки, и драматичното звучене на конфликта, уловени много добре от френския режисьор Планшон. Оргон изпитва искрена привързаност, дори преклонение пред Тартюф. Но се оказва, че с това той пречи на семейството си. Поставя тези, с които е свързан, в тежко положение. Той е принуден да се бори с тях за чувствата си.

Те пък от своя страна организират клопка срещу него, за да го върнат в лоното, където той вече няма да е щастлив. Тази клопка е необходима според Молиер, но самият похват е недостоен — в случая има едно изравняване на моралните качества на противниците, — макар и за един миг, всички стават мошеници. Молиер поставя въпроса за средствата, с които се води една борба, за начина на разкриване на истината и стига до печалния извод, до парадокса, че измамата може да бъде средство за победата на истината.

Здравият разум в комедията е Дорина. Тя не говори сложно и абстрактно като Клеант и затова думите ѝ имат повече стойност. Макар че не може да повлияе на Оргон, тя му пречи — нейните иронии и забележки го смущават. Той се мъчи да намери доказателства срещу тях, а когато не ги открива, гледа да избегне присъствието ѝ. Дорина обаче не е само прислужничка — правата ѝ са очевидно по-големи, — тя свободно казва мнението си, при това то се изслушва с внимание, с него винаги се съобразяват. Фарсовият жест, сочната реплика, битовата реакция разкриват народния произход на Дорина и присъствието ѝ в пиесата носи едно странно успокоение, дава надежда и опора на Елмира, Мариана и Валер. Но дори оптимизмът на Дорина, жизнерадостната стихия, заключена в нея, не могат да помогнат срещу Тартюф.

Кулминационната сцена в пиесата е скриването на Оргон под масата, откъдето той подслушва разговора между Елмира и Тартюф. Тя е решена фарсово. Тук авторът дава богати възможности за различни акценти. Обикновено Оргон се подава изпод масата, Елмира му прави знаци да се скрие. Л. Тенев пише за изразителното лице на Кисимов, на което се сменя учудването, потресението, смайването от поведението на Тартюф. Той подчертава комедийно-буфонадната линия в решението на образа — „Публиката се заливаше от смях и в момента акцентът бе на „измамения мъж“, а не на злодейството на лицемера.“[9]

В постановката на Планшон тази сцена е лишена от фарсова заостреност. Оргон е принуден от Елмира с „нежна настойчивост“ да се скрие под масата, като и двамата изпитват неудобство от това положение. Той нито един път не се показва изпод покривката, а когато излиза, не може да промълви нито дума — толкова е наранен от предателството на Тартюф. Лицемерът по-бързо се съвзема от него и заявява, че ще отмъсти. Сцената не е смешна, защото Оргон страда. Това не е просветлението, което ще доведе до хармония в дома, а последният удар, който му нанася несправедливият живот.

Тартюф, човекът, който „дори и като пие вода, лицемери“ (Пушкин), е сттнал символ на този порок. Това е един от знаменитите образи в световната комедиография. Със създаването му, ако използуваме думите на Белински, „Молиер поразява отровната хидра на лицемерието пред очите на цялото измамническо общество“. Големият мошеник Тартюф използува религията като средство за преуспяване в живота. Носи я като пелерина на разбойник, с която може да прикрие лицето си. Но и с лекота я сваля, когато иска да покаже, че не го интересува само небето. Във времето, когато Тартюф е още близък до „оригиналите“, впечатлението от появяването му като сценичен персонаж е било зашеметяващо. Едва ли е въздействувал толкова като художествен образ, колкото като правдиво разкриване същността на носителите на религиозната доктрина. За тях вярата е начин за забогатяване и създаване на обществено положение. А принадлежността към църковната йерархия автоматично дава право на всякакви облаги и осигурява свободен достъп до джоба и сърцето на набелязаната жертва. Какво е необходимо за това — добре заучени, изпълнявани с благочестиви интонации напътствени изречения и цитати от евангелието или други църковни книги. Отвлечен израз на лицето, бавни и отмерени движения, винаги кротък и тих глас. Търпение да изслушаш и най-голямата глупост и да не трепнеш, голяма доза артистичност, за да можеш да усетиш каква роля искат да изпълниш, и то точно в момента, добър нюх и бързина в ориентиране към мястото, откъдето може да завали златният дъжд. И съвсем не на последно място любов към хедонистичните удоволствия, „към радостите на плътта“, които могат да се прилагат най-свободно, защото изкусният благочестивец знае всички начини на примирение на небето със земята.

Френското общество по това време „познава“ в лицето на Тартюф много високопоставени религиозни служители. Дори започват спорове. Едни твърдят, че Молиер е имал пред вид

[9] Л. Тенев. Актьори и роли. С., Наука и изкуство, 1966. с. 82.

самия Лашез, духовник на Людвик XIV. Други казват, че това е президентът Ламоаньон, до ушите на когото стига тази интрига и той играе немалка роля за забраната на „Тартюф". Шушука се, че Молиер има пред вид и красавеца-свещеник Камбиев, който разорява семейството на мадам дьо Шатийон. Благочестивата дама била толкова влюбена в Камбиев, че когато го виждала, винаги припадала от изблик на чувства.[10] Говори се много, че Тартюф е Дюгамел, абат, живеещ заобиколен от много жени. Неговият дом приличал на харем. Някои твърдят, че Молиер е имал пред вид Ренвиле, който толкова потънал в разврат, взимане на подкупи и „сладък живот", че бил принуден от ръководството на църквата да отиде в манастир, за да се спаси от затвора. И все пак най-много разговори имало за абат Рокет, приближен и любимец на Ана Австрийска.

Явно е, че образът на Тартюф има много допирни точки с действителността, но би било пресилено да се каже, че той се покрива напълно с определен прототип. В същност качествата на всички тези лица, за които споменахме, са и качества на Молиеровия Тартюф. Той е бърз, рефлективен, съобразителен и целенасочен. Хванал е Оргон в мрежата си и го разиграва като безпомощна муха. Дори се е домогнал до това, мухата да е щастлива и да му благодари непрекъснато. Но всички тези качества на Тартюф са скрити под маска — тя се е сляла с лицето и поведението му. Той я повдига малко в срещата с Елмира не защото е загубил бдителност, а от каприз, от желание да пококетничи и да се поперчи. Тартюф е тщеславен, а в тази къща няма с кого да сподели истината за таланта си. Трябва да се крие непрекъснато. Това е единствената слабост на Тартюф, която обаче не го проваля. Той се оказва по-хитър от всички. В момента, когато мислят, че са се отървали от него, той захвърля маската и заявява, че къщата е негова собственост. Но си позволява да го направи едва след като е сигурен, че няма опасност от провал. И той е прав, защото вече, както казахме, по логиката на сюжета и обстоятелствата Тартюф побеждава.

Образът на Тартюф, това е сигнал за тревога, призив за борба с него навсякъде, където той се появи. А Тартюф може да бъде открит във всяко време, в различни модификации. С. Мокулски много точно нарича комедията политическа сатира. Тези сцени, на които някога се слагаше главният акцент (в които Тартюф се разкрива по отношение на религиозното лицемерие), в днешните постановки добиват експозиционен характер. Те разкриват една черта на образа „маньовър на Тартюф", начин на провеждане на своите цели, без да изчерпват образа. Сега реалната опасност от тартюфовците не е в религиозен план. Стремежът на героя да получи къщата и богатството на Оргон, особено шантажът с поверителните документи, звучи много съвременно. Жаждата му за забогатяване, за материална и духовна власт, за което той използува всички средства, пълното му морално деградиране, опустошеното извратено съзнание на Тартюф доминират в трактовката му. Духовното ограбване, лъжата, посяването на недоверие между близки хора и фалш в отношенията, прикриването зад високи морални принципи за осъществяване на собственически интереси, всичко това е съвременният аспект на Тартюф, който трябва да се гони от нашия личен и обществен живот.

Във финала Молиер въвежда един царски чиновник „да направи" развръзката. Той арестува Тартюф и спасява бащата на семейството от разорение и затвор. Ако Тартюф бе победил, комедията щеше да се превърне в драма. Може би с тази развръзка Молиер е искал да потвърди вярата си, че Людвик XIV никога не оставя поданиците си в ръцете на разни мошеници. Но независимо от това, дали смята финала за „поклон" от страна на Молиер към краля-слънце или невъзможност по друг начин да запази жанровите граници на комедията, той има своето оправдание в сатиричното звучене. Само чудо може да спаси Оргон от лапите на Тартюф. Защото всичко в обективната действителност сочи към точно обратното развитие на събитията. В този случай изкуствеността деус екс махина не е небрежност от страна на автора. Тя е още един удар по политиката на краля, още един горчив упрек на Молиер срещу съвременната му действителност.

В зависимост от епохата, от режисьорските и актьорските концепции „Тартюф" получава различни трактовки. Образите се разкриват гротесково или драматично, буфонадно или с иро-

---

[10] Вж. А. Веселовский. Этюды о Мольере, Тартюфф, М., 1879.

ния. Оказа се, че най-много варианти търпи Оргон. Той може да бъде решен като прекалено доверчив и наивен до глупост. Или като сериозен, умен, но измамен човек. В някои постановки го оправдават, а в други го осъждат почти наравно с Тартюф.

Трактовката на Оргон като безпомощен глупак изразява едно становище, че злото не е опасно за умните хора. Но именно в това не е акцентът на Молиер. Той иска да подчертае, че и умните хора могат да изглеждат глупави в зависимост от ситуацията и от това, дали са оставили чувствата им да ръководят изцяло постъпките им. Същото е и с тезата за абсолютната невинност на Оргон — при всички случаи той е виновен,— дори за това, че проявява егоизъм, като мисли само за себе си и реализира приятелството си с Тартюф за сметка на близките си. Семейството на Оргон е порядъчно, със строго определен ред, очевидно той в срещата си с Тартюф „открива" другата страна на живота: красивите думи взима за реалност не защото е глупав, защото му липсва точно това, което Тартюф претендира, че цени и притежава — духовност, извисеност на чувствата, благородство. Същевременно Оргон чувствува нужда да бъде опора на някого. Да може, макар и с материални облаги (на които приятелят му казва, че не държи, а Оргон за пръв път среща такъв човек — самият той е практичен и делови), да му създаде спокойствие и щастие. Тартюф му е внушил, че е поел страданието на плещите си и Оргон чувствува, че е недостоен за вниманието му. Всичко, което му дава, той го прави в същност за себе си — да покаже колко е безкористен и безразличен към „презрените материални интереси". Той цели да се хареса на Тартюф, да бъде обичан и уважаван от него. Типично буржоазен начин на реакция — духовните ценности се заплащат в брой.

Тартюф и Оргон се нареждат между вечните образи в световната драматургия. Гриб пише, че при характерите на Молиер има тази „абстрактна обобщеност", която приближава типа и маската. Разбира се, има качествена разлика между философското обобщение, социалната значимост и оригиналност, които Молиер влага при създаването на един характер, за разлика от маската, която не притежава индивидуално своеобразие. Но съдържанието и на двете понятия е едно и също — сгъстено обрисуване на характери, които нямат тясно национално или временно значение. Това най-вече се отнася до Тартюф. Тази комедия се играе у нас непрекъснато. Особено много в 20-те и 30-те години. Тя има повече от 15 превода.[11]

Половин година след първата редакция на „Тартюф" Молиер пише „Дон Жуан"[12] (1665), където разработва известната испанска легенда за неотразимия прелъстител Дон Хуан. Но в тази комедия не става дума толкова за „донжуанството", а за вътрешното опустошаване, духовно деградиране, извратеност и цинизъм на аристокрацията. И пак долавяме, както в „Тартюф", този скрит въпрос у автора — защо е всичко това? Какво следва от него? Молиер разкрива явлението и оставя читателя и зрителя сам да си направи изводите. Смелият Дон Жуан е блестящ рицар, красавец, атеист и философ. Но той няма опорна точка в живота, няма други интереси освен любовните победи, които извършва заради играта (за да разсее скуката), и в мига на съгласието на жената вече бяга от нея. Той е уморен дори като консуматор. Но по-страшното е (на което акцентира Молиер), че Дон Жуан опустошава всичко, до което се допре. Той е лицемер, не по-малко гъвкав от Тартюф — в този образ френският комедиограф продължава развитието на своята основна теза, че религията е покривало за много грехове, условие за спокоен живот сред измама и разврат.

Вечният спътник на Дон Жуан е неговият мъчно подвижен и бавно съобразяващ слуга Сганарел. Той обаче си позволява да има собствено мнение, да коментира постъпките на господаря си, да ги преценява и дори да го поучава. Разбира се, в комедийна светлина той не е толкова ловък и остроумен като Маскарил или Скапен. Но е трезв и порядъчен. Сганарел обаче е безсилен пред ума и скептицизма на господаря си.

---

[11] Преводи на: А. Константинов, С., Вълков, 1896; Н. Вранчев, С. 1925; П. Сапов и д-р Ж. Маринов, 1931; Г. Жечев, С., Световни писатели, 1937; Д. Симидов, С., Знание, 1937; А. Разцветников, 1938, 1946, 1949, 1959, 1962, С., Народна култура; Н. Сотирова, 1938; М. Въгленов, 1939; Т. Куюмджиева, 1939, С., Куюмджиев; Д. Симидов, 1940, С., Игнатов; Н. Вранчев, 1946; М. Въгленов, 1946; Г. Жечев, 1946; Д. Симидов, 1947.

[12] Преводи на: Г. Н. Попов, 1897; В. Виолетов, С., Хемус, 1909; Н. Соколов, С., Знание, 1914; Г. Бакалов, С., Хемус, 1918.

Молиер обикновено гради образите по линия на една страст. Единствено Дон Жуан прави изключение със своята многостранност, развитие, изменение. „Дълбочината на характеристиката на Дон Жуан се състои в това, че в образа на съвременния аристократ, обхванат от жаждата за чувствени наслади, Молиер показва в какво се е превърнало жизнелюбието на ренесансовия герой."[13] Ж. Шерер в своята книга „Sur le Don Juan de Moliere" пише, че това е единствената комедия на Молиер, в която героят притежава активност, равна на тази на ренесансовия, докато другите персонажи, като Алцест и Арпагон например, са по-скоро „потърпевши", те трябва да отговарят на ударите, то Дон Жуан, „сам и непрекъснато се втурва в действието, държи в ръцете си цялата интрига, която не изпуска докрая". В този смисъл пиесата според Шерер може да бъде оприличена на съвременна ревю-програма, тъй като всички персонажи с изключение на Дон Жуан се явяват най-много в две сцени. Те изпълняват своя „солов" номер и напускат мястото на действието. Именно това сближава Молиер с Шекспир. Но, от друга страна, самият начин на постройка на характера и целенасочеността на неговата активност показват разликата между двамата велики автори.

Но как в епохата на организиране на силите на нацията, на герои като тези на Корней и Расин се явява един, който по апатичност и деградираност можем да свържем едва с някои образи от драматургията на XX в. Това е основният въпрос по отношение съвременната трактовка на „Дон Жуан". Докъде е стигнало прозрението на Молиер с образа на Дон Жуан? Какво точно предвижда той? Злодеят у Шекспир умира героично и гордо (Ричард III, Яго), а Дон Жуан изпитва отегчение дори и от смъртта.

Дон Жуан, това е героят-индивидуалист, който преследва своите цели докрай и умира без страх. Дотук чертите му съвпадат с тези на ренесансовите герои. Но само това е общото. В същност той няма за какво да се бори или по-точно това, за което се бори, няма стойност, не му доставя радост, а равнодушие, непознато на Шекспировите герои. Тук може би прозрението на Молиер е отишло най-далеч — той показва безпътицата и безизходицата не само на обречената класа, но и на всички тези хора, които съзнателно пропилели възможностите си, стават един ненужен баласт в обществото. В известен смисъл Дон Жуан може да бъде решен във фарсов план — колкото и това да изглежда невероятно на пръв поглед. Или в драматично-сатиричен, което е по-близо до замисъла на Молиер. Първото решение има място, когато снижението на образа се прави с цел осмиване на явлението, показване на неговата изживяност и непригодност, когато то е напълно „преодоляно" в съвременността. Но в такъв случай страда философската дълбочина на комедията. Една драматично-сатирична трактовка разкрива пагубните последици от липсата на идеи и обществено-полезни дела, от самоизолирането и самолюбуването, поради което загива Дон Жуан. Преди физически да умре, той вече „не съществува". Затова може би Молиер така бутафорно го кара да изчезне от земята. Предизвиканият от него съпруг на последната му жертва дона Елвира, когото Дон Жуан е убил на дуел, се явява във финала и отвежда героя в пъкъла.

Много от съвременниците на Молиер са свързвали тази развръзка пак с осмиване на религията. Абат Рошмон[14] е толкова възмутен, че нарича Молиер „един от най-страшните врагове на Христовата църква, родени в нашия век". Рошмон смята, че справедливото отмъщение на небето, с което църквата заплашва всеки вярващ, е оскандалено и показано като фарс, който не може да уплаши никого. Известно е, че принц Конде, който в края на живота си напуска блестящите салони и се отдава изцяло на религиозен размисъл, също пише против „Дон Жуан". Принцът е възмутен от това, че защитата на религията и на морала са оставени в ръцете на един глупав и смешен слуга. Интересно е, че Макс Фриш в своята пиеса „Дон Жуан или любов към геометрията" показва следната сцена: героят е поканил всички жени, с които е имал връзки, на вечеря. Но преди това заедно със Сганарел той подготвя пристигането на Командора и собственото си изчезване. Отиването в пъкъла е просто един театър, с който героят иска да се отърве от всички наведнъж и държи те да повярват, че той е попаднал направо в ада. С тази откровена пародия Фриш доразвива мисълта на Молиер, заложена в развръзката —

---

[13] Г. Н. Бояджиев. Гений Мольера. Собр. соч., т. I, М., Искусство, 1965. с. 50.
[14] Цит. по Мокульский. Мольер, М., 1936. с. 233.

наказанието на престъплението няма защо да бъде чакано от небето. Оттам то никога няма да дойде. А в „Дон Жуан“ Фигейредо въобще премахва тази развръзка. Неговият герой се счита за достатъчно наказан от жените и всички притеснения, които те му създават. . . Той е намерил ада на земята и няма защо да отива другаде. Тук той е жалка креатура на Лепорело, своя слуга, който в същност е знаменитият любовник, криещ се зад „блестящата фасада“ на Дон Жуан. Почти всички автори, които разработват легендите за Дон Жуан (и Пушкин, и Байрон в това число), поставят въпроса за отношението между удоволствието и дълга, за вечната дилема, пред която е изправен човекът, и за пагубните последици от едностранчивото й решение.

В 1666 г. Молиер пише безобидния фарс „Любовта-лекар“[15]. В смешните и забавни перипетии, които минават влюбените, за да стигнат до брак, немаловажна роля играят Сганарел и невежеството на медицината, която не може да отличи истинското от престореното заболяване. От „Любовта-лекар“ в същност започва осмиването на медицината и нейните представители, което можем да намерим почти във всяка комедия на Молиер. Дори в „Дон Жуан“ има кратък диалог между Сганарел и главния герой по псвод на медицината, за която Дон Жуан има съвършено отрицателно мнение. Оттук още става известна фразата, която обикаля цял Париж: „По-добре да умреш по правилата, отколкото да оздравееш по само себе си“, която Молиер предоставя за девиз на медицината. Удоволствието на публиката не идва и от преките асоциации с четирима придворни лекари, които Молиер осмива в този фарс. Той дори си служи с точни реплики, които те употребяват в живота, а също така и с някои детайли в костюмите. Съвременниците твърдят, че „приликата е пълна“.

Но притесненията, преследванията, неприятностите, които съпътствуват Молиер през целия му живот, сега са най-силни, го карат бързо да приключи с този фарс и да напише в същата година най-мрачната си пиеса — „Мизантроп“[16]. Трудно е тя да се нарече комедия не само заради сериозността на проблема, но и поради образа на главния герой, където основната доминанта е драматичното възприемане на действителността и саркастичната оценка на обществото и неговия морал. Алцест е умен и благороден, честен и искрен, но той не знае как да се противопостави на пошлостта, лицемерието, продажността и избира най-нереалния път на борба — пасивната затвореност, доброволното оттегляне от обществото, което му е ненавистно. Може би тук е упрекът на Молиер към него — по-трудно е да живеем сред тези хора. Ненапразно казват, че в Алцестовите гневни тиради авторът е излял много от собствените си огорчения. Дори неговите врагове смятат, че в „Мизантроп“ той дума по дума е предал, разказал и описал моменти от семейния си живот. След излизането на премиерата в цял Париж се говорело, че Селимена е в същност Арманда Бежар, а Молиер е жалък и нещастен рогоносец, непрекъснато лъган и отблъскван като Алцест. Действително Арманда е била очарователна и смела кокетка. Молиер имал мрачни и тежки моменти в живота си. Но би било неправилно да ограничим анализа на тази сатира само до лични несполуки и огорчения от живота на автора. Нейното жило докосва всички пластове в обществото, разкрива корупцията не само в интимните отношения, но и в обществените, държавните.

Какво среща Алцест? Стихотворенията на един придворен поет Оронт, които са връх на безсмислицата и глупостта. Той не може да се примири с това, което за другите има сила на закон. Не иска само защото Оронт е приближен на дворцовите среди, да казват, че римите му са прекрасни. Алцест открива искрено мнението си, защото вярва на думите на поета, че държи да чуе истината, и с това си навлича огромни неприятности. Алцест води съдебен процес. Но този, с когото се съди, дава подкуп и го спечелва. Отчаянието на героя нараства. Щом законът не се спазва, какво остава тогава за отношенията между хората. На каква основа са изградени те — само на лицемерие, подкупи, измами, с оглед на осигуряване на доходна служба и „почетно място в обществото“. Ходатайството дава път на глупака към служба, от която зависят съдбите на много хора. Познанството с високопоставена особа осигурява щастлив

---

[15] Преводи на Ив. Димов, 1911, и Т. Ненова, 1931.
[16] К. Величков. С., Ст. Атанасов. 1904; Ст. Петров. С., Народна култура, 1959.

и спокоен живот. Алцест не може да намери място за себе си сред такива хора, които са се отрекли от всички морално-етични принципи и всекидневно потъпкват достойнството си.

В „Мизантроп" Молиер за пръв път показва любовта в лицето на Селимена като зависеща от богатството, от мястото на кандидата в обществената стълбица. Когато трябва да избира между Алцест и светския живот с неговите клюки, интриги и подлости, за нея няма колебание. Селимена дори не може да разбере причините за гнева на Алцест. Изискванията му за честност, вярност и искреност ѝ се струват смешни и глупави. Тя, както и другите, смята, че само ревността му го кара да бъде така придирчив. Всички наричат Алцест мизантроп и това е парадоксът, скрит в заглавието — този, който вижда реално нещата, е наречен човеконенавистник, а той ненавижда именно античовешкото принизяване на отношенията между хората, свеждането им до тълпа от възторжени лицемери. Поразително точна критика на разлагането на обществото, на пълната отчужденост, неразбирателство и безотговорност. Честният човек е осъден на абсолютна самота.

Оттук нататък остава по-малко от една крачка, за да се стигне до трагедийния жанр. Но Молиер не прекрачва този ръб, той балансира, показва Алцест в някои моменти напълно в плен на ревността, в други неловък, слаб, избухлив и така запазва границите на комедията, която има голямо влияние в световната драматургия, достатъчно е да споменем Сирано дьо Бержерак и Чацки („От ума си тегли").

След „Мизантроп" Молиер създава „По неволя доктор"[17] (1666), където за последен път срещаме образа на Сганарел. Хитрите и ловки машинации, с които той излъгва буржоата Жеронт, му създават голям успех сред публиката. Лантиляк[18] нарича този фарс „водопад от веселие". Тук Молиер наново се връща към буфонадно-триковото разиграване на ситуациите, към гротесковия ескиз и солената шега.

В „Жорж Данден"[19] (1668) той поставя темата, подхваната в „Ревността на Барбуйе", но я разработва по-богато и забавно. Анжелика изменя на Жорж Данден с Клитандър. Тя презира мъжа си, защото е груб и прост, а той, останал сам пред къщата си, изпъден от хитрата и невярна съпруга, си повтаря тъжно: „Ти си го искаше, Жорж Данден", реплика, станала знаменита в цял Париж.

Интересно е, че „Жорж Данден" на Планшон бе решен като драма на човека, който има илюзията, че чрез брака може да постигне някакво липсващо му духовно преимущество. Планшон акцентира на „осъзнаването" на Данден и разминаването му с Анжелика, на всички обстоятелства, които правят хората врагове и ги довеждат до взаимна ненавист. Те се измъчват непрекъснато само защото са имали глупостта да се оженят с някаква користна цел. В случая Планшон изведе драматично идеята, която Молиер внушава със средствата на фарса. Бракът по сметка е винаги нещастен. Още тук с образа на Анжелика Молиер загатва, че жаждата за притежанието на пари е порок, развил се в резултат на деформирането на човешката природа по социално-обществени причини. За Арпагон („Скъперникът" — 1668)[20] изгубването на парите е тежка драма. Толкова силна за него, колкото властолюбието на Шекспировия Ричард. Тук геният на Молиер се разкрива в една от най-песимистичните си страни. Той пръв видя това, на което Балзак посвети толкова романи и което ще стане въпрос номер едно в XIX в. — разрушаващата сила на парите. Страстта към тях е доведена у Арпагон до крайност. Той мечтае да наследи децата си. Тревогата на Молиер е намерила израз в този уродливо-гротесков образ, за когото Гьоте пише, че е „символ на отвратителното извращаване на човешките чувства". Овеществяването на човека, превръщането му в роб на материалните блага, в случая изразено в мъртвите пари, представлява голяма опасност за морала на ця-

---

[17] Г. Бакалов. С., Хемус, 1918; Гео Милев. С., Хемус, 1924; Д. Сапов и Ж. Маринов. 1931; Н. Соколов. С., Знание, 1932.

[18] E. Lantilhac. La comédie, Paris.

[19] Ив. Лилов. Букурещ, 1872; Н. Соколов. С., Знание, 1914; Г. Бакалов. С., Хемус, 1918.

[20] Преводи на: М. Балабанов. Цариград, 1875; М. Москов, 1914; Гр. Пасков и Д. Дебелянов. С., Ал. Паскалев, 1917; Ст. Андрейчин. С., Живот, 1918; Д. Сапов и д-р Ж. Маринов, 1931; Д. Симидов. С., Игнатов, 1937 и 1940.

