ЛИТЕРАТУРНА

5

ГОДИНА ОСЕМНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1974

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ОСЕМНАДЕСЕТА

• 1974

СЪДЪРЖАНИЕ

Стоян Каролев — Естетическият спор Славейков — Вазов 3
Тончо Жечев — Българската литературна панорама през погледа на Пантелей Зарев 22
Росица Димчева — По някои проблеми на теорията на сатирата 38
Борис Делчев — Бележник на писателя 55
Бистра Ганчева — Присъствие на автора в художествената проза на Константин Константинов 61
Богдан Богданов — Аристотеловата „Поетика", трагедията и някои съвременни проблеми 80

Материали

Силвия Бакърджиева-Лекова — Списание „Полско-български преглед" и проникването на полската литература в България 88

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Полша, ГДР, ГФР, Франция, Англия, САЩ и Австрия 100

Преглед

Панко Анчев — „Българският символизъм и европейският модернизъм" от Симеон Хаджикосев 125
Ванда Смоховска-Петрова — „Literatury slowianskie o drugiej wojnie swiatowej", сборник 128

51

СОДЕРЖАНИЕ

Стоян Каролев — Эстетический спор Славейкова — Вазова 3
Тончо Жечев — Болгарская литературная панорама глазами Пантелея Зарева 22
Росица Димчева — О некоторых проблемах теории сатиры 38
Борис Делчев — Из записной книжки писателя 55
Бистра Ганчева — Присутствие автора в художественной прозе К. Константинова 61
Богдан Богданов — „Поэтика“ Аристотеля, трагедия и некоторые современные проблемы 80

Материалы

Силвия Бакырджиева-Лекова — Журнал „Полско-български преглед“ и распространение польской литературы в Болгарии 88

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Польши, ГДР, ФРГ, Франции, Англии, США и Австрии 100

Рецензии и рефераты

Панко Анчев — „Болгарский символизм и европейский модернизм“ Симеона Хаджикосева 125
Ванда Смоховска-Петрова — „Literatury slowianskie o drugiej wojnie swiatowej“ сборник 128

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ СПОР СЛАВЕЙКОВ — ВАЗОВ

Стоян Каролев

Този спор е бил главният литературен двубой у нас в края на миналото и началото на сегашното столетие, следен с внимание, с интерес и вълнение от творческата интелигенция и много читатели. Той е възбуждал силно духовете „на културния фронт“, както бихме казали днес, внасяйки поляризация между тях. Нелишен от силни лични страсти и пристрастия, той е роден от времето, от обществено-културното развитие на страната и главните му двигатели и мотиви са идеите, възгледите. Затова не остава затворен в междинните години на двата века, ехото му отеква в по-късните литературно естетически полемики и борби, та чак до наши дни. Идеите, проблемите, по които се спори, не лежат притихнали в ковчезите на историята, актуални са в някои отношения и до днес.

Това е спор не само между Пенчо Славейков и Иван Вазов, но и между кръга „Мисъл“ и Иван Вазов — още едно доказателство за обективно-историческите му предпоставки. Нека си припомним нещо от фактите, от историята на взаимоотношенията, преди да пристъпим към тълкуването им, към идейно-естетическите и творчески мотиви и аспекти на двубоя.

Д-р Кръстев, критикът на „кръга“, започва литературната си дейност в края на века с възторжени критически славослови на „първия и най-значителен български писател“. Младежкото му въодушевление е тъй бурно, че ражда асоциации с Шекспир... В самото начало на следващото десетилетие — несравнимо по-сложно, по-драматично от предишното, кръстопътно в много отношения — възторгът му поулегва. В първата си книга „Етюди и критики“ (1894) той посвещава три статии на Иван Вазов, все още в центъра на вниманието му, и вече не само с поезията, а и с белетристиката си. И тук не липсват емоционални изблици и декларации, че лириката на Иван Вазов всякога го е „възхищавала, пленявала, въодушевлявала и изпълвала с високи чувства“ (с. 92). Но краските на критическите му характеристики не светлеят вече толкова. А когато пише за Вазовата белетристика, доста помръкват, давайки ни една по-сенчеста картина от реалната. Не че не е направил правдиви и професионално вещи наблюдения — за начина, по който Иван Вазов строи разказите си, за сюжета и композицията им, за лекото и интригуващо течение на фабулата, за характеристиката на героите предимно чрез диалог и действие, за предпочитанията на увлекателността и „хубостта“ пред пълнотата на изображението... Направил е. Но те мирно съжителствуват с неоснователни съмнения и с недоказани твърдения, че героите са „просто едно средство, за да се извърши една случка, да се създаде едно събитие, една ситуация, с една дума, да се завърже един възел“ (с. 76—77), че те не са живи и цялостни хора, а „полуабстрактни същества“ и пр.