крито, откровено, като нещо, което е в реда на нещата. И тук, както във всяка своя комедия, Молиер разкрива порока и чрез отношението му към любовта. Арпагон иска да я купи, да я притежава като стока. Това още повече деформира образа. Фигурата на порока тук е хипертрофирана, движението е почти на ръба между реалното и нереалното. Този образ предхожда Гобсек (Балзак), а също така и Гоголевия Плюшкин. Той ярко напомня за „прародителя" на всички — Шейлок на Шекспир.

Молиер взима сюжета на „Скъперникът" от „Гърне" на Плавт. Подражанието е само външно, и то до известна степен. При Молиер ситуациите нямат забавния и весел характер на Плавтовите, а се строят на силно драматични контрасти. Освен това те са „незавършени" — в последния момент винаги става нещо или авторът загатва, че ще стане, което спасява жанра и оставя произведението в границите на комедията. Може би от всички развръзки в комедиите на Молиер тази е най-съчинена. Като в детска приказка финалът е наивен и пълен с неочаквани чудеса. Този хепи енд не можем да си обясним нито с изплъзване на Молиер (както е в „Тартюф"), нито с охранителни тенденции. Тук като че ли настъпва един момент, в който той сам вече не знае какво да прави с главния си герой — злият дух е напуснал бутилката и само фантастичната измислица може да върне нещата по местата им. Но не само Арпагон е хищникът в тази комедия. Фрозина е от неговия корен. Тя му е близка, защото вярва, че парите са най-важното нещо в света. Фрозина не притежава нито една от „извинителните" черти на сводницата: битова сочност, добродушна хитрост, съчувствие към младите (каквито притежава Фьокла в „Женитба" на Гогол).

След „Скъперникът" и „Дон Жуан" Молиер се отдава пак на „неудържимото веселие", на калейдоскопичното съчетание на шега, танци и шарж, които намираме в „Господин де Пурсоняк"[21] (1669) и „Буржоата-благородник"[22] (1670). Върхът на това веселие е последният му фарс „Хитрините на Скапен"[23] (1671), където маската на Маскарил и Сганарел намира своя блестящ и завършен вид и по линия на народностното начало, и по линия на театралната яркост и празничност в образа на Скапен. Скапен се съгласява да помогне на своя господар Леандър само след като му се помоли на колене, след като признае, че единствено той, слугата, е в състояние да оправи положението.

Този фарс има неизменен успех винаги и по всички световни сцени. Но Боало не може да сдържи гнева си по отношение на него. В своето Поетическо изкуство[24] той пише, че талантливият автор на „Училище за жени" и „Мизантроп" се пъха най-вулгарно в „чувала на Табарен". Тук Боало намеква за един прийом, характерен за френския фарс. Слугата завързва в един чувал господаря си, за да може да го спаси от разбойници, и го набива, като след това казва, че това са били разбойниците, които са нанасяли ударите с пръчка. В „Хитрините на Скапен" същото се случва с Жеронт, който не иска да даде пари за спасяването на сина си.

Това, което Боало не иска да разбере, или по-скоро не иска да приеме, е връзката на Молиер с Народния театър. Там, където тя намира място и във високите комедии, той съзира желанието на автора да се подиграе с публиката и да не се съобразява с правилата.

Молиер е класицист. Той спазва правилата за трите единства, за статичността и абстрактната обобщеност на характерите, но в тези норми си пробива път демократичното начало. Реалистичното изображение на образите и ситуациите съжителствува с шаржа, изисканата галантност — с дълбокото проникване в човешката природа, а спринцовките, клистирите и празните чували, ударите с пръчка — с изящния диалог и елегичната носталгия на образите на влюбените. Това съчетание можем да намерим и в последната му комедия „Мнимият болен" (1673). В изпълнението на главната роля, в костюма на Арган протичат и последните минути от живота му. Успехите на неговото творчество са в контраст с личната му съдба — парижките власти дори не разрешават да бъде погребан прилично и набързо го заравят извън гробището дори не лицемери, а я изразява от лото общество. Страстта така е завладяла героя, че той

---

[21] М. Ненова. С., Куюмджиев, 1931.
[22] Х. Генадиев. Пловдив, 1896; П. Сапов и д-р Ж. Маринор, 1931; Е. Станчева, 1959.
[23] Х. Ж. Чолаков, 1875; Т. Ненова. С., Куюмджиев, 1931.
[24] Боало. Поетическое искусство. М., ГИХЛ, 1959.

щето Сен Дени, защото „не е бил истински християнин“. Веднага след погребението изчезва и целият му архив. Така Людвик XIV възнагради „любимия си комедиограф“.

В „Мнимият болен“[25] (1673) намираме като че ли един малко по-стар Журден, вече отказал се от аристократичните мечти, превърнал се в узурпатор, капризен и своеволен, който разиграва цялото семейство, защото го държи в материална зависимост. Арган вече си позволява да „прави театър“. Но това му донася горчивото убеждение, че всички са мили с него само заради парите му. Това го учудва и възмущава — и тук е тъжната ирония на Молиер, който иска да внуши мисълта, че когато използуваш едно средство, не бива да се учудваш, че го прилагат и спрямо теб. Молиер подчертава, че човек само когато изпита нещо на собствения си гръб, тогава се досеща да мисли колко е морално и колко не е. В една забавна, лека форма авторът в същност пак поставя въпроса за разкъсването на семейните връзки. Белина чака Арган да умре, за да го наследи. Тя очевидно е в комбинация с нотариуса. Само прислужничката Тоанета със своята непосредственост, наблюдателност и искреност остава настрана от сделките. Тя иска да помогне на Анжелика и Валер, да ги спаси от глупака Диафоарус (сина на аптекаря). В тази комедия пак се срещаме с продажните и невежи доктори, показани в гротесково-сатирична форма в цялата им самомнителност и парвенюшко самочувствие. Те използуват науката за забогатяване и от помощници се превръщат във врагове на хората. Това са смешни и жалки маски, които сипят латински цитати, но в същност мислят само как да натрупат повече пари, като използуват незнанието на своите пациенти.

Виждаме как във времето, когато буржоазията още се формира като класа, когато едва се набелязва нейната мощ и се очертават контурите на бъдещите ѝ ламтежи, Молиер улови същността ѝ, показа фалша, демагогията и печалбарството като главни нейни качества.

Молиер е майстор на неусетното „минаване на границата“ на прехода от този момент, в който нещата изглеждат хумористични, забавни и безопасни и изведнъж стават страшни, отвратителни и жестоки. Той умее да види не само корена на явленията, да ги анализира и изследва, но и да даде тяхната проекция, като разкрие неочаквано порока в най-съществената му отрицателна страна. Проверка е отношението към любовта — най-красивото и естествено човешко чувство. Дори за Арпагон тя е достъпна, но е предизвикана от егоизъм, от желанието му да притежава една „стока“, с която той не губи, а печели младост и красота. Но иска да подскаже и нещо друго. Нравствено осакатеният човек също има желание за близост и човешка топлина, той непрекъснато се стреми да бъде като другите — да има жена, дом, уют, но начинът, по който ги търси и постига, е непочтен и жесток. Тук, разбира се, има разлика. Едно е отношението на Тартюф, друго на Арпагон, Жорж Данден или Сганарел. Към жените (по отношение на любовта) Молиер е най-жесток със Селимена, но и у Мариана от „Скъперникът“ той загатва едни черти, които не можем да видим у Агнес („Училище за жени“) — най-чистия и светъл женски образ у Молиер. Мариана обича Клеант, но тя е пасивна, вътрешно е съгласна да се ожени за Арпагон, защото и тя цени материалната обезпеченост и е готова да се „примири“ със съдбата, щом последната „така е решила“. Тя не е откровено лекомислена и разпусната като Доримена („Насила оженване“), но странно прилича на Анжелика от „Жорж Данден“, която се е оженила по сметка, но продължава да се среща с младия си и хубав любовник. Молиер подсказва, че същото би направила и Мариана — силата на парите ще докосне и нея с черното си крило, ако не беше щастливата развръзка.

Молиер разкрива всички язви на обществото, като че ли без да излиза от кръга на семейството. Но интересното е, че той никога не е битов или натуралистично правдоподобен. При него няма камерност — семейството е един свят. В същност конфликтите в драматургията са най-силни, когато избухват между близки хора. Молиер смята, че те не е необходимо да бъдат решени на битова основа. Липсата на „локален колорит“ (Гриб), пределната условност на мястото на действие, внезапното възникване и заплитане на взаимоотношенията, движението на характера сам по себе си и като че ли против обстоятелствата — ето тези структури,

---

[25] Преводи на Вл. Шишманов. С., Б. Петров, 1906; П. Сапов и д-р Ж. Маринов. С., 1931; Д. Симидов. С., Игнатов, 1937.

които създаде Молиер и които до известна степен са модел за комедия. Особено „пласирането“ на характера, типично за комедиен персонаж.

Действието се води от отрицателните персонажи, а конфликтите разкриват ограничените им цели, грешки и заблуждения, които носят комедиен характер, защото героите си въобразяват, че конфликтите са съдбоносни. Смешните боричкания, надигравания, лъжи и унижения, към които те прибягват, за да постигнат една цел, разкриват духовната им ограниченост. Те непрекъснато се заблуждават относно колизиите и характера на действителността. Героите на Молиер или смятат, че пред тях има непреодолими препятствия и обстоятелства, или не си дават точна сметка кога тези препятствия са непреодолими. Това, че не са наясно със същността на обстоятелствата и най-често сами ги усложняват, води до още по-голямо несъответствие между целите и действията им. Мислейки, че правят всичко в своя изгода, те най-често попадат в собствения си капан.

Молиеровият герой е винаги активен, винаги нащрек. Той непрекъснато се опасява от нещо, следи и наблюдава да не бъде излъган. Неговият кошмар е да не го измамят. И затова той предприема редица хитрости, за да предотврати намеренията на околните. Но почти винаги се оказва, че е действувал в своя вреда именно когато е бил сигурен, че няма начин да бъде измамен. Арнолф в „Училище за жени“ така „охранява“ Агнес от Орас, че в същност винаги той урежда срещите им.

Героите на Молиер никога нямат вярна представа за извършеното. Дори фактите те възприемат с обратен знак. Не могат да оценят обективната страна на явленията и действуват в механична еднолинейност и инерция. Зрителят вижда, че много леко персонажите биха могли да се справят с една ситуация, ако не са ограничени в своята глупост, пошлост или тщеславие. Той улавя несъответствието между обективната страна на комедийния конфликт и субективните действия и намерения на героя. Затова в комедиите на Молиер не се търси (както в комедиите на Шекспир) съпреживяването, съчувствието, а оценката, която се изразява в смеха. Зрителят е свободен от „съучастие“, от емоционално включване на страната на един от конфликтуващите лагери.

Молиер заставя зрителите да се огледат в „сценичното огледало“, той им помага да осмислят изобразяваните явления и човешките пороци и да застанат над тях.

Молиер е автор, за когото една установена веднъж завинаги трактовка, традиционализъм в решението са гибелни. Той винаги изисква съвременно отношение и намиране еквивалента на днешното в образите и ситуациите на своите комедии.

Често казват, че е остарял. Това заключение се дължи не на реалния факт на остаряването му, а на инерцията в използуването на едни и същи сценични средства в постановките на комедиите му. Актуалността на образите и проблемите е задължителна за него. Основно качество на Молиеровите характери е техният обществен резонанс. Те са „свикнали“ с него. Без това остават като нарисувани картони, като панаирски забавни кукли. Ключът на успеха на Молиер е в обществената и гражданска съзвучност и активната морално-етична позиция на режисьора и актьора. В зависимост от типа на комедията този обществен резонанс може да има различно напрежение и заостреност.

Молиер съпътствува цялото ни театрално развитие. Наред с Гогол, Островски, Шекспир, Голдони и други той участвува в решаването на един от най-сложните и до днес въпроси на нашата сцена — идейната и театрална яркост на комедийния спектакъл, синтезът на сатирическата и зрелищната стихия в него.

Интензивността на нахлуването на Молиер в българския репертоар, динамиката на този процес е най-интересна с това, че отразява капацитета и възможностите на нашия театър да изрази един чужд автор и като съдържание, и като форма. Като при това на всеки исторически етап се решават специфично български културни проблеми.

Много неща не достигат, за да се „открие“ моделът на ранните Молиерови спектакли. Прекрасното описание на „Многострадална Геновева“ от Иван Вазов така се наложило, че най-многото, което можем да си представим, е Жорж Данден с пистолет, Арпагон като български чорбаджия и Арган, който си държи парите в шарена българска ракла, а Белина като нашенска бабичка го кълне и пустосва. Остават напразните съжаления, че Вазов не е описал един Молие-

ров спектакъл — какво улеснение щяхме да имаме особено в онзи начален момент на запознаването ни с Молиер, когато в навечерието на нашето Освобождение „откриваме“ театъра и веднага му поставяме точно определена цел — да просвещава и поучава, да възпитава в народностен дух, да повдига националното самочувствие. Обременен с много задачи, той поглъща Молиер — едно доказателство за силата му при извънредно ниско ниво на понятието за театъра. На това именно ниво нашата сцена се „справя“ с великия комедиограф, побългарява го набързо и неловко с цялата смелост на простодушното невежество. Журден се превръща в чорбаджи Драган, а Анселм става Богдан Николаевич, който се връща от Одеса, а не от Неапол (както е в „Скъперникът“), за да направи развръзката. Асоциативността е повече от пряка— всеки зрител веднага трябва да се досети какво е Русия за българина: надежда и упование, нещо много голямо и силно, което присъствува в съзнанието и се налага дори в интерпретацията на чужд автор, който има за задача преди всичко да поеме и изрази народното отношение към „руските братя“.

Не бива да се смята, че трудностите свършват дотук — и до днес се сблъскваме с липсата на документи и материали. Времето непрестанно ни приближава до днешния Молиер. Нещата по-малко приличат на исторически куриози. Няма вече побългаряване, появяват се нови преводи и големи актьори претворяват успешно вечните Молиерови образи. Сарафов открива галерията с най-саркастичния от тях — Алцест („Мизантроп“) в 1907 г., като увлича публиката с актуалността на изпълнението си, с острата социална характеристика.

До Първата световна война Молиер се играе сравнително по-малко — за сметка на водевили или пиеси като „Мадам Сан Жен“ (Сарду), която седем години не слиза от сцената на Народния театър. Но в двайсетте години неговите комедии заемат солидно място в репертоара. Тогава се раждат и първите дискусии. Сирак-Скитник и Гео Милев твърдят, че произведенията на Молиер трябва да се играят главно като фарсове. Не бива да ги упрекваме в ограниченост — унилият натурализъм и мелодраматизъм, който цари на наша сцена, наистина задушава свежестта на Молиеровите комедии. Така се провалят в началото на 20-те години „Скъперникът“ и „Тартюф“, дори „Жорж Данден“ въпреки великолепното изпълнение на Стоян Бъчваров. Сирак-Скитник съвсем навременно поставя въпроса за „художествената гротеска“, средство, неизползувано досега. Оказа се, че докато още набирахме сили, за да създадем театъра, по-успешно използувахме Молиер. А сега, когато трябваше да надникнем в неговата специфика и го разкрием по-детайлно, или го поставяме, без да се съобразяваме с жанра и стила, или въобще го зачеркваме от репертоарните планове. Впрочем в този процес има нещо закономерно. Ние нямахме още изработени традиции и виждания върху Молиер, съобразени с новите обществено-исторически условия и с нивото на театъра, а и липсата на национална режисура, на професионалисти се отрази на стилистиката му. Но въпреки това Молиер изигра огромна роля в преодоляването на „вехтите схеми“ и прийоми на шаблоните и театралната рутина. Той веднага се включи в тази линия на националната ни култура, която изразяваше демократично-народностните идеали в изкуството. В края на 20-те и особено в 30-те години на нашия век бяха постигнати високи резултати в усвояването на Молиеровата стилистика в степента на отражение чрез неговите комедии на български обществено-социални проблеми. Но едва след Девети септември нашият театър потърси синтеза между прогресивните идеи на Молиер и ярката театралност на комедиите му. Първата сполука бе отбелязана още в 1945 г. с „Хитриите на Скапен“ в постановката на Ст. Сърчаджиев.

Молиер участвува в растежа и формирането на нашето театрално изкуство, актьори и режисура. Той му помага да се огледа в себе си, да намери точката в координатната система.

ПЪРВО ПРОНИКВАНЕ НА МОЛИЕР В БЪЛГАРИЯ

110 ГОДИНИ ОТ ПЪРВОТО НЕГОВО ПРЕДСТАВЯНЕ НА БЪЛГАРСКА СЦЕНА

Милка Узунова

„Молиер е един от онези писатели, чиито произведения носят печата на безсмъртието по единствената причина, че те се основават независимо от мястото и времето на някои вечни истини и на неизменната човешка природа. Като комик французинът Молиер няма може би равен съперник, освен ако изключим учителя му Аристофан — смешния поет на древна Гърция."[1]

Молиер се появява за първи път в България през втората половина на деветнадесетия век. Неговото име е свързано с ранното развитие на театралното изкуство у нас. Важна роля в това отношение изиграват училищата и читалищата, които са първите пропагандатори на театъра в България.

Съществуващите по онова време младежки театрални дружества изнасят представления с благотворителна цел. Първите пиеси, които се появяват на българските сцени, са с исторически сюжети, като „Райна княгиня", „Стоян войвода", „Покръщаване на Преславския двор" и др. На тях се гледа като на средство за възпитание на народните маси и те имат благородното предназначение да държат будно националното съзнание. В пресата започват да се появяват все по-често статии, посветени на театралното изкуство.

Много скоро обаче големият интерес към театралното дело у нас надхвърля националните рамки и кара писатели и драматурзи да насочат погледите си към чужбина, за да потърсят нови сюжети и вдъхновение.

Известно е голямото влияние на френската литературна мисъл върху българската интелигенция. Френската култура и език са били добре познати у нас било чрез френските училища и университети, било чрез пребиваване във Франция. Френският театър е бил познат не само от книгите; много българи са го познавали чрез живата действителност, не само от Франция, но и от Русия, където френските автори са се появили много по-рано, отколкото в България. Родоначалникът на българския театър Добри Войников е учил във френско училище и не само е познавал основно френската литература и театър, но в по-късното си творчество е бил силно повлиян от Молиер.

С течение на времето френският дух и култура се разпространяват все повече и повече всред българските интелектуални среди. Изучават се Русо, Дидро, Даламбер и успоредно с това се появява едно ново схващане за ролята и предназначението на театралното изкуство: „Между грижите и безпокойствията, които помрачават дните му, човек не може да мине без развлечения. Ние имаме нужда да потапяме от време на време духа си във веселие, за да носим с по-голямо търпение горчивината на съдбите си.(. . .) Животът е толкова къс и

---

[1] М. Балабанов. — в. Век, год. I, бр. 33, 24. VIII. 1874.

времето толкова скъпоценно! — казва Ж. Ж. Русо. Животът е толкова болезнен и удовлствието толкова рядко! — отговаря Даламбер. Ние признаваме, че сме на мнението на този последния и питаме заедно с него онези, които искат да виждат човешкия род всякога сериозен, защо завиждат на хората, които са определени от природата единствено да плачат и умират, няколко кратки почивки, които им помагат да носят горчивината или неприятностите на съществуването си?"[1]

Поставянето на Молиер на българска сцена идва следователно като отговор не само на необходимостта от разширяване обсега на театралния репертоар, но също така и като израз на едно ново схващане на този род изкуство, а именно: средство за развлечение със сюжети от общочовешко значение.

Първата комедия на Молиер, представена у нас, е „По неволя доктор" (Le Médecin malgré lui), преведена от Добри Войников. Това е станало на 29 юли 1862 г. на тържествата в Шуменската гимназия по случай завършването на учебната година. За целта са били извършени големи приготовления. Училището е било обкичено с многобройни венци и гирлянди от цветя, географски карти, портрети с ликовете на Кирил и Методий. Била е направена красива театрална сцена. Над нея е бил окачен ликът на Райна княгиня, обграден с букви от цветя, които са образували надпис на училището. От двете страни са били поставени високи зелени колони, които са образували декора и са давали илюзията, че сцената се намира в някоя красива горичка. Салонът е бил препълнен. На това тържество са присъствували всички видни семейства на града, тъй като на тях са били изпратени специални покани. Отстрани, насядали на столовете, са били учениците. Голяма част от публиката, за която не е имало място в салона, се трупала навън по прозорците. Всички са очаквали с голям интерес започването на тържеството. То е протекло при следната програма: приветствено слово по случай завършването на учебната година; хорово изпълнение на няколко песни; рецитал на съчинения в проза и стихове на учениците от последните класове; „Гласът на мъдростта" и „Гласът на музите на българския народ", изпълнени от един десетгодишен ученик. На шесто и последно място в програмата е била изпълнена за първи път в България комедията на Молиер „По неволя доктор". От тази дата, която може да се счита и като начало на Молиеровия триумф у нас, и до днес неговите комедии не слизат от сцените на българските театри.

Други пиеси, които са свързани с ранния период на проникването на големия френски драматург в България, са: „На сила оженване" (Le mariage forceé), преведена от П. Бобеков, „Георги Данден или Излъган мъж" (George Dandin ou le Mari confondu), преведена от Иван Лилов, „Тартюф" (Le Tartuffe), преведена от П. Р. Славейков, и „Скъперникът" (L'Avare), която има два превода: един от М. Балабанов и друг — от П. Р. Славейков.

Тези пиеси са били играни успоредно с българските: през 1876 г. Театро Франсе на Бейоглу в Цариград представя „Смъртта на княз Потемкин", „Пиянската азбучна песен" и „На сила оженване" от Молиер; през 1878 г. читалището в Тулча представя „Крум", „Изгубена Станка", „Глезен Мирчо", „Вяра и Любов", „Михаил и Стоян войвода" и „На сила оженване" от Молиер.

На 7. II. 1870 г. сливенското читалище представя „Многострадална Геновева" и „Скъперникът". Първата пиеса се дава в полза на бедните деца, а втората — в полза на училището. На всяка театрална проява по това време се е гледало като на малък празник. Представлението на сливенското читалище е било изнесено на богато декорирана сцена. Присъствували са учители и граждани както от Сливен, така и от съседните градчета и села. Отзивите в пресата за това представление специално са повече от ласкави. Особено силно впечатление е произвело участието на един малък оркестър, състоящ се от осем души, който „смаял" зрителите с великолепното си изпълнение.[2]

Общо взето, в периода от 1862 г., която отбелязва първото представление на Молиер в България, и до 1878 г. в пресата съществуват данни за навлизането в българския театрален живот на следните негови пиеси: „По неволя доктор", „Скъперникът", „На сила оженване",

---

[1] В. Турция, За драматичното изкуство в Турция, VII, бр. 19, 26. VI. 1871.
[2] В. Македония, бр. 31, 7. III. 1871.

„Георги Данден или Излъган мъж“ и „Тартюф“. Това са първите контакти на Молиер с българската публика преди Освобождението.

Трябва обаче да се отбележи, че ранният период на проникване на френския автор у нас се характеризира чрез един интересен процес на „приспособяване“ към изискванията на тогавашния български театър. Първите скромни труженици — преводачи и драматурзи, които са работили за поставянето на комедиите на Молиер, са се отклонили значително от неговите оригинали. В преводите им съществуват много неточности. Нещо повече, напълно съзнателно са се извършвали големи промени по отношение на езика, стила, имената, социалната принадлежност на героите и следователно — на постановката, като по този начин френският класицизъм е достигнал до така нареченото „побългаряване“, т. е. приспособяване към българския бит и нрави и естествено към манталитета на българския зрител.

Интересен е фактът, че проникването на Молиер почти във всички европейски страни представлява големи аналогии с това в България. Почти навсякъде той е претърпял в ранните периоди на проникването си процес на приспособяване към дадена публика и установени театрални традиции, преди да окаже влияние върху тях. Най-напред този процес се извършва в Англия, тъй като тя е първата страна, в която Молиер се появява след Франция. Това става още през 1663 г.[1] Английските драматурзи и преводачи са си позволили много по-голяма свобода от българските, тъй като при адаптирането на Молиер техните промени са засегнали дори драматическата структура на пиесите. Премахвани са били цели сцени, на чието място са поставяни нови съобразно с изискванията и традициите на английския театър по онова време.

Как се извършил на практика в България процесът на „приспособяване“ на Молиер към съществуващата театрална действителност?

Във в. „Право“ от 29. V. 1873 г. се говори за издаването на „Тартюф“ и „Скъперникът“, комедии от Молиер, „преправени“ според българските нрави от „г-на Славейкова“. „Не знаем как ще бъдат преправени тези книги и оставяме да кажем нещо, когато излезат от печат. Но не можем да не се почудим, като каква ще бъде преправката на Тартюфа и пак той ли се намери за преправка?“

Скоро обаче българската публика разбира какво означава това, тъй като „преправянето“ на комедиите на Молиер според българските нрави е не само дело на П. Р. Славейков. Това практикува също и М. Балабанов. Още при първото издание на неговия превод на „Скъперникът“ на корицата на самата книжка е употребен терминът „побългарил“, а не „превел“. Във връзка с това самият той заявява: „Забелязвам, че старанието ни да бъдем верен преводач не ни попречи да си позволим някоя свобода там, където виждаме, че буквалният превод замъглява мисълта. Друга свобода си позволихме също в побългаряването на французките имена. (. . .) Мислим това да не вреди нито на превода, нито на българската сцена, на която може да се представи тази комедия“.[2]

Така под перото на М. Балабанов Молиеровият Арпагон става Грабчо (от глагола „грабя“), Клеанти се превръща в Славчо, Валер в Стоил, Елиз в Лалка. След „побългаряването“ на собствените имена идва „преправянето“ на изискания стил на класическия френски език. Това се вижда още от първите редове на първата сцена: „Valére: Hé quoi, charmante Elise?“ на български език става: „Стоил: Как тъй, либе Лалке?“ И на последно място, самата постановка на пиесата претърпява процеса на „преправяне“ според българския бит.

Българската публика посреща много благосклонно и с удоволствие така „приспособения“ театър на Молиер, преди самата тя да възприеме френския класицизъм.

В заключение може да се каже, че ранният период на проникването на великия френски драматург в България се характеризира с две особености:

1. Той бележи началния стадий на възхода на българското театрално изкуство.

2. Преди да повлияе и измени българския театър и българската театрална мисъл, Молиер е бил сериозно изменен и приспособен към тях.

---

[1] Не е безинтересно да се отбележи, че цели два века делят първото представление на Молиер в Англия (1663) от това в България 1862). Интересен е също така и фактът, че и в двете страни първата негова поставена комедия е „По неволя доктор“.

[2] Подлистник на в. Век, год. II, бр. 37, 13. IX. 1875.