В книгата си „Млади и стари“ (1907), където вече е предимно именно критик на един литературен кръг, а не национален български критик, д-р Кръстев е изоставил, пишейки за народния поет, всякакви възхищения и „високи чувства“. Наистина, той е благосклонен да му признае, че е заслужил „напълно“ името „създател на новата българска проза“, признава му и редица качества, като „естественост, гъвкавост,... подвижност, пластичност“, но „в сравнение с... Любен Каравелов“, когото наследил, отивайки далече напред „в техника и език“. Развитието му секнало бързо, значението му било предимно „историко-литературно“. В началото на новия век Иван Вазов за него вече е залязващ писател, разказващ анекдотични истории, „авантюри в най-долен публицистичен жанр“, като „Епоха, кърмачка на велики хора“ (заради които именно го признава „читателската тълпа“).

И когато уж хвали творби от миналото, като „Неотдавна“ и „Немили-недраги“, критикът, говорейки за „спретната проза“, в същност отрицава със своето тъй погрешно адресирано снизхождение (с. 10—11).

Покрай „непретенциозните“ и „спретнатите“ написал и „работи“, които били непростими „и на един петостепенен поет“, и драми, „достойни за един десетостепенен писател“. Не, тук няма, наистина, въодушевление, няма увере-ние в изживяване на „високи чувства“. Има враждебни — и никому не-нужни — изказвания като: „Човекът Вазов за мене не съществува, поетът е само една сянка от миналото“ (с. 25).

Тук четем обвинения, които срещаме и у другите от „кръга“ — обвинения от името на някаква „духовна аристокрация“, не твърде прецизна в характери-стиките си на плебейските писатели: „Неговите чувства и идеи са чувствата и идеите на средния българин от освободителната епоха, които нямат „свои“ чувства, нито имат идеи, различни от общите...“ (с. 8). Затова нашата публика разбирала своя Иван Вазов, защото „той, изобщо казано, не се издига над нейните вкусове и доосвободителни понятия“ (с. XI). Но времето му свършвало. В същност Пенчо Славейков отдавна поел от плещите му „непосилното вече за него бреме да води българската литература“, макар че — както се разбира — още не я е извел от „вазовската епоха“. Това щяло да се извърши по-късно, когато... „литераторството и стиховете на тая епоха станат посмешище и на школниците“. (Такива „характеристики“ говорят колкото за новите идеи, толкова и за новите чувства на критика, които ще се смекчат едва в края на дните му след преждевременната смърт на неговите литературни другари. Според някои свидетелства на съвременници той е изпитвал угризение за отношението си и към други писатели — критически реалисти. „Да, много предан бях на естетизма и виждам колко незаслужени горчивини съм на-несъл на даровити наши реалисти — предава негови думи Иван Кирилов в своите „Спомени“. — Не биваше да огорчавам Вазов, Михайловски, Стра-шимиров.[1]“)

Петко Тодоров също изминава един низходящ път в отношението си към Иван Вазов. В кандидатдокторската си дисертация „За отношението на сла-вяните към българската литература“, изработена в Берлин с научна добросъве-стност и с увлечение, но незащитена поради формално-цензови причини, той пише с уважение за Вазов, характеризира „Под игото“ като „най-крупният влог на българската книжнина в славянските литератури“. Но доста скоро добрите му думи се заменят с недобри и несправедливи, с неверни, пръснати из различни статии и писма. В едно полемично отворено „Писмо до Янко Са-къзов“, отпечатано през 1910 г. в сп. „Съвременна мисъл“, той сумира своите — те са и на „кръга“ — антивазовски настроения, обвинения и предубеждения.

[1] Вж. Иван Радославов. Българска литература, с. 164

Като не отрича — както всички останали — неотрицаемото, таланта на поета, той заявява — или по-точно изявява общоприетото сред „духовната аристокрация“ от „Мисъл“, — че Иван Вазов „никога не е имал свой индивидуален мироглед“, „никога почти не се е издигал над уровена на средния свой читател“, че е „мислил и чувствувал с ума и сърцето на дребния български еснаф, останал от турско време“[1]. И тъкмо на това дължал своята голяма популярност. Защото, разсъждава все в този дух Петко Тодоров, „душевният склад на тълпата наши интелигентни и полуинтелигентни хора не се отличав, от тоя на дребния еснафин“. „Душевно и умствено лениви като всяка тълпа“а те, тези интелигенти или еснафи, можели „без никакъв труд, без никакво напрягане“ да прочетат която и да е Вазова книга, паднала им „в ръка“. „Сюжетът, който е взел поетът, е темата на техните приказки и разговори, чувствата и мислите, вложени в неговите произведения, са същите тези мисли на „здравомислещия“ българин; най-сетне, всичко е написано тъй гладко и леко, както си приказват сами читателите помежду си, т. е. на онзи шаблонен и банален жаргон, на който се пише, без да има нужда да се мисли...“ Така и езикът на Иван Вазов не е пощаден, така и уговорката за таланта фактически е заличена.