СТО ГОДИНИ ОТ ИЗЛИЗАНЕТО НА ПЪРВИЯ БЪЛГАРСКИ ПРЕВОД НА „ТАРАС БУЛБА“

Иванка Васева

„Тарас Булба“ е едно от първите произведения на руската литература, преведени на български още преди Освобождението — в 1872 г. — от известния критик, педагог и просветител Нешо Бончев.[1]

Изключителният интерес към повестта на Гогол още преди освобождението на България, в епохата на подем на националноосвободителното движение, се обяснява преди всичко с голямата близост в съдбите на украинския и българския народ, с дълбокото съзвучие между освободително-патриотичните идеи на Гоголевото произведение и идеите на българската националноосвободителна борба, с настойчивата назидателност на произведението, със страстната му насоченост към съвременността, с желанието на преводача да повдигне духа на българите, да укрепи вярата им във възможното и близко освобождение, като покаже масовия героизъм, широкия размах на народното движение на казачеството срещу също такъв троен гнет — национален, духовно-религиозен и социален — като гнета, тегнещ на тогавашна България. Особено се хвърля в очи аналогичната роля на защитата на вярата като една от съществените прояви на националноосвободителното движение, характеризираща еднакво историята на Украйна от XVII в. и България в XIX в.: както на времето полската шляхта използува Унията като средство за национално и социално закрепостяване на украинския народ, така и турците насилствено потурчват българи със завоевателна цел.

За Гогол казачеството представлява онази част от украинския народ, която е изиграла най-голяма роля в защита на родината от външни врагове. За преводача и неговите читатели казачеството въплътява смелостта, героизма и всички най-хубави черти на руския народ, към който са обърнати погледите и надеждите на българите за освобождение. Едва ли има друга страна, където така непосредствено да се е възприемала идеята за единство на историческата съдба на украинския и руския народ, както в България.

От друга страна, органическата връзка на Тарас и неговите синове и другари с народа, с родината, другарското чувство, което е основен закон в Запорожската Сеч, всеобщият героизъм, присъщ не само на отделни герои, но и на всички казаци, представляват образец, средство за възпитание, за морална подготовка на българите за предстоящите велики събития. И така патриотизмът, освободителният патос, романтическата героика са основното, което привлича вниманието на Н. Бончев към „Тарас Булба“. Без съмнение голямо значение имат и високите художествени достойнства на произведението, изумителното майсторство на художественото изпълнение, своеобразното съчетание на жизнена достоверност (реализъм) и вдъхновяваща романтическа героика.[2]

---

[1] Десет години по-късно (в 1882 г.) — вече след освобождението на България и след смъртта на преводача — в София излиза второ издание (Средец, Бълг. книжовно д-во), в което отделни остарели и диалектни думи и форми биват заменени с литературни, а в 1917 г. Щабът на действуващата армия пуска трето издание като № 13 от „Походна войнишка библиотека“.

[2] Петър Динеков. Първият български превод на „Тарас Булба“. — Известия на Института за бълг. литература, I, 1952, с. 69—79, също Писатели и творби, 1958, с. 262—276.

Но сложността на художествената структура, стилистичното богатство на оригинала, които оказват толкова силно идейно-естетическо въздействие, същевременно поставят пред преводача много високи изисквания. Защото идеите тук са „материализувани“ в конкретни, живи образи на хора и събития със средствата на друг език. Как ще се реализира на български тази ярка индивидуалност на характерите, тази експресия на почти физически осезаемите сочни битови подробности, този искрящ хумор, лиризмът на пейзажа, гневният изобличителен патос, възторженият химн на непоколебимия свободен дух? Веднага трябва да подчертаем, че Нешо Бончев изпълнява с чест тази така трудна задача. Неговият превод свидетелствува за висока литературна и езикова култура, отлично познаване и тънко разбиране на български и руски език и фолклорна поетика. Това обяснява и неговото дълголетие: почти 30 години той остава единствен български превод на Гоголевата епопея.

Достойнствата на този превод ще изпъкнат още по-ярко, като се вземе пред вид обстоятелството, че през седемдесетте години на миналия век в поробена от 500 години България не е имало не само почти никакви литературни и преводачески традиции, но и единен национален литературен език. Но въпреки това, въпреки известна остарялост на езика, ако го преценяваме от съвременно гледище, преводът на Н. Бончев не е загубил своето значение и влиянието му се чувствува във всички следващи преводи. За историята и теорията на превода той представлява особен интерес поради това, че за разлика от новите преводи акцентира фолклорно-поетичното начало в Гоголевото произведение, оставяйки на втори план книжно-романтичните му особености. Това намира израз преди всичко в следното:

1. а) в честото превеждане на обръщенията п а н ы, п а н ы- б р а т ь я, т о в а р и щ и в характерното за българските юнашки песни „верна дружино“:

в оригинала	в превода
Прощайте паны, братья товарищи!	Прощавайте, верна дружино!
— Что, паны? — обратился Тарас к куренным.	— Дружино! — обърна се Тарас към войводите.

б) в замяната на отвлечените събирателни „товарищество, рыцарство“ с по-конкретното „дружина“:

в оригинала	в превода
Первый долг и первая честь козака есть соблюсти т о в а р и щ е с т в о.	Пръва длъжност и пръва чест за един казак е да залита за д р у ж и н а т а.
Пусть же знают они все, что такое значит в русской земле т о в а р и щ е с т в о.	Та нека знаят всичките какво нещо е дружина в руската земя.

Без съмнение тук се проявява просветителско-агитационното предназначение на превода.

2. В превеждането на някои реалии като „к о ш е в о й, а т а м а н“ и т. п. с популярното за революционната действителност и българския исторически фолклор „в о й в о д а“:

в оригинала	в превода
кошевой	главният войвода
новый атаман	нов войвода
Балабан, куренной атаман	Балабан, един от войводите

Това обаче не е проява на широко разпространеното в ранните преводи „побългаряване", макар че отчасти накърнява национално-историческия колорит, то не се диктува от стремежа да се заменят чуждите реалии с български, а от задачата тактично да се приближи преводът до читателя, за да се усили въздействието му.

3. а) В активното използуване на български постоянни епитети при превода на руските постоянни епитети:

в оригинала	в превода
Как стройный тополь носился на буланом коне своем. Так и пригвоздил его там навеки к скьорой земле.	Като тънка топола летеше той на врана си коня. Там той го пригвозди до века в черната земя.

б) В употребата на постпозитивни постоянни епитети, на които в оригинала съответствуват препозитивни:

в оригинала	в превода
Какая вам нежба? Ваша нежба — чистое поле на добрый конь.	Какво ви е галене намерило? Вашето е галене поле широко и добър кон.

Въпреки формалното отклонение от оригинала в широк контекст този начин на изразяване е достатъчно мотивиран като средство за усилване на народно-гражданската патетика на произведението и на фолклорния му характер.

4. В честата употреба на нечленна форма на прилагателното определение и в пропуска на притежателни местоимения:

в оригинала	в превода
Не по одному козаку взрыдает старая мать. . .	Не за един казак ще заридае стара майка и ще удари стари си гърди със сухи ръце. . .

Подобни „съкращения", имащи като съответствия пълноструктурни форми в литературния език, имат ярка народнопоетична окраска.

5. В честото използуване на народноепическата експресивна конструкция с показателното местоимение „оня, оная":

в оригинала	в превода
И погиб козак! И хлынула ручьем молодая кровь. Зачервонела козацкая рубашка . . . замахнулся всей жилистой рукой.	И загина оня казак! И хлуйна като порой оная млада кръв. Зачервеня се оная ти риза. . . . замахна с оная жилеста ръка.

6. а) В последователното отражение на тавталогиите от оригинала:

в оригинала	в превода
Рубится и бьется Тарас, сыплет гостинцы тому и другому на голову.	Сече и бие се Тарас, святка то тогова, то оногова по главата.

. . . начали разыгрываться схватки и битвы.	. . . почнаха да се разиграват бойове и битви

б) В честата употреба на субстантивирани нечленувани прилагателни, местоимения, причастия:

в оригинала	в превода
Бывалые и старые поучали молодых.	По-стари и патиле учеха младите.

В превода на художествена литература почти винаги има елементи на субективност. Посочените прояви на субективност у Н. Бончев са съзнателни и системни и имат конкретна идейно-историческа основа: те отразяват една исторически мотивирана трактовка на оригинала, не влизат в противоречие с неговата поетическа същност и не прекрачват границата, отвъд която субективността се превръща в субективизъм.

От съвременно гледище езикът на разглеждания превод е твърде остарял; в него има много остарели и диалектни думи и форми: веке, пръва, заклопи очи, навсъде, охолно, сичкият народ, сичката Европа, соба, дека, спроти, секакви дървие, посивеле мустаки, острове, князове и т. н. Срещат се някои русизми и църковнославянизми (думи и морфеми: вознесе се, посрамявание, оскърбявание и т. п.) и — по изключение — турцизми (захере). Архаичността на езика, съчетана с преводаческото майсторство на Н. Бончев, налага върху целия превод отпечатъка на благородна старина, който напълно съответствува на духа и стила на Гоголевото произведение, където езикът също така е забележимо архаизиран и стилизиран.

Н. Бончев се стреми, общо взето, да отрази и синтактичните особености на оригинала, създаващи атмосфера на тържественост, на романтична героика. Само на места той не спазва емфатичния словоред, особено глаголните инверсии — и така снижава поетичното звучене на повестта.

в оригинала	в превода
И пробились было уже козаки. А уж упал с воза Бовдюг. . .	И казаците бяха се вече пробили. А Бовдюг падна от колата. . . .

Невинаги биват отразени словесните и синтактичните повторения, с чиято помощ Гоголь създава епически напевни ритми. Но най-същественото и интересно отклонение от оригинала в първия български превод са пропуските, обусловени не от трудности, а по всяка вероятност от личния вкус на преводача: от неговата антипатия към експресивното повторение, подчертаване, към парафразата. Такива пропуски характеризират в една или друга степен почти всички стари преводи и поради това представляват особен интерес. У Н. Бончев отбелязахме следните по-важни отклонения от оригинала:

1. Пропускане на един от компонентите на експресивна синонимична двойка:

в оригинала	в превода
Остап выносил терзания и пытки, как исполин . . . объятый пылом и жаром битвы. . .	Остап търпеше мъките като исполин . . . разпален от огъня на битвата

2. Пропускане на някои образно-експресивни епитети:

в оригинала	в превода
ужасный хряск рана от тежелого палаша . . . моргнувши седым усом	хрискане рана от нож . . . и мръднаха с мустак

3. Пропускане на някои образни детайли:

в оригинала	в превода
. . . на сабельных р у к о я т я х и ружейных о п р а в а х	. . . лъщеше се сам-там по саблите и пушките

4. Пропускане на някои реалии (рицарство, рицарски), чужди на българската действителност:

в оригинала	в превода
. . . крепостью дышало его тело, и рыцарские его качества уж приобрели широкую силу льва.	. . . в тялото му прозираше крепост и широка лъвска сила
. . . Моли бога, чтобы они воевали храбро, защищали бы всегда честь р ы ц а р с к у ю , чтобы стояли всегда за веру христову. . .	Моли бога храбро да воюват, да стоят винаги за вяра христова. . .

Както виждаме, едни от тези пропуски намаляват експресивността на оригинала, други — образното му богатство, трети — историческия колорит. В единични случаи можем да предположим, че са действували и дидактични подбуди — желанието на преводача да не снижава представата, която българският читател ще получи за казачеството. Така например пропуснат е цял пасаж, в който се описва жестокото наказание на крадците в Запорожската Сеч. (Срв. 299, 37.)

В своя превод Н. Бончев проявява голямо внимание към яркостта на романтичния пейзаж („И пламна онова величествено абатство от буен пламък и стоеха навъсени между разделените огнени вълни ония колосални готически прозорци."), към точността на портрета и характеристиките на героите („. . . пред тях летеше един юнак от сичките най-пъргав и най-хубав; черна коса се развяваше изпод медната му шапка"), към динамиката на баталните картини: („Сече и бие се Тарас; святка то тогова, то оногова по главата") и високата емоционалност на лирическите отстъпления. Много точно преводачът отразява и изобразителните средства на Гоголевия език: изразителните епитети, метафори, сравнения, хиперболи. Например: „. . . и хлуйна като порой оная млада кръв като хубаво вино, кога го носят от зимникът слуги немарливи и съпнат се край самите врата, та строшат скъпият сосуд" (82).

С особено майсторство Н. Бончев предава спокойно-тържественото фолклорно-епично звучене на Гоголевата епопея, напр.: „Орач си трошеше ралото, пивовар оставаше каци и сечеше бъчви, занаятчия и дигенджия оставяше поврага и занаят и дигян, трошеше грънци и къщи — и сичко, що се находило, качваше се на кон. С една реч, руский характер тука доби мощен, широк замах, здрав вид."

В заключение трябва да подчертаем, че първият български превод на „Тарас Булба" свидетелствува за високата филологическа култура на неговия създател, за тънко разбиране на особеностите на художественото произведение и умение да ги пресъздава със средствата на друг език. И днес, сто години след излизането на този превод, спокойно можем да кажем, че на много места той дори превъзхожда съвременните преводи със своята благородна старинност, стилност и поетичност.

ИВАН ШИШМАНОВ

Христо Радевски

Получих писмо от моя състудент и приятел Димо Минев по повод на втората ми книжка „Живи като живите“. Приятелско, насърчително писмо. И се унесох в спомени за студентските ми години. И над всички студенти и професори, които изплаваха в паметта ми, все повече се открояваше ярката фигура на Ивана Шишманов. Спомних си неща, които бях почти забравил, в паметта ми се проясниха подробности от облика и поведението на този изключителен български учен. И ме поблазни желанието да ги разкажа.

Не вярвам да има човек измежду нашите учители, професори, литератори и други културни дейци, които са слушали лекциите на Шишманова и да не са очаровани от личността, ерудицията и демократизма му. Той се налагаше не само със стройната си изящно облечена подвижна фигура, с енергичния си малко дрезгав глас, с категоричността на своите убеждения и деликатните си обноски. Той се налагаше с цялото си поведение на дълбоко ерудиран учен и предприемчив общественик. По негова инициатива се почва многотомното издаване на български народни умотворения, той — като министър на просветата — изпраща в чужбина много културни дейци да се приобщят с голямата световна култура и да продължат делото на Пенча Славейков. Той беше истински стопанин на българската национална култура, който гореше с високите патриотични пориви на нашето Възраждане. Приятел и почитател на Вазова, той по вазовски обичаше страната си и тази обич дава тон на широката му демократична дейност.

*

Четеше лекциите си в зданието на ул. „Московска“, срещу някогашния царски дворец, сегашна Национална галерия, и в зданието на ул. „Тетевенска“ 1. Четеше по Ренесанса и сравнителна история на литературата. Неговите аудитории винаги биваха препълнени със студенти. Лекциите му идваха да слушат и студенти от другите специалности, които не са задължени за това. Защото беше удоволствие да го слушаш. Той създаваше в аудиторията онази празнична и делова атмосфера, като при извършването на някакъв тържествен акт. Всяка негова лекция беше откритие на нещо ново из многопластовата история и теория на литературата. При това говореше документирано, убедително, енергично. Пред себе си върху катедрата поставяше някакви бележки, към които поглеждаше сегиз-тогиз, но това никак не спъваше емоционалния темп на речта му, нито помътваше очарованието на неговото красноречие. Сивеещата му сресана настрани коса, късо подстриганите мустаци и бръчките около очите, прикривани от пенснето, придаваха някакво благородство на физиономията му. И струваше ти се, че този човек не е способен да се пошегува. А речта му бе освежавана с постоянни остроумия, които вмъкваше ту като коментарии към литературните факти, които съобщаваше, ту с духовити цитати из самите произведения, за които говореше. Имаше любим израз: „социален резонанс“. С това подчертаваше, че литературните факти трябва да се обясняват във връзка с обществения живот. И в своите коментарии често съпоставяше миналото с днешните литературни явления и дирене успоредици между тях. Това придаваше особена актуалност на лекциите му. Правеше ги живи, съвременни. Чрез миналото обясняваше днешните явления и на днешните явления дирене корена в миналото.

Правеше ми впечатление, че тоя строг и сериозен учен не се стесняваше от нецензурните места, с които изобилствува ренесансовата литература. И съвсем не се боеше да не опорочи студентите с тях. И все пак всичко през неговите уста биваше високо нравствено. Защото беше пряко противоположно на филистерщината. Той смяташе студентите за сериозни хора, които вече разбират сложните проблеми на живота и на които не е нужно да се чете нравоучение.

В неговите лекции, в мисленето му се чувствуваше дисциплината на големия учен. Той очевидно биваше доволен от препълнената аудитория, но искаше същата дисциплина и от своите слушатели. Веднъж беше валяло дъжд, времето бе студено и влажно и голяма част от студентите не дойдоха на лекцията му. Залата беше прошарена с празни места. Шишманов влезе енергично, както винаги, но се огледа малко изненадан, намръщи се и каза нещо подобно: „Аз, старият и болен човек, въпреки неблагоприятното време се дигнах от къщи да дойда да ви чета, а младите не благоволяват да дойдат. Какво значи това?“ Беше просто разстроен. И нареди на един студент да запише имената на присъствуващите. Но лекцията си не прочете. Отиде си обиден. Разбира се, нищо не последва срещу ония, които не бяха дошли на лекцията. Самата атмосфера в университета беше твърде демократична и най-малко Шишманов би я нарушил. Но тази мярка от негова страна беше очевидно сериозен упрек срещу отсъствуващите. И друг път не си спомням да се повтори подобно нещо.

Когато четеше лекциите си, в залата владееше абсолютна тишина. Чувствуваше се съсредочението и на лектора, и на слушателите в предмета, по който се говори. И никой с нищо не си позволяваше да наруши тази тишина. На неговите лекции студентите биваха редовни, отрано заемаха местата си и чакаха с нетърпение професора. Веднъж една студентка, твърде накокошинена и очевидно с намерението да направи впечатление, влезе в залата, след като професорът беше почнал да говори. Със самочувствието, че в момента цялата зала ѝ се любува, тя кокетно се озърна на всички страни и се отправи към свободното място в задните редове. Спря се, остави някак небрежно чантата си и като че отегчена—както правят празните и високомерни дами—си свличаше ръкавиците. Чувствуваше, че всички я гледат. Наистина всички погледи бяха вперени в нея, защото още с влизането ѝ Шишманов прекрати речта си, свали си пенснето и внимателно я проследи. Когато победоносно седна, професорът натъкми пенснето си, кимна ѝ учтиво и високо произнесе: „Добрутро!“ Смях заля залата. Той сериозно продължи лекцията си.

И друг — противоположен на този—случай си спомням. Малко преди дванадесет часа, когато вече беше към края, един от нашите колеги стана тихо, взе чантата си и излезе на пръсти, като безшумно притвори след себе си вратата. Ние се поразшавахме, знаехме, че професорът не обича това и очаквахме неговата реакция. Той забеляза неспокойствието ни и се обърна към нас:

— Господа, на този свой колега трябва шапка да свалите. Той е беден младеж и е принуден да сервира във вегетарианската гостилница, за да изкара прехраната си и да се учи. Аз му разреших да излезе преди края на лекцията, да не закъснее за работата си.

*

През една студена зима — не си спомням годината— ние, няколко студенти, чиито квартири бяха далеч от университета, се чудехме къде да се приютим на топло, докато дойде два часà, когато се отваряше семинарната стая за работа. А там беше топло и удобно. Но прислужникът — мисля, се казваше Димитър — не желаеше да ни отвори, както и да го молехме. Гледаше си спокойствието. И веднъж седим ние трима — Димо Минев, Иван Писарев — наш колега — и моята милост — на стълбището, зъзнем и чакаме да дойде два часà. В това време пристига с дебела чанта един от нашите професори—нека не споменавам името му — още жив е и дай боже дълго да живее. Поздравихме го учтиво. Той ни изгледа: „Какво има господа, защо стоите тука?“ Оплакахме се от Димитра, че не желае да ни отвори да стоим на топло, че сме бедни студенти и квартирите ни са далече. Макар че и близо да бяха, и там беше студено. Професорът

мазно ни отвърна: „Ами, господа, сега е почивно време и всички работни помещения са затворени.“ И влезе в топлия си кабинет.

Ние се спогледахме и решихме: защо да не отидем да се оплачем на проф. Шишманов? Не зная защо решихме на него да се оплачем — той ли беше декан на факултета или просто се надявахме на него. Но така решихме и веднага се отправихме към жилището му на ул. „Шипка“. Намерихме къщата и позвънихме на вратата. Отвори ни слугинята и ни запита кого дирим. Казахме ѝ, че сме студенти и искаме да видим господин професора. Тя ни остави и изтича навътре. През отворената врата чухме енергичния глас на Шишманова: „Нека дойдат веднага“!

Влязохме в кабинета му. Топла уютна стая, то се знае, отрупана с шкафове с книги. Професорът стоеше прав пред писалищната си маса, на която се виждаха изписани листове. В ръката си държеше писалката. Беше в халат и по чехли. Поздравихме го. Отвърна ни: „Добър ден, господа! Какво има?“ Обяснихме му защо го безпокоим. Той внимателно и прав ни изслуша, след това каза: „Така ли? Идете и кажете на Димитра веднага да дойде при мене!“

Ние така и направихме.

На другия ден Димитър се оплакал на един от колегите: „Какво сте ме наклепали пред проф. Шишманов, бе? Повика ме и ми се скара, задето не ви отварям семинара. Каза: „Ти си назначен там да услужваш на тези хора, това са утрешни учени и твои шефове. Ще се държиш прилично с тях!“

В този смисъл му е говорил Шишманов, а Димитър е предал това на колегата, разбира се, на своя шопски език. Разправям тази случка, защото тя, както и другите, характеризира човека Иван Шишманов. Особено като го съпоставиш с другия професор.

*

Тази съпоставка още по-драстично изпъква при следния случай.

Студентският празник по онова време се чествуваше много бурно. Прогресивните студенти, организирани в своите академически дружества, си устройваха вечеринки и се забавляваха, а фашистите студенти миткаха из столицата на пияни тълпи, безчинствуваха — разбира се, покровителствувани от полицията — и нападаха вечеринките на прогресивните студенти. И често ставаха побоища. Празникът се превръщаше в денонощие на политическа борба.

На самия празник сутринта по традиция в Народния театър — тогава само сегашният театър „Иван Вазов“ се казваше н а р о д е н — се устройваше тържествено събрание с граждани и студенти, доколкото можеха да влязат. Студентите заемаха обикновено втория балкон. И между тях непрекъснато сновяха агенти на полицията — да не би нещо да стане. А ние нарочно, когато засвирваха националния химн „Шуми Марица“, не ставахме от местата си или не си сваляхме шапките. И често се разпалваха спречквания и схватки в самия театър.

На това тържествено събрание се правеше отчет за работата на университета. Там присъствуваше винаги „негово величество“ цар Борис III със семейството си. А министерската ложа се пълнеше с министри.

И на едно такова тържество се появи на сцената професорът, за който споменавам погоре. Застана пред катедрата, направи сервилен поклон към царската ложа и раболепно произнесе: „Ваше величество, ваши височества!“ (Не си спомням дали не каза „Ваше блажено величество“.) После със същото раболепие, но, разбира се, с една нота по-ниско, се обърна към ложата на министрите: „Многоуважаеми велможи!“ И най-после, с още една нота по-ниско, към публиката: „Уважаеми дами и господа!“

Каза своето встъпително слово, откри тържеството и даде думата на проф. Шишманов за доклад.

Шишманов излезе строен и енергичен на сцената. Не погледна нито царската ложа, нито ложата на министрите, а се обърна направо към публиката: „Дами и господа!“ И започна речта си.

Мисля, че тук, както се казва, коментар не е нужен. Двамата професори прекрасно се самохарактеризираха. И двамата учени, и двамата личности. Но от личност до личност има разлика.

*

Тия мои впечатления ме връщат към ученическите ми години, когато — без дори да знаех кой е този Шишманов — ми попаднаха негови епиграми — струва ми се, публикувани в читанките. И ми е правила впечатление тяхната находчивост и острата им лютивина. Някои от тях и досега помня:

На ядене си бърз, ленив си по вървеж,
я чуй, ходи с устата, а с краката еж.

Или:

Клеветници ли те бедят,
спомни си тия редове:
оси зурли си не хабят
за лоши, гнили плодове.

Макар първата да е по Лесинга, а втората по Бюргера, аз съм запомнил името на Шишманова. Много от неговите епиграми и сатирични стихотворения са в същност преводи от световни поети, но той така ги е побългарил, че са станали напълно български. И тази негова дейност заслужава сериозно внимание при едно разглеждане принципите на стихотворния превод.

Освен това те твърде много говорят за чувствителността на автора към несправедливостите в живота и пороците на хората. Те характеризират неговия демократизъм и чувството му към художествената реч, и специално към сатирата. Трябва да се прибави, че Шишманов е роднина на Алеко Константинов и зет на украинския прогресивен историк, публицист и обществен деец Михаил Драгоманов, който е бил професор в Софийския университет и умира в България. Той е имал без съмнение силно влияние върху младия български учен, комуто е вдъхнал своя хуманизъм. И без съмнение Шишманов не може да не се е ръководел от гражданското поведение на безподобния Алеко, когото често цитираше в лекциите си. Често шеговито повтаряше безпардонния израз на бай Ганя: „Дума дупка не прави."

*

И последния тъжен акорд от моите спомени за Шишманова. Беше през втората половина на месец юни 1928 г. Бях арестуван — тогава това често се случваше. И от най-горния етаж, от ареста, на Дирекцията на полицията срещу Лъвовия мост видях да се точи дълго траурно шествие през моста по тогавашната улица „Мария Луиза" — сега „Георги Димитров" — към Орландовци. Попитах стражаря, който разнасяше хляб на арестантите, кого погребват. „Професор някакъв умрял — Шишманов" — отвърна той.

Като излязох от ареста, научих, че пренесли тялото му от Осло, Норвегия, гдето е бил като български делегат на конгрес на ПЕН-клубовете.

Тогава работех като коректор в списание „Наковалня", редактирано от Димитра Полянов. И редакторът, който имаше твърде сектантско отношение към хората от другия лагер, написа в броя на списанието от 28 юни 1928 г. следната бележка:

„На 22 т. м. почина в Осло (Норвегия) от разрив на сърцето проф. Ив. Д. Шишманов, най-крупният представител на буржоазната идеология у нас.

Фолклорист, литературен историк, учен, професор, общественик, проф. Ив. Д. Шишманов бе голяма фигура в нашия духовен и обществен живот.

В най-близка връзка с някогашното руско народническо движение в началото на 90-те години (той бе зет на известния украински професор емигрант Михаил П. Драгоманов, намерил прибежище в нашия млад университет през Стамболово време), проф. Шишманов не остана чужд на неговото влияние; и като човек, и като писател, и даже като министър и общественик той проявяваше широта на погледа, толерантност и симпатии дори към най-крайните теории и течения. Човек с голяма, европейска култура, той можеше да вижда зад синора на класата, към която принадлежеше, и да се бори с идейните си противници не с насилие,

не с отмъстителност, не с произвол, а пак с идеи. Пред вид на тия му качества, когато през 1919 г. нашето правителство трябваше да изпрати свой представител в освободена съветска Украйна, за такъв бе избран проф. Шишманов. Противно на всички хулители на нова Русия, когато се върна от Украйна, проф. Шишманов не скриваше своите симпатии, въпреки всички неизбежни при всяка революция ужаси и грешки, към творците на новия, съветски строй. Проф. Шишманов въведе у нас и литературното държавно меценатство: той бе първият наш министър на просветата, който облагодетелствуваше нашите млади писатели, като им даваше синекурни длъжности и стипендии за чужбина, отгдето и Яворов, и Елин Пелин, и Кирил Христов се връщаха п о-м а л к и, отколкото преди да се „приобщят" с европейската литература и култура. Тази е може би една от грешките на покойния заслужил професор и литератор. Покойният до края на живота си остана голям идеалист: вярваше в някакви Европейски съединени щати, в миролюбието на Обществото на народите, в културната роля на ПЕН-клубската международна организация, на чийто български клон бе председател и като негов делегат бе отишъл в Осло на конгрес.

След 50 години „свободен" живот българската буржоазна литература и наука няма с кого да запълнят празнината, която оставя смъртта на проф. Ив. Д. Шишманова."

НЕСПОКОЙНИЯТ ЧОВЕШКИ ДУХ

Димитър Добрев

> Казват, че се ровя в сметта на човека. Е добре!
> Когато човек върши добро, това съвсем не е повод да се разнежваме, защото той само изпълнява своето човешко задължение. Но когато той върши зло?. . .
>
> *Т. Ружевич*

В моята библиотека (подпечатвах книгите си с гумен печат екслибрис, на който се чете детински наивният надпис „Ситна росица“) се трупаха различни литературни издания от всевъзможен произход. Тъй като бях работил три години като експедитор на „Ученическа мисъл“, имах особен интерес към периодичните издания, за които се абонирвах. Постепенно освен чрез отделни книги и чрез периодичния печат навлизах в ненадминатия епичен свят на Йордан Йовков, в сложната динамичност на Николай Райнов, опознавах поезията на Смиренски, Гео Милев, Николай Лилиев, Ел. Багряна, Т. Траянов, Л. Стоянов и други. Сред тези имена Георги Райчев беше оставил у мен дълбоко и незаличимо впечатление с психологическите си разкази. Съжалявам, че днес вече не притежавам първите годишнини на списание „Златорог“, където за пръв път прочетох негови творби. Имам голямо желание да хвърля поне един поглед върху бележките, които под непосредственото въздействие на прочетеното бях нанесъл тогава на белите полета.

Да се пресъздаде онова, което човек е почувствувал при първото си докосване до една творба, е невъзможно. Но, струва ми се, че щом съм почувствувал нужда да направя тези бележки, това доказва колко съществено ми се е струвало общуването с произведенията на Георги Райчев.

По-късно, когато организирах издаването на „Светлоструй“ и се обръщах с писмена молба за сътрудничество към много наши утвърдени писатели, с подобна молба се обърнах и към Георги Райчев. Пишейки тези молби, винаги изпитвах известно стеснение, но когато писах на Райчев, подобно чувство не изпитвах. За голяма моя радост, когато „Светлоструй“ навлезе в своята пета годишнина с програмна статия на проф. Асен Златаров под заглавие „Да не униваме“, имах вече ръкописа на разказа „Старци“ от Георги Райчев. Ето неговото писмо от 18 септември 1932 г., с което изпрати ръкописа:

-

Драги Добрев,

Не се чувствувам особено добре със здравето си. Но на Вашата сърдечна молба не може да се устои. Изпращам ръкописа на разказ, който не е нов, но е с известни поправки. Обичам да поправям. Ако може да Ви свърши работа — използувайте го, когато имате възможност. За хонорар не се безпокойте — това не е цел за моето сътрудничество във вестника Ви.

Сърдечни поздрави: Ваш Райчев

Изглежда, Георги Райчев бе от онези писатели, които не се задоволяват вече с постигнатото в творбата си и непрекъснато се връщат към нея, за да дирят път към нейното по-съвършено звучене. Споделяйки незавидната съдба на дребното чиновничество в една социално несправедлива действителност, Райчев търсеше убежище в света на изкуството. Бе избрал словото като средство, достойно да разкрие не само несъвършенството на една действителност, но и несъвършенството на погребания в нея и в собственото си несъвършенство човек. Именно през трагичното несъвършенство на човека Райчев намираше път към самобитния и необикновен свят на своето творчество, където бродеше неговият неспокоен дух на човек и писател.

В литературната панорама, на която Райчев бе съвременник, той се откроява от останалите пишещи събратя някак си „по̀ друг", бих казал дори „неочакван", въпреки че тази дума е може би най-неточната, защото Райчев не в по-малка степен от своите съвременници беше приемник на създадените вече в литературата ни традиции. Но в творческото си развитие той задълбочаваше самобитността на прозата си и ако приемем, че литературата във всички времена е своего рода изследване на човека и неговия духовен мир (разбира се, с достъпни само на нея средства), то Райчев се явява като необходимо и важно допълнение към онова, което нашата литература е казала за човека по негово време.

След Г. Стаматов Георги Райчев бе първият български писател, за когото психическият свят на човешкото същество ставаше център, на който са подчинени всички елементи на организация в литературната творба. У Райчев този свят изцяло овладява творческата концепция. Той не изследва последствията от реакцията на дадена психика извън нея. Той ги отбелязва. У него външният свят е „причинител". Може би затова често фабулата на неговите произведения се характеризира с баналност и дори сантименталност (както е случаят с неговия роман „Господинът и момичето"). Тя сякаш остава извън интереса на писателя и като че понякога той няма власт над нея. Сякаш той я забелязва едва тогава, когато тя се втурва в психиката на героите му. . . Понякога ми се струва, че при творчеството на Райчев понятието „наблюдателност" звучи парадоксално. Той не наблюдава своите герои, не наблюдава и техните отношения с външния свят. Той сякаш е в самите тях (което е особено изразително в разказа „Незнайният") и отразява техния мир като болезнено чувствително огледало за външния свят, където съществува героят. Но това съвсем не значи, че повествованието на Райчев е своего рода антифабулно. Напротив, то е динамично, характеризира се с жива, занимателна интрига. Но у Райчев фабулата никога не е носител на истините, които авторът е възнамерявал да каже на читателя. В центъра на неговото внимание остават героите му.

Особено близък и любопитен за мен е Райчев по отношение на онова в неговото творчество, което отразява разрушаването на някои емоционални, идейни и битово-социални норми, наслоени в човешката психика от тогавашната селска действителност. Тези норми, спътници на едно потиснато, угнетително положение, поставят въпреки всичко човека в трезво отношение към света. Райчев претворява разрушението им при сблъскването им с градската култура. При това Райчев задълбочи знанията (а може би откри) на нашата литература за първичните елементи на психическата същност на човешкото същество. Ако в повечето случаи тези елементи се характеризират с известна патологичност, то това дължим на особеностите на Райчевите етически и естетически възгледи.

Лицето му имаше болнав цвят, от който лъхаше студенина и някакво особено вътрешно напрежение. Гласът му звучеше изненадващо тихо и меко. Такъв го срещах в кафенето на „Цар Освободител", което тогава през тридесетте години беше своего рода неофициален клуб на културните дейци в София. Мисля, че не беше твърде чест гост. На моите предложения за сътрудничество отговаряше винаги уклончиво, позовавайки се на лошото си здраве:

— Господин Добрев, оставете това, аз съм болнав човек. И за семейството си съм бреме.

Мисля, че болестта му не беше останала без значение за атмосферата на неговите творби, а така също и неособено щастливата чиновническа съдба. Той твърде добре познаваше тази страна на живота и често ме разпитваше за съдбата на различни „пишещи братя“ от провинцията, като изказваше опасение дали ще издържат превратностите на трудната съдба на писателя от провинцията.

Недовършил своето богато творческо развитие, Георги Райчев ни напусна неочаквано. Изпратихме го към неговото вечно жилище, изпълнени със скръб и съзнаващи онова, което нашата литература губеше в негово лице. Стоях заедно с трима колеги до ковчега му в църквата „Св. София“, когато пред тленните останки бавно се придвижваха почитателите му. Те бяха дошли да си вземат „последно сбогом“. В такива моменти мислите на човека бягат и към миналото, но и с увереност търсят бъдещето. Бях уверен, че неговото творчество няма да потъне в забрава. Тази увереност и голямото си уважение към твореца Г. Райчев изразих в кратки бележки през 1947 г. във в. „Литературен подем“.[1] Бях зарадван, когато след години големият приятел на българската литература Янош Домокош — директор в Будапещенското издателство „Европа“ — помоли да дам съвет относно подбора на разкази от Георги Райчев, които издателството възнамеряваше да издаде.

„Скъпи приятелю Добрев,

Гласим да издадем сборник разкази на българския писател Георги Райчев. Подборът е направен. Моля те да ми пишеш кои според теб разкази на Райчев смяташ да бъдат използувани. Ще съм ти много задължен.

Моля за извинение.“

Твой Янош Домокош

Затова бях особено щастлив, когато прочетох в списание „Пламък“ (кн. 9, 1971 г.) статията на акад. Пантелей Зарев за творчеството на Райчев. Като изключим университетските лекции на Розалия Ликова, нейните бележки за творчеството на Райчев в книгата ѝ „Белетристиката между двете войни“, литературния портрет на С. Султанов в книгата „Четирма белетристи“ и книгата на Елка Константинова и предговора ѝ към двутомното издание на съчиненията на Райчев, от години насам това е първият научен труд, посветен на това оригинално и интересно дарование. Статията на акад. Зарев не само се противопоставя на забравата на Райчевото творчество от страна на литературната ни критика, но и внася много ново в досегашните представи на литературната мисъл за това творчество. Позволявам си да цитирам само заключението на тази статия:

„Художникът-реалист Георги Райчев заема особено място в нашата литература, като идва след Елин Пелин и Йордан Йовков. Той е изобразител на селото, но и на града, но и на духовните лутания на нашата интелигенция.“

И накрая:

„Неговите оригинални, пластични и психологически изобразителни средства са една нова боя в цветовата гама на българската белетристика.“

[1] Литературен подем, Стара Загора, год. II, бр. 4.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ" (Москва), № 10, 11, 12/1972

Последните броеве на сп. „Вопросы литературы" за 1972 г. отделят широко място на историческата дата — 50-годишнината на СССР. Юбилейните материали заемат голяма част от кн. 10 и 11 и запълват изцяло кн. 12. В тях са отразени преди всичко постиженията и опитът на съветската литература. В дните на всенародния празник редакцията на списанието прави равносметка на развитието на съветската литерагура за половин столетие. За тази цел тя се обръща с въпроси към писатели, учени и литературоведи от всички съюзни републики.

Отговорите на писателите и преводачите, направени на основата на собствената практика и на опита на приятелите по перо, по интересен начин потвърждават изводите на учените и критиците, като в известна степен ги конкретизират. Значението на преводаческото майсторство особено подчертава Лев Озеров. Припомняйки интересното изказване на грузинските поети, че по преводите на Пастернак те по новому видели природата на метафоричността на родната поезия, Л. Озеров пише: „Преводната литература има двойно влияние върху литературния процес. Първо, за литературата, на която се превежда авторът. Второ, литературата, от която се превежда произведението. Този въпрос у нас е слабо разработен. А той представлява голям теоретически и, разбира се, практически интерес."

В кн. 12 е поместена статията на доктора на филологическите науки и автор на редица книги по проблемите на литературата на народите на СССР Г. И. Ломидзе „Източници на единството". Една от задачите в развитието на социалистическите литератури, пише той, беше да се преодолее грамадният разрив, съществуващ между националните култури в съветската държава. При това така наречените „изостанали" култури „догонваха" по-развитите не по пътя на изкуственото „възпиране" на последните. Не, напредналите култури се движеха напред свободно и стремително, а другите също интензивно растяха. Възможността за техния интензивен ръст се обуславяше от редица причини, между които нереализираната сила на собствения художествен потенциал, потискан в експлоататорското общество, и главно, че в социалистическото общество сдържаната от векове народна енергия намира своето единствено русло. „Социализмът доказа, че примамливите художествени върхове са достъпни за всички народи, че у всеки народ съществуват неизчерпаеми възможности за естетическо изображение на живота."

Остро критикувайки работите на така наречените „съветолози" в Западна Европа и САЩ, Г. И. Ломидзе утвърждава тезиса за диалектическото единство на социалното и националното.

Методологически и полемически бележки на тема „Две нации и две култури" — така е озаглавена статията на В. Осоцкий, поместена в кн. 10. Авторът съсредоточава вниманието си върху ленинските заслуги за създаването както на многонационалната съветска държава, така и на съветската многонационална литература.

В кн. 12 в статията „Хоризонти, мащаби, критерии" (Проблеми на националното и интернационалното в литературознанието и критиката) В. Осоцкий отново се връща към проблема за методологията при изследването на литературния процес. В статията се анализират два големи колективни труда, излезли в навечерието на 50-годишнината на СССР: „Национално и интернационално в съветската литература" (1971) и сборникът от критически статии под заглавие „Единство" (1972). В посочените книги В. Осоцкий високо оценява плодотворното взаимопроникване и значителното разширяване на кръгозора.

С проблема за проникновеното влияние на руската поезия върху поезията на народите на СССР, особено на гигантите на руската поезия Блок, Маяковски, Есенин, Твардовски..., се занимава Ал. Михайлов в статията „Хилядолистната книга на поезията" (кн. 11).

От останалите научно-критически материали, поместени в разглежданите три броя на „Вопросы литературы", интерес предизвикват статиите, печатани в постоянния раздел „История на литературата". На срав-

нителното изучаване на чуждата и руската литература е посветена работата на двамата литературоведи И. Виноградов и Н. Денисова, озаглавена „Съвсем други са тук причините... (Люсиен дьо Рюбампре и Родион Разколников — опит за сравнителен анализ)“ (кн. 10).

Сравнението между Балзак и Достоевски, традиционното съчетание на имената на двамата световни класици, както отбелязват авторите на статията, е станало почти привично в нашето литературознание (преди всичко след известните книги на Л. Гросман). Това традиционно съпоставяне И. Виноградов и Н. Денисова се опитват не просто да освежат, не да го покажат в нов аспект, а изобщо да го опровергаят. Авторите на статията уверено утвърждават тъкмо „несходството“ между Балзак и Достоевски. За тях е безспорно наличието на принципиални разлики между френския (и по-широко изобщо западноевропейския реализъм от началото на XIX в.) и руския реализъм от втората половина на същото столетие. Става дума за два съществено различни типа критически реализъм, представляващи две различни епохи в неговото развитие. На конкретната съпоставка на двата шедьовъра на Балзак и Достоевски: „Изгубени илюзии“ и „Престъпление и наказание“ (тук отново се изоставя привичното сравнение на Вотрен или Растиняк с руския герой и се избира ново сравнение с образа на Люсиен дьо Рюбампре), авторите проследяват и пояснява тези основни различия в типовете на реалистическото изобразяване на действителността.

Въпросът за мястото и функциите на героя в идейно-художествената система на романите на Достоевски и Балзак стои в центъра на тяхното внимание. Те се интересуват от типа личност на героя, „правилата“ на неговото движение в романа, силите, определящи това движение и авторския замисъл, определил избора на героя и жизнения материал, вложен в основата на двата романа. Тъкмо от тази гледна точка отчетливо се очертават и най-важните проблемни и структурни различия в реализма на Балзак и Достоевски. Авторите са успели да създадат интересно, свежо изследване. В много отношения те успяват по новому да погледнат на някои аспекти от творчеството на двамата големи писатели. Увереността в правотата на изводите, смелостта на Виноградов и Денисова да спорят с утвърдени авторитети независимо от това, кои са те — Гросман или Бахтин, — не са лишени от основание. В книгата на Бахтин те оспорват интересното положение за абсолютната полифония в романите на Достоевски.

Балзак е историк, пишат те, той създава свидетелство за света. У Достоевски романът е построен на съвсем друг принцип. „Средата“ у него не е ребус и не е цел на изследването, именно тя още от първите страници на романа е разгърната във всичките си съществени проявления. Напротив, „героят“ на романа от начало до край е „вещ в себе си“. „Интригата“ на романа е интрига на героя, преди всичко интрига на развитие на неговата „идея“.

Балзак показва социалния механизъм на обществото, законите на средата, нравите.... В „магическия кристал“ на романите на Достоевски фокусират вътрешната същност на коренните нравствено-философски субстанции: зло, добро, свобода, добродетел, необходимост, бог, безсмъртие, съвест... Авторите се опитват да намерят и определение на жанровата природа на романа на Достоевски, макар това да не е тяхна главна задача. Тук те предлагат необичайното определение — героико-философски роман (необичайно по отношение на традиционното звучене на първата дума като „героически“). Интересно е творческото използуване на метода на сравнително-литературоведческия анализ, което според нас е причината за дълбочината и убедителността на схващанията и изводите в разглежданата статия.

Работата на А. Дмитриев е посветена също на спорна проблема. Главният въпрос, който интересува автора, е внесен направо в заглавието на статията: „Романтизъм и Просвещение — борба или взаимодействие?“ Като използува за доказателства материали предимно от немската литература, той показва, че характерът на литературата на границата между XVIII и XIX в. съвсем не свидетелствува за пълно отричане от романтиците на просветителските традиции, а за дълбока диалектическа взаимовръзка между Просвещението и все по-широко утвърждаващия се романтизъм. Преди години, когато по-голямо внимание се отделяше на разкриване самата същност на романтизма, изглеждаше естествено да се подчертават различията между романтизма и предшествуващия го етап. Но това е едностранно решение на проблема. В Германия например по силата на националните особености на развитие контактите между романтизма и Просвещението намират най-дълбока и органична проява, при това главно в естетическата сфера — литературата.

Поредица материали разглеждат въпросите на литературното наследство. Г. Макогоненко посвещава своята статия на паметта на Григорий Александрович Гуковски във връзка със 70-годишнината от рождението му. Г. Макогоненко подчертава преди всичко заслугите на Гуковски като талантлив и задълбочен изследовател на руската класическа литература, особено на поезията на XVIII в. Неговите изследвания върху романтизма, Пушкин и Гогол, написани още през 40-те години, издържаха изпитанието на времето. Блестящата му книга „Пушкин и руските романтици“ може

да бъде образец за съвременните пушкиноведи.

Стремеж по нов начин да разгледат общоприетите, но несъвършени положения, да уточнят привичната терминология и похвати за характеристика, отличават авторите на цяла поредица статии, поместени в списанието. Тук се отнася и работата на Г. Красухин „Великият спор (Пушкин и Тютчев)". Авторът разглежда „трудната" поезия на Тютчев, който спори с Пушкин, с неговата школа и неговата „плеяда", но спори в руслото на пушкинските традиции, които своеобразно продължава. За много учени причисляването на Тютчев към „плеядата" продължители и даже преки наследници на Пушкин е естествено, привично. Г. Красухин оспорва това твърдение и подчертава своеобразието на Тютчев като голям поет-философ, стремящ се към свой път в поезията. Главната разлика между Пушкин и Тютчев авторът на статията вижда в „несъвпадението на поетическото светоусещане на тези, които идилически били кръстени само като учител и ученик".

Широко място в списанието заема и разделът „Публикации и съобщения", където намираме „Етюди за изкуството" от Р. Музил (Из книгата „Прижизнено наследство"), и публикацията за М. Пришвин — „Черният араб' (из пътния дневник на М. Пришвин към очерка Пътешествие по степ те на Киргизия), където се анализират дневниците, очерците и писмата на писателя като етапи във формирането на неговата лирико-философска поема-очерк „Жен-шен". Автор на статията е Н. Реформатская. В мемоарния очерк „През 1918 г. на спектакъла „Мистерия-буф" Ю. Слонински описва времето, настъпило в Русия веднага след победата на революцията, и своите впечатления за революционния спектакъл на Маяковски и речта на народния комисар А. В. Луначарски.

От рубриката за рецензии избираме неголемия отзив на Т. Мотильова „Нови книги на славистите в ГДР" (кн. 11). Като отбелязва плодотворната работа на славистите от ГДР в областта на изучаването на руско-германските литературни връзки, Т. Мотильова разглежда три книги, посветени на главните конкретни проблеми на литературното развитие през XX в. Това е трудът на М. Вагнер „Немското работническо движение и руската класика 1900—1918 г.", където авторът рисува широка картина на възприемането на руската литература в германските културни сфери, показва острата борба на идейните течения в социалдемокрацията и мястото и ролята на руската литература в тази борба. Монографията на Е. Вайс „Йоханес Р. Бехер и развитието на съветската литература 1917—1933 г." има за предмет също преките руско-германски литературни връзки. Третата работа разглежда дълбочината на типологическите сходства в творчеството на руските и немските писатели от най-ново време. Става дума за обширната монография на Р. Шрьодер „Обновление на фаустовската традиция от Горки". И трите изследвания според Т. Мотильова са голям принос в световното славяноведение.

Л. В.

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI". кн. 1—3/1972

Най-после разполагаме с цяла годишнина на най-сериозното полско научно-литературно списание — тримесечника „Паментник литерацки". Книжка 1 ни поднася в рубриката „Преводи" извънредно интересната за нас студия от Ернст Роберт Курциус (Ernst Robert Kurzius), починал в 1956 г., немски историк на литературата и изтъкнат компаративист, озаглавена „Топика". Студията започва с дефиниция на понятието „топика".

Имат се пред вид места от най-общ тип, които могат да бъдат употребявани като готови формули или клишета, главно (до XVIII в.) в речи и произведения от реторически характер. Различава се топика на увода, на самопредставянето пред публиката, в което авторът изтъква скромността си, ограничените си възможност и дарби, трудността на третирания от него предмет и т. н. Съществува и топика на завършека, на заключението. Но не всички topoi могат да бъдат изведени от реторическите жанрове. Има и топика, свързана с теми, отнасящи се до прастари отношения на човешкото, съществуване. Те „пътуват" от поезията до прозата и обратно. Това са topoi за земния рай, за златния век на човечеството, за силите, които господствуват в живота — любов, приятелство, смърт. Има такива topoi, които липсват в античността, а след това отведнъж се появяват навсякъде. Твърде често срещани през средните векове са топосите „старият младеж" (стар с ума си) и „старица-момиче". Често се случва средновековните писатели да уверяват читателя, че пишат своята творба по заповед. Историците на литературата неведнъж третират сериозно тези изявления, без да знаят, че тук имаме място с топика. Топиката на завършека е играела много важна роля особено през средновековието. Тя информирала читателя на произведение в ръкопис, че творбата е завършена, следователно, че пред него е цялото произведение. Завършването на творбата авторите често оправдават с умората си и изразяват радостта

си, че пак ще имат спокойствие и ще могат да си починат. Известен топос, възприет от античното време, е завършекът: „Трябва да свършваме, защото идва вечерта.“ Често срещан топос е и обръщението (инвокация или апостроф) към природата. Първоначално той е имал религиозен характер. Наред с боговете в „Илиада“ се призовават земята, небето, ветровете, реките, морето и слънцето. Често срещан топос както в античното време, така и в средновековието е оплакването от съвременността, от нашите времена и особено от младежта. Младежите не искат да учат, науката пропада, светът е застанал с краката нагоре. Тези topoi напомнят структурата на антисвета, света, обърнат наопаки в картините на Брьогел. Старите топоси се подмладяват, когато се коренят дълбоко в колективното подсъзнание, когато са свързани с архитипите на това подсъзнание. Често срещана топика е свързаната с противопоставянето на поколенията. Тя е характерна за всички динамични епохи независимо от това, дали те се развиват под знака на „пролетното разцъфтяване или на есенния залез“. Притежава собствена топика и борбата на „модернистите“ със старите писатели, която се води до момента, когато „модернистите“ се превръщат в класици. И тук традициите са твърде стари. Поетите от поколението на Хораций са започнали творчеството си като „модернисти“.

Друг топос е изреждането на невъзможните, несрещани в живота неща. Можем да го открием както в поезията, така и в народното творчество.

Да познаваш топиката на миналите векове това означава да бъдеш предпазен от прибързаното тълкуване на дадено обръщение или образ като лично изживени, когато в действителност имаш работа с едно клише — повторение на веднъж установеното.

Следващите три студии, поместени в същата кн. 1, са интересни за нас като неоспоримо доказателство, че в западната и особено в американската компаративистика се започва енергична защита на темата, на идейното съдържание на творбата, считано от крайните формалисти за второстепенен, а дори и несъществен за литературознанието въпрос.

В студията „Тематиката и критиката“ Хари Левин (Harry Levin), американски компаративист и критик, подчертава, че „новата критика“ в Америка е била крайна реакция срещу традиционния метод на изследване, който се интересувал главно от фона и външните фактори за създаването на една творба (биографията на писателя, историята, социологията), а напълно е отминавал естетическата тъкан на произведението. Напоследък обаче редица представители на американската школа започват да се отнасят по-внимателно към ролята на личността на писателя и към обществения контекст на творбата. „Никой мислещ критик — заявява Левин — не може да си позволи прекалените пуризъм.“ Известният синтез на Рене Уелек, който разграничава две области: „вътрешната“ (стил, структура и различни формални похвати) и „външната“ (обществено-психологически и философски аспекти на литературата), е според автора погрешен. Вътрешна позиция се признава на факторите, които по традиция са се смятали за „външно разкрасяване“ на онова, което Сент-Бьов с пренебрежение е наричал „реторика“. Формата се смятала за външна обвивка на емоцията или идеята. Но формата, както знаем, се превръща в съдържание. Съществува обаче и обратното явление. За романите например продължаваме да мислим с терминологията, която изразява съдържанието им. Говорим за авантюристичен роман. Но в това понятие влиза не само определен вид герой, но също и линейното развитие на събитията, което обхваща както епизодите, така и цялата конструкция. Съвсем друго е положението с епиката, където разказът е явно композиран и свързан с такива условности, като напр. инвокация към музите и т. н. Нейните черти могат да бъдат изведени от условията на устното предаване. Разни типове епика разказват различни истории, но те обикновено съдържат аналогични епизоди, придобили функционално значение. Следователно съдържанието се превръща във форма. Селекцията и планирането на темите са органическа част от художествения процес.

Томас Ман е определил, подчертава Левин, стила и структурата на своето творчество като „тематични“. Пруст е изразил променливата тоналност при връзката на любовната двойка с помощта на „малката фраза“ от сонатата на фиктивния композитор. Джойс предаде угризенията на съвестта, измъчваща младия артист, като си послужи с откъслечни, възвръщащи се повторения. Повторенията играят съществена роля във всички опити да се предаде потокът на съзнанието. Въпросът за темата може да бъде поставен при литературните проучвания и подобни проучвания могат да бъдат твърде плодотворни. За това свидетелствува според автора монографията на известния френски компаративист Реймонд Трусон (Ra mond Trousson) „Темата на Прометей в европейската литература“ (Женева, 1964 г.).

Според Левин темата е винаги свързана с някакъв герой. Авторът прави разграничение между тема и мотив. Темата е според него първичен, суров материал, докато мотивът е свързан с основни ситуации, на които писателят придава определена форма. Благодарение на проучването на темите и мотивите ние все по-ясно си даваме сметка, че „културата като ледена планина стига дълбоко под повърхността“. Изтънченият процес на развитието на „съзнателната ли-

тература“ не се отличава толкова много, както обикновено мислим, от подсъзнателните пътища на фолклорната литература.

Най-голяма трайност проявяват ге онте от класическия античен пантеон. Антигона беше не по-малко съвременна за Ануи, отколкото за Софокъл. Все още у нас господствуват наивни предразсъдъци относно художествената оригиналност. Все свеждаме изкуството до неговите извори и влияния. За да проникнем в драматургията на Шекспир, трябва да разгледаме въпроса за подбора на материала, намерен в известните на него фабули, и за нагаждането на този материал към динамиката на театъра. Това, което Шекспир е изоставил, може да има не по-малко значение от това, което е въвел в творбите си.

Авторът обръща подчертано внимание и на въпроса за сътрудничеството между „тематолога“ и „иконолога“. Дълбоко школувана философска мисъл се крие — изтъква той — зад всяко движение на четката на Рафаел. За да го разкриеш и свържеш с литературните проучвания, трябва да разбираш и от живопис, и да познаваш основно историята на идеите във всички области на културата.

Темата е път, по който върви развитието на идеите. Тя прави възможно проникването им и в литературата. Темите, както и символите, са многозначни; те променят значенията си в зависимост от конкретните обстоятелства. Изследването на техните преобразувания изисква риска да се навлезе в областта на историята на идеите. Както биологичните съществувания, така и темите имат своите периоди на възход и слава и периоди на залез. За някои теми днес може да се каже, че са вече изчерпани. Но мотивите са неизчерпаеми. Студията завършва с твърде показателни думи: „Готови сме сега да признаем, че изборът на темата, направен от автора, е едно решение от естетическо естество, че авторовата концепция представлява решаваща част от структурния образец, че предаването е в известен смисъл неделимо от начина на предаването.“ Външните фактори и идеологията се оказват също тъй важни за главния замисъл, както и признатите му вече съставни части — фабулата и героите. Идеите изпълняват ролята си, като се явяват във форма на образи. Това, което авторът иска да опише — темата , — се превръща в белег на окончателната конструкция.

Последната студия, озаглавена „Защита на Stoffgeschichte“ (тематологията), е от споменатия вече автор на „Темата на Прометей в европейската литература“ — Реймонд Трусон, белгийски компаративист. След като подчертава, че в античните легенди се крият редица от най-интересните архитипи на западната култура, Трусон напомня, че едно време тематологията или историята на темите е имала голям успех. Едва покъсно изтъкнатият френски компаративист Пол Азар, както и Бенедето Кроче почнаха да говорят за нея с пренебрежение. Някои я подценяват, други направо смятат, че тя води до безплодни изследвания и куха ерудиция.

Подобен вид проучвания изискват солидна структура, а не непостижима в случая изчерпателност. Тук е важна не хронологията, а вътрешното разпределение на темите, което дава възможност да се изтъкнат линиите на напрежението при изследваните проблеми.

Според автора твърде важно е да се прави разлика между „ситуационните митове“ (мита за Антигона) и „митовете на героите“ (Прометей като герой, носител на идеята за свободата, прогреса и бунта). Митът е символично представяне на някакъв пример за положението на човека; героят е този, който намира изход от това положение. Ситуационните митове изискват драматически конструкции, митовете на героите могат да добият смисъл в едно изречение или в няколко думи. Затова при последните тематологията не може да се ограничи до проучването на върховните постижения, а трябва да разкрие отношението на отделните епохи към дадения мит. Трябва да се прочетат предговорите към преводите, разни компилации и лексикони. По този начин ще се установи фактът, че интересът към един мит не е нищо инцидентно, а е траен и непрекъснат.

Пол Азар и Ван Тигем — корифеите на френския компаративизъм — възразяват, че тематологията не се занимава с влиянията. Но според автора в названието „сравнително литературознание“ неслучайно е поставена думата „сравнение“. При проучването на историята на една тема интересно е нейното възвръщане и съпоставката, която ни показва как писателите от разни епохи реагират на дадения тип теми. Оригиналността на интерпретацията и на представянето на една тема изпъква едва тогава, когато имаме вече известно понятие за традиционното схващане на тази тема. Вместо да се изхожда от идеята и да я търсим в една тема, авторът предлага да се изхожда от темата и да се проследяват идеите, които поддържат нейната трайност. Интересен е напр. въпросът, защо митът за Прометей има у едни народи успех (Франция, Англия), а у други няма (Испания, Холандия, Португалия). Изследването на историята на темите, развиваща се във времето, трябва да се съедини с изследването на техните видоизменения в пространството. При това трябва да съсредоточим нашите проучвания върху „блоковете с обща култура“. Едно всестранно проучване ще ни доведе до „философията на тематологията“. Ще се окаже, че известни теми са свързани с определени исторически условия. Напр. темата „Анти-

гона“ е свързана с периоди на кризи, преломи и войни. В различните възраждания на отделните герои могат да се открият трайни, съществени елементи на човешката природа. Stoffgeschichte трябва според автора да заеме в компаративистиката полагаемото ѝ се място.

В рубриката „Рецензии“ е поместен отзив за наскоро излязлата книга на Арно Вил „Полша и поляците в немската литературна проза“. Рецензентът изтъква, че авторът е събрал много богат фактически материал, но при неговата оценка той е ограничен от неправилното си изискване старите автори да бъдат в пълно съгласие с днешното състояние на историческата наука. Вместо да изтъкне свежестта на описаните от тях конкретни подробности, неизвестни на историците, разглеждайки историческите романи, Вил прави постоянни конфронтации с това, което днес наричаме историческа правда. Въпросите за съзнанието на писателя, генезиса на неговите тематични предпочитания и идейното му становище, толкова съществени в случая, не занимават автора. При това той се спира само на един литературен жанр и третира по същия начин творбите и на известните, и на малко известните писатели. Всичко това са недъзи, срещани твърде често в работите с подобна тематика, и са основна пречка за преодоляване на суровия фактологизъм.

В последната рубрика се съобщава за състоялата се теоретично-литературна конференция на младите историци на полската литература на тема „Литературата и методологията“. Като един от най-интересните доклади се сочи „Идеологическата функция на разказната форма на утопиите (утопия, научнофантастичен роман и антиутопията)“ от Ана Гореньова.

Кн. 2 в рубриката „Преводи“, този път посветена на поетическия език и стил, помества студията „За понятието „текст“ от съветския теоретик на литературата и културата, създател на центъра за семиотични изследвания в Тарту (Естония), Юрий М. Лотман. Лотман разглежда литературната творба като определен модел на света, определено „комюнике“, предадено с езика на изкуството. Според него за някой, който би искал да има работа с текста, напълно откъснат от целия комплекс на извънтекстовите връзки, литературната творба не би могла да бъде носител на каквито и да било значения. Извънтекстовата структура е също тъй йерархична, както и езикът на литературната творба. Извънтекстовите връзки трябва да бъдат разделени на връзки от плоскостта на художествения език и връзки от плоскостта на комюникето.

Унгарският езиковед Иван Фонаги в студията „Поетическият език — форма и функция“ разглежда поезията като един от аспектите на езика. В същия дял са поместени и интересните статии на белгийския езиковед Никола Раве „Езикознание и поетика“ и на чешкия езиковед Лубомир Долежел „Пражката школа и статистическата теория на поетическия език“.

Кн. 3 ни поднася две ценни изследвания, в които проблеми от полската литературна история се поставят върху широк европейски фон. На първо място трябва да се спомене студията на Зофия Синко „Из проблемите на европейския готицизъм и неговата полска рецепция“. Готицизмът е течение от прелома на XVIII и XIX в., свързано с осианизма и русоизма. В 1764 г. Хораций Волполе пръв нарича своята творба, чието действие протича през средновековието и носи елементи на чудното и ужасното, „готическа повест“ (средновековието наричат тогава „века на готиката“). Готицизмът, разгледан в студията със забележителните му прояви и в архитектурата е участвувал в създаването на новия модел на изкуството. Преминавайки към въпроса за рецепцията на готицизма в Полша, Синко показва как готическите елементи по своеобразен начин се включват в полския патриотичен контекст и как се извършва реактивизацията на Средновековието с оглед на националните нужди.

Второто изследване, което съпоставя полските литературни явления с европейските, е „Философия на делото и труда у Жорж Сорел и у Станислав Бжозовски“ от Казимеж Вика.

Рубриката „Преводи“ помества интересната статия на Едвард Сапир „Говорът като белег на личността“. Особено внимание заслужава студията на Мишел Рифатер „Критерий за анализ на стила“, тъй като несъмнено съдържа новаторски аспекти. Авторът сочи: за да може стилистиката да стане наука, не е достатъчно да се изхожда от субективните схващания на изследователя за стила. Първата задача, която стои пред изследователя, е да разграничи стила от езика, т. е. да събере елементите, които проявяват стилистически белези, и да изостави онези, които са неутрални в стилистично отношение. Езикът — казва авторът — изразява, а стилът подчертава. Индивидуалните форми на изложението са в такова отношение към стила, както говорът към езика. Интонацията, жестикулацията на говорещия писателят замества с употребата на хиперболи, метафори, чрез поставяне на думите в необикновен ред. При писаното слово комуникацията и експресивните коннотации са много по-сложни. Писателят трябва да се изразява с по-голяма сила от оратора, за да застави четеца да следи мисълта му. По-високото съзнание на писателя се изразява в грижата му да предава така, щото да бъде възможно „декодирането“, и то не каквото да е, а точно определено. Читателят трябва да разчете не само значението на творбата, но и становището на автора. Въз основа на части от развиващото се цяло

при четенето могат да се предвидят и белези, които ще се появят по-нататък. При тези условия декодирането може да протече погрешно много по-лесно, отколкото при слушането на говоримата реч. Ако авторът иска да бъде правилно декодиран, трябва да направи елементите, като не бива да отминат незабелязано от читателя, непредвидими (unpredictable). Той трябва да попречи на читателя в предвиждането на която и да било важна черта. Възможността да се предвижда довежда до повърхностно четене. Отсъствието ѝ принуждава към съсредоточаване на вниманието. Интензивността на възприемането е пропорционална на интензивността на предаването. Контролът на декодирането — това е в същност своеобразният механизъм на индивидуалния стил. Следователно трябва да се съберат фактите за анализ, т. е. елементите, които ограничават свободата на перцепцията в процеса на декодирането. Кодът, прилаган от читателите, подлежи на еволюция, докато кодът на писателя е траен. Стилистичната гледна точка трябва да обхване тази едновременност на трайността и променливостта, да съедини синхронията с диахронията. Тогава ще стане възможно постигането на дихтомията на предаващия и приемащия. Така ще може да се създаде история на непрекъснатото въздействие на творбата, на актуализацията на потенциалните ѝ свойства у поредните поколения читатели въпреки постепенното изчезване на първичния код на възприемането. Ще се види как неизменната система може да действува в променените условия при все по-задълбочаващата се пропаст между кода на автора и кода на читателя. Трайността на стилистическите похвати може да бъде считана за потвърждение на експресивността на дадената творба. Тук по нов начин можем да погледнем на тъй наречените архаизми. Колкото по-стара става неизменната творба, т. е. реализира се от читатели, все по-отдалечени от времето на нейното създаване, в толкова по-голяма степен изчезва кодираната разлика между архаизмите и техния контекст. Този стилистичен похват се превръща в еднообразна секвенция, възприемана като изцяло обикновена или изцяло архаична.

Твърде важен момент при стилистичния анализ е включването в него на приемащата страна, т. е. на читателя. Във функцията предаване—приемане, която реализира творбата, поведението на приемащия може да бъде субективно и променливо, но то винаги има свой обект и неизменни причини. Трябва да се подберат читатели на даден текст и да се проучат реакциите на тези читатели — информатори. Ролята на информатор може да изпълнява и този, който прави стилистическия анализ, но той ще има затруднения с отделянето на собствената си реакция от стимулите. Колкото повече пъти ще чете текста, толкова ще му бъде по-трудно да постигне това отделяне. Като определен вид информатор може да послужи и преводът на дадения текст на чужд език. Различните информатори ще се снабдят с показания относно стимулите, кодирани в текста. С цел да се открият стимулите, кодирани в една по-стара творба, опитът може да бъде повторен с читатели от различни поколения. Група от информатори, с помощта на които се открива отделен стимул или една стилистическа секвенция, получава наименованието „архичитател“. Благодарение на помощта на „архичитателя“ този, който анализира дадения текст, може да отдели елементите, с помощта на които авторът е определил границите на свободата на читателя. Ще се види и до каква степен стилистическите похвати запазват резултативността си въпреки еволюцията на езика.

При цялата практичност и обективност на помощта, оказвана от архичитателя, неговите критерии са също ограничени. Той може погрешно да посочва, когато напр. неутралните езикови елементи на някогашния език приличат на стилистически единици (напр. архаизми) или погрешно да изпуска, когато съществените стилистически елементи са вече усвоени от общия език. За да бъдат коригирани недостатъците в критерия на архичитателя, трябва да се прибегне към „стилистичен контекст“. Това е езиков образец, пречупен внезапно от непредвидения елемент, при което контрастът, предизвикан от това смущение, представлява стилистическият стимул. Колкото по-прегледно е начертан образецът, толкова по-резултатен е контрастът.

В същата рубрика е поместена и статията „Стилистичен контекст“ от същия автор. Тя хвърля по-обилна светлина върху този въпрос.

В. См.-П.

Г Ф Р

„AKZENTE“ Мюнхен, кн. 5, октомври 1972

В октомврийската книжка от 1972 г. на западногерманското литературно списание „Акценте“ са поместени две студии върху проблемите на т. нар. „тривиална литература“ — „Предразсъдъкът към тривиалната литература“ на Ханс Дитер Цимерман и „Интересът към тривиалната литература“ на Кристиан Шулц-Герщайн.

Студията на Х. Цимерман „Предразсъдъкът към тривиалната литература“ има характер на базисно изследване на проблемите, свързани с масовата литературна продукция в ГФР.

Значително място в студията се отделя за изясняване на понятието „тривиална литература“, която според една дефиниция на Х. Кройцер се определя като „литературен комплекс, дискриминиран от определящите вкуса и художествените стойности фактори на дадено общество“. Какво точно представлява тривиалната литература, пише Цимерман, не може да се определи, ясно е само кои произведения едно общество счита за тривиални. Фактът, че много произведения на литературата са били пренебрежително отхвърлени някога, но по-късно са били реабилитирани, показва, че художествените критерии в условията на обществено-културното развитие са се променяли. Тук авторът се спира на проблема за „съдбата“ на литературните произведения, който Карл Маркс е считал за основен в историята на литературата. „Съдбата“ на литературните творби може да бъде обяснена само отчасти с промените, които настъпват в художествените критерии и вкуса на обществото. Има някои предпоставки, изтъква авторът, които се определят от самите произведения и не са свързани със спецификата на художествените критерии на дадено общество. Като най-важна от тях авторът споменава т. нар. „емисионно ниво“ на литературното произведение. „Емисионното ниво“ на литературното произведение кореспондира с „рецепционното ниво“ на читателя. Емисионното ниво е постоянна величина, дадена на произведението веднъж завинаги, а рецепционното ниво е променлива, зависеща от социалната позиция на читателя и неговите познания. Емисионното ниво трябва да бъде определяно в съотношение с рецепционното ниво на читателя. Авторът предлага литературната история да се разглежда като координатна система, обусловена от функциите — историческо развитие и състав на литературната продукция. Моделът на литературната продукция, базиращ се на нейния състав, изтъква той, трябва да измести съществуващата дихотомия в оценките на литературните произведения — висококвалитетна, елитарна литература, от една страна, и нискохудожествена, масова литература, от друга. В предлагания модел на съвременна литературна продукция авторът разграничава три съставни части (слоя): тривиална литература, литература за развлечение и елитарна литература, като тривиалната литература е най-нискостоящият слой, а елитарната — най-горният.

Като основни белези на елитарната литература той изтъква „изоставянето на традиционните схеми на повествование, насоченост към ограничен читателски кръг, критично отношение към проблемите на обществото“.

Литературата за развлечение води началото си от реалистичния роман на XIX в., пише Цимерман. Днес тя е представена от многобройните поредици книги с джобен формат и изпълва ежегодните списъци на бестселърите. В общи линии тази литература използува до голяма степен художествените похвати на елитарната литература. Тя е отправена към масовия читател, но се стреми да спечели почва и сред ценителите на елитарното искуство.

За тривиална литература може да се говори от средата на XVIII в., пише Цимерман, от времето на възникване на буржоазния роман. Когато се споменава за тривиална литература, най-често се има пред вид тривиалният роман. През XVIII век романът като литературен вид е бил дискриминиран и естетическата класификация на видовете не е съобразена с него. Това онеправдано положение на литературния вид на романа е било постепенно преодоляно благодарение на признатите достойнства на отделни творби. „Предразсъдъкът и дискриминирането на литературния вид на романа са останали в крайна сметка в сила само към определени жанрове на романа — така наречените модни романи и романи за развлечение. Авторът посочва, че възникването и развитието на тривиалния роман са описани от М. Божан. Корените на това развитие са в стремежа на зараждащата се буржоазна класа към намиране подходяща форма на литературно творчество. Религиозната и нравоучителната литература в определен етап на обществено развитие стават безинтересни и биват изместени от романа, един литературен вид, който се оказва „най-подходящ за описание на света“. Буржоазният роман оправдава до голяма степен очакванията на многобройните читатели от буржоазната класа.

Последвалото скоро след бурното развитие на капитализма откъсване на голяма част от интелигенцията от буржоазната класа — пише Цимерман — определя съдбата на романа за развлечение. Страстта към четене на „простите люде“ започва да се задоволява от един поток непретенциозна, нискохудожествена литература, чиито темпове и насоки на развитие се определят главно от потребителското търсене. Този поток от масова литература, която Цимерман нарича „тривиална“, използува опростени мотиви и шаблони на реалистичния роман на XIX в. и сюжетни схеми на литературата за развлечение, от която в същност произлиза. Така например жанрови форми на масовата литература са познатите селско-идилични и любовни романи, приключенски (уестърни) и криминални романи. Отличителни черти на тривиалната литература са опростеният начин на изразяване, липсата на конструктивен творчески план, езиковите шаблони, фабулиране, което допуска читател на средно интелектуално ниво да отгатне развръзката още в самото начало на романа и нескривана сюжетно-фабулна обусловеност от социалния статус

на героите. Тривиалният роман е нормиран във всяко отношение от броя на участвуващите лица и характера на конфликтите до броя на страниците, всичко е съобразено с особеностите на индустриалното производство.

По-нататък авторът на студията поставя въпроса, до каква степен предлаганият трисъставен модел на съвременната литература (елитарна, тривиална и литература за развлечение) отговаря на социалния модел на обществото. Той смята, че връзката тук е доловима в съотношението между „емисионното ниво на произведението“ и „рецепционното ниво на читателя“. Тези две нива са в зависимост от социалната принадлежност на автора на произведението, въпреки че от това не би следвало да се извеже някаква опростена, пряка зависимост. Рецепционното ниво на читателя се определя преди всичко от неговото образование, а то, както пише авторът, „кореспондира със социалната му принадлежност“.

Най-долният слой в литературния модел на Цимерман — тривиалната литература — е насочен главно към хората, заети в материалното производство. Произведенията на масовата тривиална литература обаче не се създават от представители на тези обществени среди и не отговарят по своята същност на интересите им. В това отношение много критици на тривиалната литература застъпват погрешни становища, като приемат, че тривиалните романи се четат от хора, които одобряват идейната насоченост на тези произведения, че „самият читателски кръг се предопределял от идеологията на масовата тривиална литература“.

Масовата литература, изтъква авторът, има голямо социално значение главно поради широката популярност. причините за която трябва да бъдат обстойно изследвани. Поради особения характер на тази литература, която с право наричат масова, някои от познатите методи и художествено-естетически критерии на литературната критика трябва да отстъпят място на други, характерни за едно социологическо изследване методи. В нашето съвремие, пише Цимерман, литературознанието трябва да се стреми към всеобхватно изследване на литературния процес, което включва психологически и социални аспекти.

Студията на Кристиян Шулц-Герщайн „Интересът към тривиалната литература“ има полемичен характер. Тя съдържа някои критични оценки на предлагания от Цимерман метод за изследване на тривиалната литература, която има неоспоримо масов характер. Шулц-Герщайн изтъква, че отдавна е настъпило време да се признае тривиалната литература за част от съвременната литература. Това признание се налага не толкова от формално естетическите ѝ особености, колкото от нейния масов характер. Според статистически изследвания тя се чете от 97% от читателите в ГФР. Един парадокс в развитието на тази литература е острата, негативна критика, от една страна, и от друга, големият ръст, обусловен от неизменно голямото търсене на пазара. Години наред критиците на тривиалната литература се отнасят с такова пренебрежение към нея, пише авторът, с каквото масовият читател се отнася към елитарната литература. И двете позиции според Шулц-Герщайн са в същност форми на протест срещу абсолютизираната ест тическа система на буржоазното общество, която разделя литературата на „възвишена“ и „долнопробна“. Днес се извежда една нова дефиниция за литературата, в която основното не са някакви си естетически, вътрешнолитературни критерии, които приемат единствено 3-те процента читатели на елитарната литература, а плебисцитът на потребителите. Премахването на границите между „изкуство“ (изкуство на малцинството) и „кич“ (изкуство на мнозинството), както твърди авторът, отразява преодоляването на разделянето между възвишена култура и обикновено ежедневие. Фройдисткият принцип да се превръща второстепенното, незабележимото в главно, изтъква Шулц-Герщайн, е минирал „естествения“ поляритет между възвишено и тривиално — един основен момент в буржоазната естетика.

Като прави преглед на основните публикации в областта на критиката на тривиалната литература, авторът на студията стига до убеждението, че дискусията около масовата тривиална литература, която се води от 8 години в ГФР, е стигнала до задънена улица. Това, което е постигнато досега, се свежда само до „отхвърляне на пренебрежителното становище към тривиалната литература и стремежът към литературносоциологична обективност“.

В своята студия Шулц-Герщайн прави опит да очертае основните задачи, които стоят пред критиците на масовата тривиална литература. Той смята, че преди всичко е необходимо да бъде направено задълбочено изследване на буржоазната система на художествените стойности, нейното възникване и развитие. Трябва да се изучи отново историята на рецепцията на литературните произведения като фактор, който влияе върху съзнанието на съвременния критик и читател и до голяма степен предопределя някои оценки на литературни произведения. Освен това необходимо е, пише авторът, да се проследят социално-историческите взаимодействия, направили възможно проникването на тривиалното в сферата на съвременната култура.

В същата книжка на списанието привлича внимание и студията на видния американски германист Лесли Уйлсън върху драмата на Волфганг Борхерт „Навън пред вратата“, под заглавие „Удавникът Бекман“. Драмата е позната у нас от многобройните ѝ

излъчвания като радиопиеса, а нейният автор е известен на българския читател от издадения през 1965 г. у нас сборник разкази „Нали нощем плъховете спят".

В началото на своето изследване Л. Уйлсън отбелязва, че драмата на В. Борхерт „Навън пред вратата" от премиерата ѝ през 1947 г. до днес привлича, но и затруднява литературната критика. Често срещаното опростителство в трактовката на образите и замисъла на драмата според автора на студията принизява високите творчески достижения на Борхерт в това негово произведение.

Главното действуващо лице в драмата, завърналият се от бойното поле в развалините на родния град немски войник Бекман според повечето критици, пише Уйлсън, е типичен образ на дезилюзионирания, нещастен и отчаян немски войник, един добре известен образ на представител на „битото поколение". Бекман се е завърнал от кошмара на бойното поле, от мразовития плен на сибирските нощи, за да види родния си град превърнат в пепелище, да узнае, че родителите му са се самоубили, че неговият бивш военачалник хладнокръвно отхвърля всякаква вина за хилядите паднали на фронта и най-сетне, за да разбере, че неговата жена принадлежи вече на друг. За Бекман всички врати са затворени и той се сгромолясва самотен и отчаян на улицата, след като дори студените вълни на Елба не искат да го приютят. Според Уйлсън такова тълкуване на замисъла на драмата „Навън пред вратата" е „повърхностно и изопачаващо". Той смята, че образът на Бекман не би трябвало да се разглежда като типичен за завърналия се от фронта немски войник. „Типичният войник, пише Уйлсън, се справя дори с такова бедствено положение, той не се оставя да бъде отритнат и не изпада в изолация и отчаяние дори ако трябва да скита по улиците или да обикаля кръчмите." Той е по-находчив от Бекман, който бива смазан от нещастието и не намира никъде утеха. Уйлсън счита, че Бекман по замисъл на автора е по-скоро един предупредителен пример за гибелните последици от сковаващите съзнанието песимизъм и отчаяние, зов към преодоляване на духовната стагнация и морална разруха, причинени от ужасите на войната.

Като споменава, че много критици считат драмата на Борхерт „Навън пред вратата" за произведение, което в основата си е нихилистично, авторът на студията се противопоставя решително на подобни оценки. „Докато образът на Бекман не може да бъде освободен от някои нихилистични тежнения, то драмата на Борхерт в никакъв случай не може да бъде наречена нихилистична", пише Уйлсън. Трагичният край на Бекман и безнадеждността на неговата съдба са показани с такава действена, покъртителна сила, че тласкат инстинктивно зрителя или читателя към спасителния оптимизъм и надеждата.

Авторът твърди, че драмата има символичен характер, „доловим както в структурата, така и в характера на действието". Още в пролога ставало ясно, че странстването и срещите на Бекман са видения в замъгленото съзнание на един удавник". В подкрепа на това свое схващане Уйлсън привежда редица примери за установяване на някаква психологическа и дори физиологична връзка между инициалния момент на действието — полуудавения Бекман, изхвърлен на брега, и всички останали етапи в неговото странствуване между живота и смъртта. Трябва да се отбележи, че в опита за доказване на това становище Л. Уйлсън е неубедителен. Изненадва и фактът, че той не разглежда ясно доловимия социален аспект на драмата на Борхерт „Навън пред вратата", а именно гневния протест срещу виновниците за съдбата на Бекман и милиони като него по света, проклятието към силите на милитаризма и реакцията. Въпреки това студията на Уйлсън е принос в изследването на някои проблеми, свързани с тълкуването на единствената драма на Волфганг Борхерт.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE CRITIQUE", Париж, кн.10/1972

В октомврийската си книжка за 1972 г. списание „Ла Нувел Критик" помества статията на Клод Прево „Литература и идеология" с подзаглавие „Предложения за теоретически размисъл". Авторът на статията изтъква, че по въпроса за връзката между литература и идеология марксизмът има сериозни достижния. Но въпреки наличието на редица основни съчинения, върху които изследователят би могъл да се опре, този въпрос си остава труден, неясен, зле дефиниран. Неговото правилно решение има огромно практическо значение, тъй като от него зависи културната политика на партията и в частност нейното отношение към писателите. Прево счита, че отговор на този въпрос може да се постигне само като се изостави решително интуицията в полза на един строго научен подход. Според автора перспективите, които открива семиотиката в тази насока, са интересни: към нея трябва да се подхожда трезво, без неоснователен оптимизъм, но и без пренебрежение.

За да бъде правилно решен въпросът за връзката между литература и идеология, е необходимо най-напред да бъдат дефинирани точно тези две понятия. В първия раз-

дел на своята статия Прево се стреми да даде една пълна и точна дефиниция на термините „идеология“ и „литература“. Едно от значенията на думата идеология се среща още в „Немска идеология“. В това си произведение Маркс определя идеологията като деформирано, откъслечно и осакатено отражение на действителността. В този смисъл идеологията се схваща като антоним на истинското научно познание, каквото представлява историческият материализъм. Това схващане за идеологията се среща често в марксистката литературна критика: например анализите, които Лукач прави в „Историческият роман“ по повод на Флобер. Там ясно се чувствува, че Лукач съпоставя концепцията на историята според „В ъ з п и т а н и е н а ч у в с т в а т а“ с концепцията на историята според „К л а с о в а т а б о р б а в ъ в Ф р а н ц и я“ или „18 Б р ю м е р“, т. е. той съпоставя Флобер с Маркс.

Според друго разпространено мнение идеологията представлява непосредствен израз на обществената практика на дадена класа, т. е. едно просто и механическо отражение на социалната база. Приложено към литературата, едно такова опростителско схващане на идеологията поражда две следствия. Първото следствие се състои в опасността от волунтаризъм: да се определи една класа чрез нейното самосъзнание означава да се изисква от писателите... „да се приспособяват така, че във всеки даден момент тяхното творчество да отговаря на непосредствените нужди на работническата класа и нейния авангард. Но цената на тази припряност е била винаги много висока, от Пролеткулта до ждановизма“. Второто следствие, привидно противоположно, почива върху същите идейни основи: това е опасността от криворазбран либерализъм. Ако идеологията е просто отражение на базата, то логично е да ѝ се гласува доверие, тъй като надстройката в крайна сметка ще следва базата. Оттук и отказът от всякаква намеса в културата — една област, която се изоставя на нейните иманентни закони. Според Кл. Прево на зрелия марксизъм, проявяващ се в късните трудове на Маркс и Енгелс и особено в трудовете на Ленин и Грамши, не е присъщо такова стеснено разбиране на понятието идеология. „Зрелият марксизъм не свежда идеологията само до система от идеи: идеологията е също така структурирана съвкупност от образи, представи и митове, обуславящи определен вид поведения, действия, навици и функциониращи като едно истинско подсъзнание.“ В подкрепа на тази дефиниция Прево цитира Грамши и Алтюзер. От това определение следва , че хората не само си служат с идеологията, но са едновременно с това и неин продукт.

По-нататък Прево се опитва да даде една приблизителна дефиниция на понятието литература. Той отбелязва, че и езикът подобно на идеологията е едновременно и субективна, и обективна даденост, езикът е продукт на човека, но и човекът е продукт на езика. Тази двойственост на езика се проявява ясно във всекидневната реч. Езикът на науката, който е предимно денотативен, представлява отрицание на последната; литературата пък представлява отрицание на отрицанието: литературният текст е резултат на една дейност, чиято същност е в завоюването на известна автономия спрямо езика. „Може да се каже, че литературният език произвежда синтеза на конотативния и денотативния аспект на езика. Това става само отчасти съзнателно, защото в най-добрия случай писателят осъзнава, че в неговата творческа дейност постоянно се намесва подсъзнателното.“ От всичко това Прево заключава, че не би могло да се говори за творческия процес, без да се вземе пред вид рационалното ядро на фройдизма.

Следващият раздел на статията е посветен на връзката между литература и идеология. Прево вижда тук основния проблем на всяка литературна критика: от неговото решение зависи какво ще се каже за дадено произведение. Критик, който не съзнава важността на този въпрос, прави неизбежно интуитивна критика и затъва в емпиризъм, колебаещ се между сектантско якобинство и псевдоотворен еклектизъм. Основата за едно правилно решение на този въпрос трябва да се търси в трудовете на Маркс, Енгелс и Ленин. В произведенията на Маркс и Енгелс се забелязва известна еволюция във възгледите им относно връзката между литература и идеология. Тази еволюция е резултат на постепенното узряване и задълбочаване на теоретичната мисъл и на все по-ясното отчитане на спецификата на литературата. Например в „Капиталът“ Балзак е похвален за това, че дава правдиво изображение на действителността, която описва и самият Маркс: излиза, че Балзак вижда нещата също така ясно, както и Маркс, но без да съзнава какво точно вижда. В своето писмо до мис Харкинс Енгелс навлиза по-дълбоко в спецификата на проблема: той посочва п р о т и в о р е ч и в о с т т а на Балзак. От една страна, творчеството на великия писател-реалист е подхранвано от една реакционна идеология, но едновременно с това то съдържа и една дълбока критика, поддържана от ненавистта към капиталистическото настояще: тази критика съвпада отчасти с критиката от гледището на пролетариата и науката. Но вместо да анализира механизма на това противоречие и да покаже неговите пораждащи причини, Енгелс се спира дотук и се задоволява с една неясна, почти магическа формула — „победата на реализма“. В своите статии за Толстой Ленин предвижва въпроса напред. Ленин набляга върху това, че Толстой е „голям писател“. Това значи, че в неговото творчество се пресичат множество

идеологии, произлизащи от различни класи; това значи също така, че писателят е онзи субект, който организира всички тези фрагменти от идеологии, съществуващи вън и независимо от него: литературата не е процес без субект. Освен това Ленин показа по отношение на Толстой, че идеологията, която доминира в дадено творчество, не е механически детерминирана от класовия произход на писателя. В съчиненията на Толстой се смесват множество идеологии: дворянска идеология, буржоазна идеология и преди всичко селска идеология, изразяваща се в бунтарството на мужика, проникнато с мистицизъм и редуващо се с бездейно примирение.

Кл. Прево отбелязва, че в сравнение с Ленин почти всички други критици-марксисти (Плеханов, Троцки, Р. Люксембург, Мерингг) се оказват много по-ограничени. Това той обяснява с факта, че Ленин има много по-богато схващане за идеологиите. „Ясно е тогава защо Ленин, който окачествява толстоизма като утопичен и реакционен в най-прекия смисъл на думата, все пак твърди, че това учение съдържа също така и отделни критически, прогресивни, дори социалистически елементи. Ето защо Ленин е бил по друго време благосклонен спрямо публикуването на литературни произведения, носещи антиболшевишка идеология: нека си припомним случая с Аверченко."

В своите статии за Толстой Ленин се бори срещу опростителството, което свежда смисъла на произведението до идеологиите, съдържащи се в него. С това се обяснява и прекомерната употреба от Ленин на иначе неточни и ненаучни формулировки като „гениален художник", „голям писател" и т. н. Тези изрази свидетелстват за това, че Ленин гениално е почувствувал един важен въпрос — въпроса за разстоянието, което отделя в литературното произведение означаващото от означаемото. Според Кл. Прево това разстояние определя художествената стойност на произведението: в слабите произведения това разстояние клони към нула. И така Ленин се бори на два фронта: срещу сектантството и срещу опортюнизма. В областта на литературната теория сектантството се състои в свеждането на означаващото до означаемото, т. е. в свеждането на литературното произведение като цяло до неговото идейно съдържание: като подчертава дебело, че Толстой е „голям писател", Ленин бие именно срещу едно такова увлечение. Що се отнася до опортюнизма в литературната теория, неговата същност е в размиването на означаемото (идеологията). Ленин не допуща такова залитане: той никога не пропуща случая да заклейми реакционните аспекти в творчеството на Толстой.

И така трябва да се утвърди необходимостта от идеологическа критика; но едновременно с това е необходимо да се определи точно нейното място в цялостната оценка на произведението. Изчерпва ли се с идеологическата критика цялостната естетическа оценка — този въпрос е в центъра на спора, който се водеше през 30-те години сред немската антифашистка емиграция относно смисъла на експресионизма. Едните (Лукач) свеждаха експресионизма до неговата идеология; а другите (Брехт) отказваха да приемат едно такова опростителство. Днешният спор около сюрреализма се свежда в крайна сметка до същото. Днешните епигони на сюрреализма са в услуга на реакционните сили; следователно съвсем правилно е да се критикува идеологията на сюрреализма. Но наред с това не бива да се забравя, че на времето си сюрреализмът е бил нещо повече от своята идеология.

В следващия раздел на статията си Кл. Прево се спира на връзката между идеология и художествена форма. Авторът отбелязва, че идеологията прозира в перипетиите на интригата, в хода на повествователното действие, в характера на развръзката и т. н. И най-случайните наглед обстоятелства в един „сценарий" съдържат дълбоко значение. Оттук Прево вади заключението, че всяко произведение трябва да се разглежда като „цялост, в която всеки елемент е значещ". Да се приеме обратното би значело да се твърди, че е все едно как ще се пише, че нищо не се променя в историята на литературата или пък че промените са случайни, т. е. че формите в литературата нямат история. Но такова твърдение противоречи на фактите: Балзак не е можел да изобрази периода на Реставрацията и Юлската революция със същите средства, с които Мариво през XVIII в. е разказвал за живота на Мариана; по същия начин според Прево не е възможно да се отрази социалистическата действителност в Съветския съюз с техниката на Толстой. Но, от друга страна, да се разглежда произведението като цялост, в която всеки елемент е значещ, представлява една позиция, която крие в себе си опасност от смесване на художествените средства с идеологиите, носени от произведението. Пример за такова нежелателно смесване е твърдението, че романът с фабула и персонажи представлява израз на буржоазна идеология. „Безспорно е — отговаря Прево, — че романът е достигнал своя апогей по същото време, когато буржоазията е била на върха на своето могъщество. Но едва ли е много диалектично да се свързва напълно съдбата на един литературен вид със съдбата на класата, която е била господствуваща в момента на неговия разцвет." Според автора връзките между базата и надстройката са много по-сложни и гъвкави. Ето защо да се вещае гибел на по ествователния жанр (Прево визира тук критика-структуралист Жерар Женет) означава да се приеме едно хеге-

лианско схващане за историята. Като литературен вид романът е нещо повече от буржоазната идеология. Впрочем много и различни са критиците, които предвещават гибел на романа, като го свързват с една или друга исторически обусловена идеология. Прево подлага всички тези критици на критика. Тук са и представителите на „авангардните" направления, и представителите на модернизма, който по своята същност е една реакционна идеология. Към становищата на тези две течения се присъединява и едно направление, което изхожда от марксизма, но чийто естетически консерватизъм показва, че не е преодоляло някои гледища на механистичния материализъм. Разликата е само в това, че докато авангардисти и модернисти аплодират появата на нови форми на повествование, въпросните марксисти считат това явление за нежелателно. За пример Прево привежда отношението на едните и на другите към повествователната техника на Кафка, характеризираща се с отсъствие на всезнаещ разказвач. Авангардистите приветствуват Кафка за това, че по този начин той разрушавал модела на буржоазния тип разказ; модернистите-ирационалисти са също така доволни, защото по този начин Кафка показвал, че светът е непознаваем; що се отнася до въпросните марксисти, те порицават Кафка и противопоставят на него писателите-рационалисти (напр. Лукач: Кафка или Томас Ман). По такъв начин тази опростителска марксическа критика отхвърля Кафка изцяло в лагера на ирационализма и го „подарява" на буржоазията.

И така въпросът за връзката между формалните похвати и идеологическия заряд, който те носят, не може да бъде разрешен нито на базата на консерватизма, който привилегирова старите, класически похвати, нито на базата на нихилизма, който се обявява за абсолютна свобода на новаторските търсения. Прево счита, че добра основа за разрешаването на този въпрос представляват възгледите на унгарския теоретик Г. Ацел. Според последния отделните похвати, взети сами за себе си (например една или друга стихотворна стъпка, техниката на монтажа, употребата на ретроспективна хронология и т. н.), нямат идеологическо съдържание, но целостта от тези похвати, разглеждани като система (т. е. употребени в конкретно произведение), вече добиват идеологически заряд. Следователно погрешно би било да се смята, че постиженията на художественото развитие (вътрешен монолог, свободно третиране на хронологията и т. н.) са привилегия на буржоазната литература и нямат място в социалистическото изкуство. „Ако всяка форма е форма на някакво съдържание, то тя черпи всичкия си смисъл от това съдържание." Прево намира, че е неправилно да се твърди например, че Джойсовият вътрешен монолог е израз на декадентство или пък че ретроспекцията у Фолкнер е похват, способен да изрази само едно неподвижно, лишено от бъдеще време, каквото наистина е характерно за светоусещането на западналите южняшки семейства, които Фолкнер описва. Прево критикува известната формула на Сартр, съгласно която всяка писателска техника предполага определено философско виждане. Ако се приеме тази формула, би трябвало да се гледа на Роже Мартен дю Гар и на Шолохов като на писатели от миналия век: Прево отхвърля едно такова твърдение. Следвайки Ацел, авторът на статията се стреми да отиде още по-нататък в диалектическото разбиране на отношението между форма и съдържание. Според него никоя техника не може да бъде напълно „виновна" за идеологическото съдържание, което се изразява чрез нея. В това именно той вижда същността на полемиката между Лукач и Брехт от края на 30-те години по въпроса за средствата на реализма. Лукач дава предпочитание на класиците от типа на Балзак и Толстой и изключва от реализма „модерните" похвати на Джойс и Дос Пасос. Брехт, напротив, се стреми да включи откритията на тези писатели в реализма, за който според него съществуват и други източници освен Балзак и Толстой. Самата писателска практика на Брехт говори за неговия постоянен стремеж да заимствува отвсякъде похвати и „застинали" форми (балада, сонет, библейски стих и др.), които са насели преди това всевъзможни идеологии. Клод Прево е съгласен с Брехт, че ако похватите не са неутрални, то те могат да бъдат неутрализирани и да се употребяват в друг контекст, където да добият ново значение. Затова, разбира се, старите похвати трябва да бъдат преработени. Изобщо похватите надживяват идеологиите, които са били носени от тях, и могат да се употребят повторно, за да носят тъкмо противоположни идеологии.

В края на статията си Прево се спира на някои моменти от резолюцията на пленума на ЦК на ФКП, състоял се в Аржантьой през 1966 г. Този пленум очертава културната политика на партията и има според автора историческо значение. Но все пак той е на мнение, че някои формулировки са вече остарели и не дават възможност за движение напред. Прево подлага на критика два момента от Аржантьойската резолюция. Първо, в тази резолюция се твърди, че „във всяко художествено произведение се съдържа една страна, която не може да бъде обяснена с помощта на обективната даденост, и тази страна е самият човек". Прево изтъква стратегическото значение на тази формулировка: чрез нея ФКП признава правото на съществуване на артистичния авангард. Тази формулировка бие против схематизма и механистичния

материализъм; тя предполага, че художественото творчество не е процес без субект — нещо, с което Прево е напълно съгласен. Но авторът счита, че тази формулировка би трябвало да бъде по-точна и по-гъвкава, тъй като субектът на литературното творчество има своя специфика: той не е равен на субекта на научното познание, нито пък на субекта на идеологията. На второ място, Аржантьойската резолюция предлага признаването на плурализма в изкуството. Прево счита, че тази формулировка е неточна, тъй като тя дава възможност в името на плурализма да се практикува на дело еклектизъм и отказ от идеологическата критика. Прево настоява да се прави идеологическа критика (т. е. критика на идеологиите в произведението), а не да се признава законността на всички значения на произведението. Тъкмо затова Прево критикува Гароди и противопоставя на него Ленин. „Да се практикува идеологическа критика не означава нито догматизъм, нито упражняване на някаква цензура: Ленин доказа в своята статия за Аверченко, че една безпощадна критика на реакционната идеология съвсем не изключва признаването на художествените достойнства на произведението.“ Прево завършва статията си с пожеланието да бъдат задълбочени и обогатени постановките, съдържащи се в Аржантьойската резолюция.

Хр. Т.

„LE MONDE“, 23 . 6. 1972

Приложението „Монд дез Ар“ на френския вестник „Монд“ от 23 юни 1972 г. посвещава статии и материали на 50-годишнината от излизането на романа „Одисей“ от Джеймс Джойс. Уводната статия дава оценка на влиянието на писателя върху съвременната френска литература и набляга върху приноса на Джойс върху най-модерните теории на писане. Обръща се внимание на връзката на „Одисей“ с генеративната граматика на Чомски. Генеративното изследване, т. е. изучаването на творчеството в движение, и законите на това движение се налагали постепенно в лингвистиката, критиката и граматиката благодарение на усилията на Джойс. Написаното от него поставяло пророчески проблемите на днешната лингвистика и критика.

Животът на романа за 50 години е бил славен, труден, пълен със забрани, конфискации и аутодафета. Откакто е станала известна, книгата минава за порнографска, но най-добрите писатели на времето приветствуват появата ѝ като откритие на нов път за литературата. Най-странното е, че даже и след 50 години романът пази ореола си на модерност, въпреки че „Разбуждането на Финеган“ се стреми да му отнеме тази привилегия.

Влиянието на романа върху френските писатели е лесно забележимо и днес . В „История“ Клод Симон дава същата тема — 25 часа от живота на човек, който се връща в къщи, и постига съгласуваност във времето и пространството. Филип Солер също припомня за техниката на Джойс в „Закони“. Елен Сиксу, единствената французойка досега, която е писала дисертация за Джойс, дефинира последния си роман „Неутрален“ като „хаосмос“ и борави със значенията на думите като Джойс.

Под заглавие „Омировата епопея на един зяпльо“ Жан-Жак Маю изброява паралелите между Одисей и Блум. Целта на автора според Маю е да показва у себе си възникването на Омиров герой, но не е съвсем ясно как този герой у Джойс се превръща в антигерой между 1914 и 1920 г. Духът на епохата е антигероичен и за Джойс пародията е била умишлено критично принизяване на героичното. Миналото, традицията и благородният стил са изопачени непоправимо от настоящето за оня, който също като Джойс не вярва в променливостта на света. Маю търси обяснения за героите в романа и за преживяванията им в личния живот на автора. Блум е находчив, търпелив, проницателен, смелият Одисей на всички времена. Джойс се стремял да намери самоизява в едно голямо приключение, като от събраните хиляди детайли покаже само най-едрите късове.

Дори и с това, което изглежда на пръв поглед пародия и карикатура, Джойс бил верен на символистичното виждане на своето време, изразено от Блейк. Към него той прибавял свое тълкуване: „Гледайте вселената в пясъчно зрънце.“ Десетте години странствуване на автора са пресети в преживяванията на Блум за един ден.

Блум се освобождава от героичните модели, предложени от „Одисеята“. Паралелите между стария и новия Одисей се оживяват чрез осъвременяване. В тези игри с действителното Джойс се проявява като хуморист и сатирик от класата на Суифт. Паралелите с Омир са винаги игра: случва се играта да прикрива истинското съотношение на нещата. Кратките срещи и разходките на Блум дават допълнителна вътрешна реч, възпроизвеждат мисълта на средния човек. Литературният език на миналото и вулгарният език на настоящето стават обект на пародии.

Според Маю най-необичайно в романа е, че никой от героите не е в покой дори и за момент с изключение на Моли — тежка и плътна като Земята.

Блум се шляе без цел, докато Стивън е поклонник на далечни места, неотделими от ясе-

новия му бастун. Като Хамлет Стивън чете книга за себе си. Блум грижливо отбелязва наум всичко, до което се докосне. И единият, и другият са типични за един град, където всичко — трамваите, хората — е дадено като поток, променлив, обновяващ се, непрекъснат.

Между 1915 и 1920 г. Джойс изобретява език на индивидуалните и колективните движения, който можел да се определи като филмов. Пространството се предава чрез осъзнаването на едновременност. Продължителността и навикът тя да се възприема са вмъкнати в монтаж, който определя постоянното чрез непостоянното. Изграждането на връзката време—пространство създава логическа последователност на сцените и откъсите. Това е заето от американския роман.

Друга статия с подпис Ж. Ж. М. подчертава, че „Одисей" продължава портрета на Стивън по линията, очертана в „Портрет на артиста и младостта му". Стивън е само с няколко месеца по-стар във втория роман, но десетгодишният опит на автора го кара да се интересува и от човешката същност на героя си, а не, както в „Портретът", само от ролята му на творец. Ударението получава нова сила при сравнението Стивън—Телемах и Блум—Одисей. Въпреки че времето ни е критично настроено към стереотипния герой, Блум ни става симпатичен със своята благосклонност и симпатия към всяко страдащо същество. Нежността на Блум стига до мазохизъм заради увереността, че никой няма да му отвърне със същото.

Елен Сиксу набляга на модерната техника. За 50 години романът на Джойс успял да наложи обезпокоителната си оригиналност и да утвърди принципите на автора си. За разлика от предишните романи тук Джойс отричал теорията за внезапната изява на духа (epiphany). Липсвал обединяващ център, но са предложени различни цикли, еднакви по значение. Артистът се появява и изчезва, на негово място езикът произвежда и умножава смисловите връзки, които текстът ще даде. Авторът е една от няколкото движещи сили, но не най-главната. Текстът бил двойно заострена пародия: Одисей ли се връща към Блум или Блум се връща към Одисей? Единият и другият се заместват, за да постигнат комична ситуация — несигурността, при която илюзията за действителност ставала действителност на илюзията.

Натрупванията в романа, купищата излишна информация били пример за изразходване без остатък и това придавало на текста шокираща модерност. Историята и географията на Даблин и животът на автора са области, от които „Одисей" черпи материал и го натрупва с невиждано разточителство. Романът не престава да расте и да се разлива. Мощният механизъм на модерното повествование произвеждал енергията, която го поддържа и променя.

Т. Ст

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE", Париж, септември—декември 1972

Двуседмичното издание на Дружеството за литературна история на Франция е посветило своя двоен брой за септември—декември 1972 г. на Молиер по случай тристагодишнината от смъртта на великия френски комедиограф. Поместени са работи на двадесет и един автори, предимно университетски професори и специалисти по Молиер. Раймон Пикар, с чиято статия се открива този специален брой, се занимава с проблема за комичното и трагичното у Молиер и разглежда Арнолф, персонаж в комедията „Училище за жени". В една бележка към статията се казва, че в последната са подновени наново методологическите перспективи, които преди това са били набелязани за Расин в статията „Трагедиите на Расин: комически или трагически", публикувана в същото списание през 1969 г.

Раймон Пикар почва очерка си с думите на Шатобриан от 1801 г.: „Единственият комически поет, който стои наравно със Софокъл и Корней, е Молиер." Но авторът на „Атала" доуточнява мисълта си, казвайки: „Забележително е, че комичното в „Тартюф" и „Мизантроп" по крайната си глъбина и ако смея да кажа, по своята тъжност се приближава много до трагическата сериозност." Десетки писатели и критици през XIX в. наблягаха върху мрачния, тъжния, трагичния характер на героите или на ситуациите в театъра на Молиер. „Тартюф" според Жюл Жанен (виден критик на своето време — Н. Д.) „е най-страшната трагедия, родена от главата на хората", „а „Учени жени" са драма, която се играе върху един тъмен и мрачен фон като че ли е трагедия". „Сганарел или Жорж Данден — твърди Теофил Готие — не ни карат да се смеем, карат ни почти да плачем. Тяхното появяване кара да вадим кърпичките от джобовете си." А големият критик и философ Иполит Тен още в 1863 г. бележи: „Доста хора изпитват повече желанието да плачат, нежели да се смеят: Арнолф, Данден, Арпагон се приближават доста до трагическите персонажи." „Ако искаме да уловим напълно смисъла на Арнолф — пише Р. Пикар, — не трябва да изолираме една или друга тирада, да предпочетем един или друг стих, а преди всичко да поставим героя сред театралния свят,

от който той е част.“ Като подлага Молиеровия герой Арнолф на подробен анализ, съпоставяйки го с други герои и следвайки един сравнителен метод на изследване, проф. Пикар казва в заключителните си страници, че Арнолф е откровено комичен, но с един нюансиран комизъм; това нещо е още по-очевидно при Алцест. Този комизъм не произтича от една съвсем проста деформация, той е сложен и съдържа елементи, които, взети изолирано, не биха извикали смях, атмосферата на пиесата е комична и тя включва в своето движение човешката реалност, запазвайки нейното разнообразие, нейната плътност и сгъстеност.

На комичното у Молиер са посветени още следните статии: „Молиер и конфликтът на поколенията“ от М. Дескот; „Разум структура в комедиите на Молиер“ от У. Дж. Мур; „Вербална фантазия и диалектален миметизъм в театъра на Молиер: по повод на „Господин дьо Пурсоняк“ от Ф. Гаравини.

В отдела „Типове и фигури“ са поместени статиите: „Превръщенията на Сганарел: перманентността на един комически тип“ от Ж. М. Пелус; „Авантюри на „смешните фантазьорки“ от Ж. Шерер; „Мизантроп“ и въпросът за изкуството да се харесва“ от Ж. Менар. Под общия наслов „Религия и общество“ са включени статиите „Тартюф“ или Молиер лицемер“ от Джон Кернкрос; „Молиер и Франсуа дьо Сал“ от Ж. Плантие; „Молиер теолог в „Дон Жуан“ от Ж. Трюше; „По повод на „сцената за бедния“ в „Дон Жуан“ от Ж. Морел; „Молиер юрист в „Дон Жуан“ от Е. Гитон.

Специалният брой е допълнен с два отдела: „Около Молиер“ и „Славата на Молиер“. В първия отдел са включени очерците „Един слабо познат приятел на Молиер: Жан дьо Ено“ от Р. Пентар; „Авантюрата на Знаменития театър“ от Мадлен Жюргенс; „Предмолиеровски“ ситуации и персонажи“ от Р. Гишмер; „Въображаемият рогоносец“ и „Въображаемата рогоноска“ от Ж. Монгредиен; „Арманда Бежар като артистка“ от С. Шев ле. Във втория отдел са поместени: „Молиер в „Комеди франсез“ (1680—1793) от Анри Лаграв; „Жорж Монвал и „Молиеристът“, „Бележки за една филмография на Молиер“, „Бележки за една дискография на Молиер“ — трите от Жилбер Сиго; „Молиер , Жуве, Офюлс: бележка върху един прекъснат филм“ от А. и О. Ирмо; „Одиберти и Молиер“ от Ж. Ж. Рубин.

Специалният брой на „Ревю д'истоар летерер дьо ла Франс“ обхваща широк кръг от теми и проблеми, свързани с творчеството на Молиер, предлага на читателите огромен документален и критически материал за автора на „Тартюф“.

Н. Д.

БЕЛГИЯ

„MARGINALES“, Брюксел, № 148—149, септември—октомври 1972

В „Маржинал“ сътрудничат почти всички видни днешни белгийски писатели, които пишат на френски език. На неговите страници намират често пъти място и писания на френски автори, а и самото списание отделя страници, особено в своя „критически преглед“, за рецензии и бележки върху книги на френски писатели.

В брой 148—149 за септември—октомври 1972 г. Жанин Мулен се спира на критически етюд на белгийската есеистка Емили Нуле — авторка на изследвания върху Маларме и символистите — „Поетическият тон“. За този свой труд Нуле получи наградата „Анри Мондор“ на Френската академия.

„Ако съчинението на Емили Нуле — казва в рецензията си Жанин Мулен — сочи, че всеки добър поет притежава тон, който му е свойствен, в същото време тя изтъква, че всеки значителен критик има свой собствен подход. Старият метод днес — добавя Мулен — е малко нещо изоставен. Описателен и класификаторски, той не отговаря изцяло на нашето очакване. Новият метод смята произведението като обект, независим от всичко това, което се намира вън от него, включително неговия творец. И всеки — писател, философ или социолог — си служи с творбата, за да защищава своите идеи с един много често херметичен език. Когато пристъпва към трудния проблем за поетически тон, Емили Нуле възприема критиката, която едновременно анализира езика, мисълта и естетиката, чиито резултати водят към една цел.

Подобна концепция предполага преди всичко безусловно подчиняване на текста. В тази своя книга Емили Нуле остава вярна на тълкуването на текстовете, но тя създава други средства на интерпретация, за които ще бъде трудно да не се държи сметка: известно понятие например за поетически подход и тон, които, приложени към текста, улесняват неговото разчитане. „Подходът към стила е, както мелодията към музиката“ — казва Нуле. Той съществува при значителен брой поети, като Марселин Дебор-Валмор или Андре Соденкап например. Има го у Верлен — в песните, където конфузията и жалбата се сливат в едно интимно полюшване. Сюжетът на „Добра песен“ не е друго освен чисто и просто отношение към преживяното посредством думи, които понякога граничат с баналността. Съвсем друго нещо е поетическият тон. Тясно свързан със замисъла (intention), той се среща във всички сборници на поета. У Маларме той е особено свързан с идеята, но

нюансиран или подчертан от визуални елементи. У Пол Валери компонентите на тон- изглеждат по-трудни за откриване. Впечатлението за съвършенство, което идва от поемите, произтича от извънредно заплетени и смесени елементи: като например разликата и отношението между стъпка и ритъм. Последният е, който в края на краищата играе в създаването на поемата изключителна роля. Тонът съществува по-отрано в творчеството на Сен-Джон Перс, той обуславя и ръководи неговото движение. Ту ритуален, за да чествува една спечелена над самия него победа, ту химн на радост, тонът остава винаги съгласуван с ритъма на респирацията. И в то а именно — Емили Нуле го беше вече забелязала в 1964 г. — този лиризъм напомня лиризма на Пиндар, с о л и д а р е н, както неговият, с т а н ц а и с п е с е н т а.

Два ценни документа, открити от есеистката — п ше Жанин Муле — и които датират от младите години на Сен-Джон Перс, потвърждават бляскаво това хрумване: едно писмо, великолепно мисловно мечтание по повод на гръцкия поет и един грижлив превод на една от поемите му. Тази среща на два темперамента, тъй близки, от една страна, и тъй отдалечени по време, обяснява известни езикови прилики: а к ц е н т у а ц и я, п о в т о р е н и е и в и с о ч и н а на тона, предназначени да дадат импозантен обрат, какъвто изисква темата.

В послеслова на книгата — пише Жанин Мулен — човек е изненадан от въпроса, който си поставя Емили Нуле, и още повече от отговора, който му дава: К а к в о е т о н ъ т в п о е з и я т а? А з н е з н а м... (стр. 251). Тонът не е н и т о г л а с ъ т, н и т о т е м б ъ р ъ т, н и т о р и м а т а, макар те да не могат да бъдат разделени един от друг. Той не е повече р и т ъ м, нито з а м и с ъ л. Но е най-близък до двете. Това не ни учудва никак, защото тези елементи са по-дълбоко, отколкото други, свързани с нашето психическо, мисл що и дори физиологическо същество.

„Човек би желал да забърши заедно с авторката — пише в края на рецензията си Жанин Мулен, — но този текст, който изостря апетита за размисъл, повдига непрекъснато нови въпроси. Трябва ли да допуснем ведно с коментаторката, че т о н ъ т е с в ъ р з а н г л а в н о с и д е я т а и че той е м и с ъ л т а н а п о е з и я т а (стр. 256)? Не е ли позволено да вярваме, че тази мисъл може — особено от сюрреализма насам — да бъде извратена от внезапни скокове, които му налага едно брутално освободено несъзнателно? Емили Нуле означава впрочем предпазливо участието на мистерията около тога, което се е опитала да изясни. Тя не претендира да е основала една система, но се задоволява да ни даде това, което математиците наричат драговолно елегантни решения.

Н. Д.

ИТАЛИЯ

„AUSONIA", No 2—3 (1972), Rivista di letter arti

Двумесечното списание за литература и изкуство „Аузония" излиза в гр. Сиена. Негов директор е известният поет и историк на италианската литература проф. Луиджи Фиорентино.

Преди известно време на страниците на „Аузония" излезе цикъл стихотворения на наши съвременни поети, преведени на италиански език. Самият Луиджи Фиорентино посети на два пъти нашата страна и бе гост на тържествата в София и Трявна по случай 100-годишнината от рождението на Пенчо Славейков.

От разнообразното и интересно съдържание на двойния брой 2—3 „Аузония" тук ще отбележим документалната статия на Лина Галли „Звево и иредентизмът". Итало Звево, наречен от някои критици италианският Достоевски, е крупен, но малко известен вън от Италия романист, роден в Триест през 1861 г. и починал в 1928 г. Дългото му пребиваване в Германия го сродява с немския език и литература, но Звево избира италианския език, на който пише и публикува първия си роман „Един живот" (1892), силно повлиян от френския реализъм. След дълго мълчание, повече от двадесет години, излиза романът му „Съвестта на Дзено", който прави името му известно вън от родината му. Свързан с ирландеца Джойс, който живее също в Триест, Звево открива Фройд, чието влияние върху по-късните творби на писателя е твърде силно. Авторът на „Одисей" допринася за известността на Звево, когото критиката (главно френската) издига до равнището на най-крупните романисти.

Лина Галли пише: „Когато заедно със съпругата на Звево пишех биографията „Животът на моя съпруг" и с нея разглеждахме писмата, непубликуваните рецензии, бележките, в мене възникнаха много въпроси. Един от тях беше за отношението на Звево спрямо иредентизма на Триест по време на неговата младост и евентуалните отражения върху творчеството на писателя. През 1878 г. студентът Звево се завръща от Гер-

мания влюбен в Шилер и Шопенхауер и намира в родния си град ферментна възгорял бунт срещу Австрия. Същата година стотина триестки студенти изпращат снимките си на Гарибалди в знак на залог и обещание...“ Авторката описва по-нататък ентусиазма, с който Звево навлиза в редовете на борещите се триестки младежи. Когато по-късно „Индипенденте“, вестникът, който „водеше борбата на един град срещу една империя“, публикува негова статия — не политическа, но статия за Шейлок, — Звево се почувствува особено развълнуван. Когато австрийската полиция арестува отговорния редактор на „Индипенденте“, младият Звево не прекъсва сътрудничеството си в постоянно конфискуваният вестник. Обаче в романа „Един живот“, който Звево пише, разказвайки историята на един банков служещ, няма нищо от тази нажежена атмосфера. В романа са описани два свята — на работниците и на буржоазията — и тяхната сурова борба. В другия роман на Звево „Сенилита“ (Старост), описващ Триест от края на 1800 г., се среща минимален намек за иредентизма. Писателят виждаше града като чужд на един палец политически проблем. Никакъв ред за мита на Ризорджименто. Звево беше млад човек с немска култура, станал италиански иредентист, представител на търговските среди, който чувствуваше вълнението на работническата класа; един чиновник, който във всекидневната си работа служеше на една виенска банка и на един въстанически вестник, интелектуалец, който се чужде ше от ризорджименталната хуманистична култура на средата и се възхищаваше от страниците на френските писатели-натуралисти, един младеж, който поддържаше всекидневни тесни връзки с другарите-бунтовници и беше интимно сам.

„Чрез психологията на героите си — заключава Лина Галли, — наблюдавани от писателя с недоверие, Звево продължаваше обаче да дълбае, изследвайки кризата на обществото.“

Н. Д.

„С ПАТОСА НА ВЪЗТОРГА И ИЗОБЛИЧЕНИЕТО“ и „НА ПРЕЛОМА МЕЖДУ ДВЕ СТОЛЕТИЯ“ от ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1967, 550 стр., 1971, 520 стр.

Ще започна тези свои бележки с един студентски спомен. Професор Георги Цанев четеше своите лекции по нова българска литература винаги пред препълнена аудитория. Четеше, но най-често импровизираше това, което в същност бе станало неговото творческо начало, бе изпълнило напрегнатите му дни на литературен критик и редактор, на един от най-дейните участници в нашия литературен живот. В словото му, лекционно за случая, не се усещаше нищо заучено, нагласено, търсено по стила и канона на ораторското красноречие. С бързите си и остри оценки на автори и литературни събития той по-скоро влияеше на младата литературна аудитория, предизвикваше страсти и оценки, активизираше и завладяваше едновременно вниманието, интимната същност на слушателите, на тези, които искаха да научат от него и нещо повече извън книжното знание за литературата.

Навярно оттогава у него се е зародил интересът към системното научно-критическо изложение на лекциите му. И по всичко се усещаше, че това бяха в повечето случаи систематизирани от опита на критика негови мисли, оценки, изследвания, които и при най-добросъвестната хронология оставаха далеч от скучно подредените, академично-еднообразни курсове. Още тогава, и вероятно в целия си богат литературен опит, Цанев не е гледал на литературата като на обикновен литературен предмет, който може да се научи, може съответно да се предаде на студентите. Затова, струва ми се, той предпочиташе да общува с аудиторията, да ѝ напомня непрекъснато за своята отговорност към процесите, които разглеждаше, да обобщава, да обвинява, да се конкретизира страстно, когато потрябва — запазил индивидуалните черти на собствената си творческа природа, с ясния си и малко напевен глас, — отсенен с неговата мисъл, с неговите характерни интонации.

И сега, когато се зачета в някоя негова статия, не мога да се освободя от чувството, че най-напред я чувам, че стилът на критика е наситен с ярките приливи на неговата мисъл, с едно особено привличащо емоционално доверие към словото.

Такъв беше Цанев и в лекциите си — той сякаш извличаше от тях това, което преди бе сътворил в словото, в премислени и проверени по своему оценки и мисли за българската литература.

Чудно ли е тогава, че събирайки по-късно всичко най-значително от своите страници от българската литература, той наистина ги нарели в Страници за българската литература. И сега в замисленото тритомно издание на тия страници той не може да се раздели с това свое предпочитание към тях като към с т р а н и ц и, въпреки че първите два отпечатани тома е озаглавил с отделни нови имена: „С патоса на възторга и изобличението“ и „На прелома между две столетия“. Това са наистина пак страници от едно литературно столетие, с което критикът се чувствува живо свързан. Оттук и това почти с ъ в р е м е н н о отношение към разглежданите автори и проблеми.

Всяко заглавие носи нещо условно и непълно. Патосът в първата книга в никой случай не е заключен само в „гнева и възторга“. Цанев би бил лош историк, ако си послужеше с такава предпоставена, макар и изведена по специфичните пътища на литературната оценка чисто е м о ц и о н а л н а позиция. Като историк той наистина се стреми да отграничи, виждайки пак в техния своеобразен синтез, тоя „патос на гнева и възторга“, но като критик той е повече задължен да изследва огромното идейно-емоционално богатство, което се крие в стила, във върховните творчески прояви на такива писатели като Иван Вазов, Захари Стоянов, Алеко Константинов и Г. П. Стаматов — включени като основни в първия том. Определена заслуга на Георги Цанев е, че сред новите ни литературни историци той заговори едва ли не пръв за тази станала почти класическа приемственост на патоса и възторга в българската литература,

че се опита да я види в дълбочина и историческа перспектива, да я осмисли и прецени като един значителен феномен изобщо в националната ни литература. Наредени в такава почти директна и „генетична“ последователност, посочените автори вече чертаят пътя на българската литература.

Тук естествено първо място се пада на народния поет Иван Вазов. Всяка история на новата българска литература естествено започва с неговото творчество. Цанев има определена заслуга към литературата ни, че той е един от първите наши изявени критици, който поиска да види огромното дело на Вазов в историко-естетическа перспектива. От Вазов като че ли започва всичко. В него е коренът, якият стълб на народностното ни самооткритие, на творческия ни гений, на литературната ни консекветност. В новите страници на Цанев за Вазов образът на народния поет добива все по-ясни измерения, става колкото исторически необхватен, толкова и жив и неотделим от много ярки и живи тенденции на развитие, на живи и недостатъчно изследвани и проучени стилистически компоненти в художественото усвояване на света.

При Алеко Константинов го увлича гражданската стихия на таланта на писателя, превърната в негова съвест, в значим феномен на националното ни самочувствие. Авторът на „Бай Ганьо“ ни прави повече българи с тази своя невероятна смесица на „нихилистично“ освобождаване от пороците на една некултурност, усвоена в опасните завои на националното ни развитие, и бликащ освобождаващ смях от инерцията на всичко „ново“, оказало се стократно по-консервативно, обществено пошло и реакционно.

При творци като Захари Стоянов и Г. П. Стаматов сме свидетели на едно ново преосмисляне на националната ни съдба, постигнато от ярки неповторими творчески личности. Епическият замах и разточителност на Захари Стоянов в редица отношения като че ли подготвят сатиричната смелост, лаконичните парадокси в стила на Г. П. Стаматов. Като културен историк на разглежданата епоха Цанев често пъти напуска ограничените рамки на самозадоволяващия се литературен анализ и понякога, без да си е поставял преки културно-исторически задачи, става изследвач на тези действени културни проникванията на епохата в самата литературна основа на художествените произведения, без които не можем да си представим нито чисто художественото, нито дълбоко народностното им значение.

В „На прелома между две столетия“ се проявява по особен начин тази, бих я нарекъл, направо жива връзка между литературния историк, който разглежда върху културно-историческа основа пътя на общественото развитие на литературата и на литературните процеси (и тоя том се открива с обобщаваща встъпителна студия за литературния живот в разглежданата епоха), и литературния критик, който трябва да осмисли и прецени при отделни автори и произведения най-значителните прояви на национално-историческсто, станало феномен и същност на обществено-художественото ни развитие. И тук пътищата на историка и критика се срещат и взаимно подпомагат. Историкът не пречи на критика, нито пък критикът може да попречи на литературния историк. Друг е въпросът, че тежненията на Цанев и като литературен историк си остават безспорно към критиката. Критикът според него е този, който осмисля и историчното.

Георги Цанев често повтаря една своя обикната и дълбоко правдива мисъл: не може да бъде литературен историк и изобщо добър литератор този, който по различни начини и поводи се занимава с литературното творчество, без да е литературен критик. Но като четем неговите историко-критически изследвания, бихме могли да приемем и едно „обратно“ становище: не може да бъде добър критик тоя, който не е и литературен историк. Тук въпросите опират до различни страни, степени и нюанси на „критичното“ и „историчното“. Като преценява явленията в съвременната литература, още повече ако сам пишещият е активен участник в съвременния литературен процес, естествено той ще се изявява преди всичко и над всичко като критик — в тоя смисъл като непосредствена дейност критиката предхожда всякакъв позитивно-скучен, преднамерено-тенденциозен, академично-самоцелен историзъм. Но и тогава в най-преките си оперативно-рецензентски цели и способи тя неизбежно съдържа, трябва да съдържа необходимото историческо „ядро“ от знания и преценки за литературата като изкуство, за нейната обществено-историческа функционалност и значимост.

Въпреки че е „чист“ критик, Георги Цанев никога не е бил исторически ограничен критик. Неговите литературни анализи и оценки винаги са се опирали на едно здраво историческо чувство, на здрава методология, която сравнително най-малко му е позволявала сред критиците от неговото поколение да изпада в кризисни контрасти, да се лута и мята от един в друг естетически лагер. В тоя смисъл съм склонен да преценявам и неговия относителен „отлив“ от пролетарско-прогресивния фронт в нашата литература — идейните зигзаги и домогвания между „Нов път“, „Златорог“ и „Изкуство и критика“ — не толкова като някакви идейно-естетически отстъпления от собствените му позиции на литературен критик и историк — историческите тежнения на Цанев все повече го оформят като критик със свои мащаби, с изграждаща се система на критико-историческото мис-

лене, поставено на солидна научна основа, — колкото своеобразен път на критика в преодоляване на собствени недостатъци и грешки, на неизживян догматизъм и естетизъм в богатото, разностранно и противоречиво национално развитие на литературата.

Литературно-критическите приноси на Цанев, участието му вече половин век в литературния процес, категоричното му присъствие в него му отделят място на критик с трайно значение. Това е и неговата щастлива съдба. Това е и достойнството на критика, призванието на критика, което е ощастливило малцина.

В своите „Страници“ Цанев гради литературно-критическите си портрети за писатели и критици, след като е разположил на достатъчно солидна основа обществено, историческите етапи и закономерности в националния литературен процес, от който те са неотделими. Цанев търси „националното“ в тях, без да робува на каквато и да е историческа схема. Историчното му е нужно, за да очертае контурите, да проникне в характерното, в индивидуалното и самобитно неповторимото в автори и явления. Оттук и неговото основно критическо изискване — без свой национален влог в литературата един творец завинаги ще си остане исторически ограничен, творчески недостатъчно изявен, слаб и като художник. Ето как например започва очеркът му за Пенчо Славейков: „Около личността и делото на Пенчо Славейков са се водили винаги горещи литературни борби. Едни са издигали името му високо записано на своето знаме като програма на „ново“ изкуство — и това са главно критиците от „Мисъл“, — други заради известни негови увлечения не са могли да видят истински новото, ония трайни ценности в неговото творчество, с които то е упражнявало и упражнява голямо художествено и общественовъзпитателно въздействие“ (стр. 169).

Явно е, задачата на критика е да продължи да търси и да открива „ония трайни ценности“ в творчеството на Славейков, които го правят голям национален поет, в които се проявява неговото истинско „художествено и общественовъзпитателно въздействие“. Такъв е според Цанев и дългът на марксическата ни критика, която дълго време не е могла да намери най-вярната, „полезната позиция“ към неговото творчество, губила се е в неговите противоречия и все още не ни е дала истинския образ на поета, който е „жив, деен и днес и ще продължи да въздействува и в бъдеще“ (стр. 171). Затова и в заключителната част на очерка си за Славейков критикът вижда оная най-висока и жива част от неговото творчество, което го „свързва близко с нас“, онова богатство на културни и нравствено-естетични ценности, което „подкрепя нашите усилия днес в борбата за мир и защита на културата“, което му „отрежда едно от най-челните места в българския пантеон“ (стр. 265).

Класиката следователно не е застинала форма на художествени образци, тя е жива като постижение на художествения, национално-творчески дух, като залог за бъдещето. „В родословната книга на най-големите български поети Яворов иде веднага след Ботев“ — така започва очеркът му за Яворов, за да завърши пак с мисъл за твореца, „влязъл в съзнанието на българския народ като любим национален поет“, а творчеството му — запазило всичките свои културни ценности — „е една от най-здравите основи, върху които се изгражда нашата днешна социалистическа култура“ (стр. 337).

Като литературен критик Цанев никога не се е стремил да „провокира“ литературния вкус на читателя. Въпреки че е строг и понякога безпощаден като ценител, той се доверява на вкуса и културата на читателя, стреми се да бъде близък до него в любимия си стил на реалист, на демолог — в най-чистото значение на тая дума. Затова отделните му оценки за писатели и книги могат да остареят в някои неправилни, пресилени възгледи и тенденции, но не губят искреността на чувството си, на убежденията на критика, сдържания си дълбок и чист пиетет към действително ценното, трайното и талантливото. В очерка му за Елин Пелин например можем да прочетем и толкова много „отклонения“, позовавания, изградени все като доверие и общуване с читателя. И това не се дължи само на своеобразието на неговия стил, на известна „лекционност“ на част от литературните му страници: „както видяхме“, „картина, която цитирах по-горе“, „тук ще припомним“, „ще посоча“, „да си спомним“, „не можем да не обърнем внимание“, „видяхме по-рано“ и пр. Това е не само общуване с читателя, то е общуване и с писателя. Елин Пелин е „художник с широк интерес към света“, той гледа „просто, естествено на живота“, той „усвоява погледа на народа, чувствува и мисли като него“. Това са оценки, анализи и наблюдения, извлечени непосредствено от творчеството на писателя, от неговия духовен образ. Затова неговите произведения „запазват своята първична свежест и внушение, непокътнати от времето“, затова в същност те са се превърнали в „поезия, в която гласът на живота звучи с пълна сила“ и жизнената правда в тях „е превърната в поезия“.

Изследвайки тази „поезия на живота“ в творчеството на Елин Пелин, критикът търси правдата и „логиката на живота“ в това творчество. Поезията тук е само висока и чиста степен на художническо претворяване на действителността, на действено-актуалния, критическо-реалистичния метод и стил на писателя.

Елин Пелин е един от любимите творци за Георги Цанев. Струва ми се, че неговата любов, критическата му страст към писателя е толкова голяма, че в някои отношения затъмнява критическата му любов и страст към Йордан Йовков например, че го прави в някои отношения „несвободен“ като критик към богатото и разностранно творчество на писателя. Доверявайки се изцяло на „реалиста“, на „критическия реалист“ Елин Пелин, Цанев сякаш е готов да забрави, да „подцени“ толкова същностни моменти и степени в неговата поетика. Като че ли всичко в творчеството на писателя му говори за реалистичната сила и достоверност на неговия стил, за критико-изобличителния му патос, подчинени на „първичната свежест“, на „жизнената правда, превърната в поезия“. Ще посоча едно такова увлечение на критика, което абсолютизира и в значителна степен стеснява критическия му усет за критично-реалистичното в творчеството на писателя. Разглеждайки „конкретните и особени форми, които приема в село понякога борбата между старото и новото“, Цанев се задоволява с един социологически преразказ на разказа „Напаст божия“ и естествено се отдалечава от богатото му естетическо съдържание: „В някакво село върлува болест. Настава и суша, която заедно с болестта причинява големи страдания. Картината на сушата е описана извънредно внушително, с ония поетични средства, с които художникът Елин Пелин разполага, когато трябва да нарисува конкретни неща. Но това ние ще видим по-нататък. Сега трябва да отбележим друго. Болестта идва от заразения кладенец на попа. Това има вероятно и символично значение. Повежда се борба между попа и учителя. По тоя начин разказът е написан в същност на обществена тема: борба със суеверието, защищавано и използувано користно от представителите на църквата и държавата. Попът тук е образ на старото, суеверното, реакционното. Отчужден от народа, той не се трогва от неговите страдания. Нещо повече: доволен е, че хората умират и той има възможност да печели повече пари. При това е и пияница. На негова страна са кметът, чорбаджиите и старците. Това е фронтът на старото, на реакционното. На другия фронт — фронт на новото, на просветата — са учителят и младежите. Новото побеждава. Хората се отчайват и от бога. Реализмът на автора се проявява между другото и в това, че никакви молитви и литии не помагат против болестта и сушата. И това изрично се изтъква от автора“ (стр. 436—437).

Тук наистина е даден превес на външнореалистичната основа на разказа.

Георги Цанев е учител на няколко поколения български критици. Трудно бихме могли да си представим една пълна и цялостна марксическа оценка на творчеството на твор и като Яворов и Пенчо Славейков, на Елин Пелин и Димчо Дебелянов без него. Тук пионерското дело на Цанев е безспорно. В неговите „Страници“ то се превръща и в безспорно историческо дело.

Георги Цанев даде пръв разгърната оценка на естетическите възгледи на Димитър Благоев. Той е един от първите наши литературни историци и критици, оценил културно-историческото дело на Георги Кирков. Това са безспорни приноси.

Специален интерес за литературния критик представлява и стилът на Цанев — разглеждан преди всичко като сложен комплекс от конкретно-оценъчно и естетико-историческо отношение.

Литературно-критическото дело на Георги Цанев наистина заема своя страница в българската литература.

Обогатено от полувековната дейност на този неизтощим в любовта и възторга си критик, то ни обещава нови ценности и самò се превръща в значителен факт, в културно-историческо дело.

Светозар Цонев

„ОБРАЗЪТ НА КОМУНИСТА В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА“,

сборник

Изд. БАН, 1972, 303 стр.

Ленин постоянно напомняше, че осъществяването на комунистическия идеал минава през практическата преработка на обществената природа на човека. Сам по себе си този исторически процес играе ролята на лакмус: проявява реалността на мечтите, свързани с прогресивните и хуманистични тенденции в развитието на обществото. Досоциалистическите общества обричаха на трагичен разрив прогресивните идеали на личността и обществената практика. Едва пролетарската революция създаде обективни условия за премахване на този разрив между прогресивната мечта и практическата действителност, като ги събра в едно — комунистическият идеал намери осъществяването си в творчеството на народните маси.

Известни са думите на Ленин, че комунизмът възпитава, обучава и подготвя „всестранно развити и всестранно подготвени хора, хора, които умеят всичко да вършат“. Тази Ленинова мисъл изтъква много съществен момент в характеристиката на комуниста — комунистическият идеал може да се осъществи само от хора, чието съзнание е преминало през горнилото на революционната теория и практика; комунизмът е генерална промяна на хората, промяна и преработка на тяхното съзнание, представи и по-

нятия, извършени под диктовката и суровите уроци на революцията.

В условията на победилата революция и изграждането на социалистическото общество осъществяването на комунистическия идеал и строителството на социализма са неразривно свързани. Ето защо проблемът за образа на комуниста е един от централните проблеми в марксическата естетика. Той произтича и е свързан с най-съществените тенденции в литературната практика, защото има за последствие активно творческо усвояване на действителността в двете ѝ координати — минало и съвременност. От друга страна, комунистът като главен герой на нашата епоха е акумулирал в себе си активност от високи разряди. Неговото съзнание е не само променено, но то носи в себе си всички предпоставки за революционна промяна и на действителността.

Героят-комунист не е константна величина, веднъж дадена, без възможности за развитие, движение, изменение, без перспективи, а още по-малко е явление, което търпи лесно обяснения, изчерпващи го дефиниции. Той е като самия живот в непрестанно и непрекъснато обновление и затова като процес е незавършен и това представлява допълнителна трудност за художественото му овладяване. През последните няколко години нашата художествена литература се обогати с произведения, в които бяха засегнати нови съществени черти от образа на комуниста. Той ни се разкри като герой със сложна душевност, в по-голяма пълнота и мащабност, с неспокойно гражданско съзнание и чувство за отговорност. Видяхме го като личност, която се стреми да извлече от грешките на миналото позитивните перспективи на бъдещето. Комунистът не само умее да се радва на плодовете на своята работа, но е способен да воюва и ги защищава. Неговият труд е осмислен от грижата му за другите, неговият хуманизъм е чужд на пасивността и сълзливата сантименталност. И точно в тия качества се откроиха най-осезателно чертите на новото, на бъдещето.

Комунистът не е цвете, израсло само в полето на нашето литературно всекидневие. Той е приемник и синтез на огромни духовни ценности, на най-светите революционни традиции в живота на българската нация. Ето защо в известен смисъл неговият образ осмисля на по-висок етап националния характер, националната душевност.

На подобна потребност иде да отговори и сборникът „Образът на комуниста в съвременната българска литература", подготвен от Института за литература при БАН под редакцията на Ефрем Каранфилов и Тончо Жечев. Съставителите са схванали задачата си в широки рамки — да се изследват процесите и промените, свързани с художественото овладяване на образа на комуниста в нашата художествена литература. Този подход е не само улеснение, но е позволил да се обхванат многоаспектно и в по-голяма пълнота, богатство и разнообразие явленията, в центъра на които стои образът на комуниста.

Още в първата статия „Израстването на човека — комунист и писател" Ефрем Каранфилов ни поднася интересна страна на проблема — мястото на детството и юношеството в изграждане характера на героя. Чрез примери от световната литература авторът проследява и осветлява много специфични моменти, свързани с тоя литературен жанр, факторите, които влияят и очертават неговата специфика и място в зрелите години на личността: кога писателят се обръща към спомените за младостта, непрекъснато нарастващия интерес в световната литература към мемоарния жанр, значението на детството, юношеството и младостта за писателското творчество, както и проблема за спомена като литературен и психологически феномен. И върху този широк план той разглежда приносите на Камен Калчев, Крум Григоров и Иван Мартинов в повестите им за детството и юношеството.

В значителна част от изследванията темата се третира директно, осветляват се отделни моменти, през които преминава развитието на образа. Такива са например статиите на Елка Константинова — „Образът на комуниста в белетристиката на Георги Караславов през 30-те години", на Тончо Жечев — „Образът на комуниста в творчеството на Христо Радевски", на Катя Янева — „Срещата", на Магдалена Шишкова — „Срещи със съвременността и съвременника", на Ваня Бояджиева — „Образът на комуниста в драмите на Димитър Димов", на Катя Бъклова — „Комунистът в творчеството на Емил Манов" и др. Даже само изброяването на заглавията дава представа за посоките, в които се търси образът на комуниста в днешната ни художествена литература.

В статията „Срещата" авторката среща двете поколения — „едното, дошло в днешния ден през боевете на революцията, възпитано, калено в нея; другото — израсло в мирните години". Една среща, както се вижда, пълна с дълбок исторически подтекст и смисъл; среща, която дава възможност за равносметки и оценки, да се тегли уравнителната черта под романтичните пориви на младостта и революционните мечтания. И, от друга страна, да се проследи как тия пориви на революционното поколение се приемат и практически осъществяват от наследниците, от синовете и дъщерите, израснали в мирните години.

Към разнообразието от аспекти в разработката на темата за образа на комуниста би следвало да се отбележи и разнообразието от жанрове. В същност работата на Тончо Жечев за творчеството на Христо Радевски е цялостен портрет на поета, едно внима-

телно вглеждане в целокупния му жизнен и творчески път. Образът на поета се изгражда предимно чрез политически акценти и характеристики и по такъв начин някои специфични естетически щрихи отстъпват на заден план. Тая особеност може би е заложена донякъде още в самото творчество на поета — всеизвестно е, че Радевски е ярко изявен политически творец, че той получава своите поетически импулси предимно от съприкосновението със събитията на времето.

Портретът на драматурга Г. Джагаров е дело на Чавдар Добрев. Критикът проследява многостранно пътя на драматурга от първата пиеса до „Прокурора", открива приносите на Джагаров в „новия подход към съвременника, откривателските моменти в изграждането и разкриването на образа на комуниста, структурните изменения в постройката на драмата, свързани с идейните позиции и с новаторското комунистическо отношение към действителността".

Отделна статия ни запознава с Г. Джагаров като поет. За да открои по-релефно поетическата му физиономия, Здравко Петров го е съпоставил с Павел Матев; аналогията, както е известно, вече е използувана в критическата ни практика. Според автора на статията „Портрети на двама съвременни поети" поезията на Георги Джагаров още с появата си сочи на „тогавашното младо поколение пътя на героичното претворяване на миналото. В това отношение тя и сега е пример на комунистическо верую, идейна активност и гражданска заангажираност. Стиховете му, обагрени с идеализма на ремсовата младост, говореха, че в нашата поезия е дошло ново, ярко дарование, което следва най-ярките традиции на българската поезия.

Интересни са наблюденията на Кръстьо Куюмджиев върху лириката на Любомир Левчев — един от най-изтъкнатите представители от поколението на „тревожните поети", поетите, които издадоха първите си стихосбирки непосредствено след 1956 г. Владимир Башев назова първата си книга „Тревожни антени", сякаш за да отсени като главно качество на поколението неговата гражданска тревога. Една съпоставка с поезията на Георги Джагаров позволява на критика да открие, че основна черта в нея е патосът, нещо, което силно контрастира с днешната лирика.

Други измерения на образа на комуниста открива Христо Йорданов в статията си за Пеньо Пенев. Авторът справедливо отбелязва, че в света на Пеньо Пенев „дори и най-съкровеното звучи граждански-интимно, а най-интимно преживяното се слива с възхищението от съвременника-строител, от човека-комунист, от новата му етика, нравствена извисеност и строителен подвиг". В подкрепа на тази мисъл Христо Йорданов се позовава на думите на Георги Джагаров, близък другар на поета: „Ние трябва да познаваме Пеньо Пенев такъв, какъвто е: единствен по рода си дух; и този дух смайва със своята сила и целеустременост."

Сборникът „Образът на комуниста в съвременната българска литература" иде да отговори на една потребност от теоретични разработки върху този централен проблем в съвременната ни критика и естетика. Очевидно така поставеното начало би следвало да продължи, като се превърне в периодична поредица с подчертан теоретико-изследователски характер.

Иван Сарандев

„НАСАМЕ СЪС СВЕТОСЛАВ МИНКОВ" ОТ СИМЕОН СУЛТАНОВ

Изд. „Български писател", 1972, 278 стр.

Вече немалко години Симеон Султанов запазва предпочитанието си само към неколцина автори, чието творчество изследва с продължително съсредоточение и проникновена критическа взискателност. Никакви изкушения не можаха да отвлекат неговото внимание към други творци и проблеми, твърде въздържан е той и към дискусии и разисквания, не показва припряност и раздразнение от една или друга проява на събратята по перо. Предизвикателството и шумната декларация явно не са по неговия вкус. Подобно поведение не е рядкост, но и не е твърде обичайно. Очевидно вътрешната настройка на Симеон Султанов като критик е такава, че той обича често предварителното общуване с любимите автори, търси някакво вътрешно сродство, откликва само когато намери духовен резонанс, когато почувствува нагласа, съответствуваща и отговаряща най-добре на неговите естетически изисквания и предпочитания.

Затова този търпелив критик остана жител на онези литературни територии, в които беше открил пленителна красота за своя дух, и не пожела да се раздели с пъстроцветието и вълшебството на приказната проза на Ангел Каралийчев. Дъхът на първичното, натуралното, примамливото в дивите души на героите на Илия Волен го караше да се вълнува като пред непознати открития, чиято сладост постепенно се опитва. В гневното тежко, напрегнато ежедневие на един съдия той откри не само странностите на една натура, но и неповторимостта на писателската личност.

Султанов запази първичното си изумление пред цивилизацията, пред нейните страсти и невероятности, които игривото гротесково виждане на Светослав Минков

като в някакъв рядък паноптикум показваше. Критикът остана между немногото зрители, които имат търпението да наблюдават странностите на това представление колкото невероятно, толкова и съвременно, и остро проблемно.

Но като че ли за някаква отмора от опиянението, от удивлението, което изморява чувствата, леко притъпява сетивата, изтръгва те от ежедневието и подсилва глада към неизживяното, неизпитаното. Симеон Султанов потъна в изследването на Йовковата атмосфера, на неговите герои и вълнения. В света на Йордан Йовков той се освободи от оная свръхвъзбуда, която предизвикват за духовните сетива сатириците, от зрителната напрегнатост и емоционалното наслаждение сред багрите на Каралийчевото творчество и навлезе сякаш в затишието, определено от индивидуалността на друг духовен мир, където съзерцанието идва да замести страстната изтощителност и да открие привлекателността на поетичното видение.

Не е изненадващ този развой в творчеството на критика Симеон Султанов. В портретите, събрани в книгата „Четирима белетристи", бе очертано вече неговото вътрешно „селективно" свойство, определеността на предпочитанията. В „Сатирици" той показа категорично, че има амбицията не само да анализира и показва вкус и критическо умение, но и да разгадава трудно определимото, неподдаващата се на постулати и прибързани квазинаучни формулировки литературна материя, която изисква специален ценител, въоръжен с търпение. Именно Султанов е този небързащ, внимателен, съсредоточен в себе си ценител, който не се поддава леко на чужди внушения и влияния, прекалено е уверен в своите движения, за да направи прибързани стъпки в решенията си и да обяви афиширано и шумно откритията си, преди да ги е проверил по няколко пъти, и сам да се е убедил в правотата на своето дело.

Трайността на едно чувство невинаги е белег за трайността на морално-нравствените убеждения, за гражданското вълнение и чистота. Но ето, че Симеон Султанов показа не сантименталната вярност на влюбения юноша към обектите на своите литературно-критически изследвания, а сериозното изпитано влечение, оная култура на чувството, за която говори един от любимите му автори — Паустовски, когото сам той понякога цитира.

Изменчивостта на оценки и предпочитания, лекото прехвърляне от автор към автор и от книга към книга никога не са достигали до критическата практика на Симеон Султанов. Колкото и да ни е било любопитно и интересно да чуем неговото мнение за дадена творба, да открием вълнението му пред изявяването на нов автор, това е оставало чуждо и непознато за нас. Ранните рискове са чужди на неговото кредо и затова той предпочита късните откривателства, когато от едно утвърдено художествено произведение изважда на показ изненадващи красоти, недоусетени и недовидени естетико-емоционални ценности.

В своята всеотдайност към разглежданите автори или по-точно при навлизането в света на Йордан Йовков критикът обаче така се усамоти със своя автор, така пристрастно се опитваше да запази като че ли богатото творчество на големия и недостижим човеколюбец от чужди преценки и домогвания, че достигна до неговото откъсване от основните процеси на литературата, в които делото и примерът на големия писател-хуманист са свързани и остават в тях като рядък пример и вълнуващо достижение на българското слово и на белетристиката изобщо. Мечтателният жеравненец само с един свой разказ — „Грехът на Иван Белин" — попадна в немската антология сред обкръжението на чужди автори и произведения и там не загуби нищо от своята балканска самобитност и нравствено-художествена сила.

Но ние не можем да виним критика, че обича да бъде насаме с избраните си любимци. Още повече, че неговите изследвания ни въвеждат в дълбините на творческото мислене и художествената реализация. С присъщата му деликатност и вродена тактичност той постепенно разтваря завесата на една „загадка", изважда наяве само най-важното, ценното, съществуваното от душевността и творчеството. В това ни убеждава и новата книга на Султанов „Насаме със Светослав Минков", в която ни среща с такъв виден писател — рядък събеседник, сатирик с оригинална физиономия и самостоятелно виждане.

От Йовков към Минков? На пръв поглед има като че ли нещо смущаващо. Не са ли толкова различни, противоположни, трудно съединими в едно критическо въображение тези писатели, авторитети на българската проза.

Двамата творци са различни по своите предпочитания, по изобразявания обект, до известна степен по натюрел, но в много отношения на виждането, на литературната и гражданската позиция те са близки. Малко ли са примерите, от които се вижда, че най-големите сатирици, безпощадни изобличители, дълбоко в своята човешка природа са били тъжни, подтискани непрекъснато от несъвършенствата на човешката природа и уредбата на света. Достатъчно е да посочим само Молиер или гениалните мрачни изблици на един Гогол.

Янусовата природа не стои ли в основата и на Йордан Йовков, и на Светослав Минков, без да искам с тоя въпрос ни най-малко да уеднаквявам двамата съвършени майстори на перото? Но и двамата, всеки чрез своя поглед, чрез творческия маниер и виждане,

утвърждават доброто, истината, правдата за човека.

Преходът от света на Йовков към света на Минков в същност е едно преминаване, идване от вчера към днес, към настоящия ден. За чувствителния изобразител и певец на добруджанския бит критикът написа „литературни етюди", докато последната си творба „Насаме със Светослав Минков" не е определил жанрово. Документите, внимателното критическо изследване, анализиране, съпоставяне, домогването до сериозни прозрения несъмнено са спъвали, задържали Симеон Султанов, когато е тръгвал по вече изстиналите следи на миналото, за да разкрие Йовковия мир. Сега познанството и общуването с писателя-сатирик, многобройните разговори и срещи, досетливото задаване на въпроси и получаването на писмени отговори значително го е подпомогнало при написването на това монографично изследване. Много неизвестности сега са били подсказани, изяснени, изтъкнати от самия автор, станал със своя живот и творчество обект на критическия интерес. За Султанов в случая не е имало безпътно лутане, мъчни догадки, въпроси за творческата индивидуалност, които никога няма да получат отговор.

Още в книгата си „Сатирици" Симеон Султанов разгледа творчеството на Светослав Минков. Без съмнение, издадена приживе за писателя, критикът е получил мнението му, имал е „сверката", узнал е реакциите на автора, за когото пише. Почти целият очерк за Минков от „Сатирици" е влязъл в „Насаме със Светослав Минков". Промяна в концепцията, в критическата насоченост на изследването няма. Но очеркът е послужил за едно солидно ядро, около което са групирани новите моменти, интересните спомени. Преди всичко в тая книга ни грабва атмосферата. Без да сме се още запознали с изследванията и наблюденията, с оценките и критическите аргументи, привлича ни тонът, деликатният увод, непосредствената мисъл и вътрешната настройка на автора.

Както винаги, той отново избягва разпалеността, рекламната шумност, започвайки да говори за познанството си с писателя, за своята близост и приятелство с него— едно от хубавите качества на тази книга, написана с упоение, с вътрешна мяра и широта, с разбиране.

Симеон Султанов се „движи" незабележимо до фигурата на писателя. Неговото присъствие ние долавяме в подреждането и изтъкването на отделните жизнени и творчески факти, в тълкуването и солидната аргументация, в анализирането на един богат, непривичен понякога, динамичен художествен свят. Впечатленията на критика, получените ценни материали и обяснения от Светослав Минков са използувани умело за разкриване и проследяване на неговия път в живота и в литературата — път без изненадващи криволици, а с последователна настъпателност, със своеобразна художествено-нравствена осмисленост и завидна дълбочина и смелост на гражданската позиция.

Още в началните глави на книгата — „Две срещи" и „Раждането и смъртта на призраците" — Султанов ни въвежда в самобитната среда на този автор. Показва първите литературни стъпки на Минков, прави опит да обрисува същността на едно интересно виждане, в което реалистичните понятия са така тясно свързани с фантастичните представи. Като изтъква правилно и модното увлечение на начинаещия автор към писането на творби, в които присъствува „призрачното", невероятното, и неговата неукрепнала още творческа позиция, до известна степен Симеон Султанов е изпуснал да покаже откъде идва всичко това, което е подтикнало Минков към този маниер на писане. Без съмнение тук се е проявила до известна степен и вътрешната природа на писателя, неговата склонност към мистериозните ситуации, в които въображението му намира импулси. Тая склонност явно е била присъща на писателя, за това говорят и някои от неговите близки приятели. Например интересни в това отношение са спомените, които публикува Георги Караиванов „От ученически години до бялата коса" (сп. Септември, кн. 2 от 1973 г.).

В случая Султанов е пропуснал едно по-прозорливо и задълбочено навлизане не само в художествения свят, а и в авторовата душевност още от самото начало, от развитието на младия Минков като белетрист. Това би допълнило неговите критически изводи, още повече, че „прераждането" на ранния Светослав Минков в по-късните му творби не става механично, много от своеобразието на неговото виждане се запазва, причудливото, фантастичното присъствува. Разбира се, неговото вътрешно осмисляне, социално-нравственото осветяване е подчертано и ярко изразено.

Но като се спира на ужаса и смъртта, пресъздадени в първите разкази на писателя, Султанов прави опит да намери мястото на това ново явление в българската, проза сред неговите литературни събратя в контекста на времето след войните, когато се очертават новите линии и тенденции на развитие на българската литература. И това, което прави впечатление в случая и което е ново, за разлика от предишната книга на Султанов, е неговият опит да постави творчеството на Минков в периода, в който то се поражда, и да види неговото съотнасяне с главните тенденции на литературното развитие. Съпоставките, мащабността вече не са само в границите на един личен творчески опит, а са тясно свързани с традициите на нашата литература. Така също потърсена е известна успоредица и с

други автори-сатирици. Хоризонтът на изследването е широк, богат, даващ възможности да се видят както корените на творчеството на Светослав Минков, така и извисеността на неговото виждане, допирните точки на неговата позиция с позициите на съвременността. Интересна в това отношение е главата „Една идея: „Европеизъм".

В „Страници от една ненаписана история" Симеон Султанов е направил опит да характеризира едни от най-ярките явления на хумора и сатирата в българската литературна традиция. Само по себе си това е твърде интересно и в него изпъква възможността на критика синтезирано да характеризира отделни автори и образи. Струва ми се обаче, че на тази глава липсва достатъчна органичност — с оглед на целта. Като имаме пред вид спецификата на Минковия хумор, авторът би трябвало малко по-прецизирано да потърси близостта на писателя-сатирик с българската смехова традиция, с характерностите на нашия хумор. Султанов явно се е увлякъл да отхвърля твърдението, че на българина не е присъщ смехът, но това не се отнася до концепцията на неговата книга.

Но заедно с очертаването на образа на Минков и анализите на неговото творчество се налага темпераментът на критика и особено полемичността. Привидното спокойствие на безпристрастния тълкувател на фактите съвсем отсъствува, когато трябва да се защити една теза или се налага да се утвърди едно вярно впечатление или откритие. За похватите на автора на „Насаме със Светослав Минков" е близка острата преценка, насочената стрелка на иронията, нотките на критическия прицел. Например, когато говори за образа на бай Ганьо, писателят казва: „Според Илия Бешков ние все още не знаем дали наистина бай Ганьо е изгонен окончателно от душата на българина. . . Или не, ние знаем, че бай Ганьо го няма, но неговите потомци са живи."

Но тези иронични изблици, макар и породени спонтанно, не накърняват иначе последователния и сдържан тон, не отклоняват вниманието на критика, който търси точното и вярно определение, налагащото се обобщение.

Той не позволява дребните детайли от познанството с Минков да изпъкват като натрапчива подробност и самолюбуване на умението да открива незабележимото от други, а го вплита съсредоточено и като истински майстор към голямото, сложното и дълбоко течение на мисълта. Султанов ни разказва какви са били вълненията на писателя при издаването на неговите книги в чужбина, по-точно в Съветския съюз и Франция, говори за неговата колекция от интересни предмети, подчертава присъщата на Минков елегантност, спира се на разговори и жестове, без да ни досажда. Тези „елементи" в книгата „Насаме със Светослав Минков" не носят досадата на излишна бъбривост, а са съобразени с личния стремеж на разказвача да ни даде ярка представа за човека и писателя Минков.

Явно Симеон Султанов не се е поддал на вулгаризаторството на някои критици, които разглеждат разделено личността и творчеството на даден автор, а е търсел взаимното преливане на тези два компонента, търсил е дълбоките духовни подбуди на човека и твореца, стремял се е да ни покаже цялостната личност, живия и непринуден събеседник, изящния стилист и даровит разказвач, блестящия сатирик, непримирим в своята борба с пошлостта и деградацията на нравите. Султанов е искал максимално да надникне в сложната природа на сатирика, да разбули духовния му мир, да изобрази неговите стремления и търсения.

Някои от изказванията и мислите на Светослав Минков, които Симеон Султанов е използувал в своята книга, ни поразяват с точността, с прозорливостта и силата на обобщението. Каква рядка характеристика на сатиричната природа крие следната изповед: „Личното отмъщение няма никаква стойност в областта на духа. Отмъщението на един сатирик към злото в живота е породено от неговата любов към хората. Аз отмъщавам на злото, защото обичам човека. Още по-ценен е оня смях, който сатирикът насочва не само срещу „другите", но и срещу себе си . . ."

Авторът на „Насаме със Светослав Минков" не само цитира. На редица места прави твърде силни и точни догадки, прецизни уточнения, които бележат приносния характер на неговата книга. Ще си позволя един по-дълъг цитат от главата „Сенки", който показва творческото разбиране на писателя от критика, умението на автора да си служи с литературни асоциации, с вглъбената и точна характеристика: „Особеностите на неговия талант бяха такива, че създаваха повече условия за „оживени идеи", отколкото за „живи хора", а още по-малко за „образи-типове", големи обобщения от нашия национален живот. А в прозата много неща остаряват — идеи, стил, композиция, но, изглежда, най-издръжливи на времето се оказват образите, характерите, националните обобщения. Достатъчно е да си припомним само факта, че характерите, които създаде Теофраст, преживяха повече от две хиляди години. Много идеи и похвати в света на литературата са погребани, но големите образи остават да живеят вечно, за да бъдат преоткривани отново и отново. . . За щастие, в това изкуство има един ярък великолепен образ, който никога не можем да забравим и за който в същност аз говоря непрекъснато в цялата книга."

В тази ясна и конкретна мисъл откриваме много от критическата същност на критика Симеон Султанов. В много отношения той

е чужд на екстравагантността, на изненадващото „откривателство“, на неуточненото мнение. Той се предпазва от излитанията. Неговите артистични стъпки говорят за вътрешна уравновесеност и съсредоточеност, без изблик на гняв или без широк размах на вълненията.

Тръпките на плодоносното начало се открояват забележимо в неговата изследователска работа. И той не се страхува от продължителния черен труд с архиви и документи, от уточнявания на факти, от изморителната работа на литературния изследовател. Султанов умее да поднесе изчистени от патината на времето истини от биографията на един творец, да ни покаже своята възхита с белетристична приповдигнатост и духовна изтънченост.

И затова книгата му „Насаме със Светослав Минков“, както и предхождащата я негова друга творба „В света на Йовков“ не поразяват с нови, непознати за нашата литературна критика концепции, не ни изтръгват от изследователската традиция, но стоят в началото на една поредица от изследвания, така нужни за нашата литература. Който и да се заеме с творчеството на Светослав Минков, каквито и свои приноси да направи, той няма да може да заобиколи книгата на Симеон Султанов.

Стефан Коларов

SOMMAIRE

Cent ans de la disparition tragique des Frères Miladinov

*

Emile Guéorguiev — La moisson poétique de Constantin Miladinov 3
Christo Todorov — Critique des conceptions de Roland Barthes en théorie littéraire 10
Elka Constantinova — La plus jeune prose contemporaine bulgare 29
Siméon Hadjikossev — Le symbolisme bulgare et la jeune Pologne en aspect comparatif 42
Ilya Konev — Le problème des études humanistes et les rapports réciproques entre les littératures balkaniques 64
Hélène Supur (Bucarest) — Ivan D. Chichmanov et les rapports culturels réciproques roumains-bulgares 85

300 ans de la mort de Molière

Snéjina Panova — Molière, oeuvre et problèmes 97
Milka Ouzounova — Première introduction de Molière en Bulgarie 113

*

Ivanka Vasseva — Le centenaire de la parution de la première traduction bulgare de „Tarass Boulba". 116

Souvenirs

Christo Radevski — Ivan Chichmanov 121
Dimitre Dobrev — L'esprit d'homme inquiet 126

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires des pays suivants: URSS, Pologne, République Fédérale Allemande, France, Belgique, Italie 129

Revue

Svetozar Tzonev — „Avec le pathétique de l'enthousiasme et de la réprimande" et „A l'orée de deux siècles", de Guéorgui Tzanev 147
Ivan Sarandev — „Le communiste dans la littérature bulgare contemporaine", Recueil littéraire 150
Stéphane Kolarov — „Seul avec Svetoslav Minkov", par Simeon Soultanov 152