Пейо Яворов, по-обособен и по-самостоятелен във всичко, никога не стига до такива антивазовски словоизлияния. Той явно запазва по-голяма почит към таланта и делото на народния поет. И когато критикува Вазови творения — драмата „Към пропаст“ в статията „Две нови български пиеси“ („Мисъл“, г. XVII), той, предразположен и по природа към аналитичност, се стреми да анализира, да се аргументира и пише, общо взето, с по-друг тон и език: „Г-н Вазов, винаги проникнат от искрен, но повишен до сантименталност патриотизъм, в ужас от настоящето, търси аналогии сред миналото...“ Яворов открива реални недостатъци в композицията на пиесата, в обрисовката на героите и особено на Теодора (т. IV, с. 88—89).

Но все пак в някаква степен, в някакво отношение и той се е повлиял от антивазовската атмосфера в „кръга“: пресилено пише за „груба преднамереност, неестествен цинизъм в езика на лицата, когато се рисуват отношенията между развратното болярство и народа“; отсича, че „жаргона на днешната улица никак не е на място в една историческа пиеса“; поставя много по-високо „Зидари“ на Петко Тодоров, макар тази пиеса да си има свои достойнства, съответствуващи на нейния си облик, а „Към пропаст“ да не е лишена от недостатъци — и то съществени (но живее и до днес по театралните сцени, въпреки всички кобни пророчества в миналото за смърт в бъдещето).

За разлика от Яворов, Пенчо Славейков постоянно има пред очи Иван Вазов в критическите си изяви — статии и изказвания, бележки и размисли в дневници — още от ранна младост. Низходящата еволюция на неговото отношение към народния поет се оглежда в еволюциите на другите от „кръга“, по-специално на д-р Кръстев и Петко Тодоров. Но в отличие от тях, той още през 80-те години е настроен много критично и скептично към творчеството на Вазов. Наистина, в една ръкописна статия от 1887—1888 г. се изказва ласкаво за „Грамада“,[2] изрича добри думи за спомените „Неотдавна“, намира „високо художествени неща“ в стихосбирката „Италия“, но вдъхновените възрожденско-патриотични стихотворения на поета (от „Епопея на забравените“) му се струват „доволно натегнати“, с „много тенденция и малко поезия“,

---

[1] Ето как, люто ненавиждайки се взаимно, запяват — в даден момент — в един хор, в един глас естетизмът и догматизмът, претендиращ за марксическа правоверност. И логиката си има своите иронии. . .

[2] Още по-възторжено за тази поема пише в пътеписа си „През Клисура“ (1892); по-късно ще я отрече, после пак ще я похвали — тук „плюсовете“ вземат връх. . .

но отминава без внимание и такива чудесни интимни и интимно-пейзажни лирически стихотворения като „Родно пепелище“, „Пряспа“, „Вечерний час“, „Капина“ от стихосбирката „Поля и гори“, която му „произвежда“, неизвестно защо, „тежко впечатление“. Изобщо лириката на Вазов му се струва „хладна“, декламаторска и неоригинална, лишена от ярък индивидуален облик. Вярно, че между българските поети Иван Вазов „усвоил най-добре формата на стиха“, но това било твърде често в „ущърб на мисълта — все познати обвинения, и от по-късни години, и не само от Пенчо Славейков... (Белетристът Иван Вазов винаги е бил смятан от всички в „кръга“ за по-слаб от поета.)

По-късно критиките зачестяват и се засилват, приемайки често драстична форма. В тази мътна река на отрицанието проблясват понякога, като бели лилии, думи на одобрение и дори на възхвала за стихотворения като „Трънкосливката“ (допаднало и на д-р Кръстев...), „Леопарди“ и пр., които „могат смело да се поставят за образци по вътрешна стройност и хармония; в тях Вазов е схванал превъзходно искрени настроения на разочарования и ги е възсъздал в омайна художествена форма“ (IV,6). Одобрение получават още: „Майко свята, мъченице клета“, „Новото гробище на Сливница“, „Когато те погледна“, повестта „Немили-недраги“, наречена „превъзходна“ (по отношение на нея има прогресивна еволюция...) Признава се „почетното място“ на Иван Вазов „в историята на българската литература — като поет, „който е направил немалко за окършването на българската стихотворна реч“ (IV, 9). (И заедно с Пенчо Славейков признават тези заслуги и д-р Кръстев, и Петко Тодоров — и те са съгласни да му дадат такова място...)

По-късните естетически обвинения на Славейков срещу Вазов се сипят обилно, но се свеждат предимно до няколко пункта, вече до голяма степен познати нам — от съмишлениците му в „Мисъл“ и от ранните му изказвания. На Славейков се струва, че творецът на възрожденската епопея реди „високопарни слова“ — „мястото на патоса заема афектацията“, или, както друг път казва, патосът му бил „фалшив“. Вазов бил некадърен да „композира“, бил „нископробен дилетант“ там, дето „непосредственото вдъхновение трябва да е упътвано от мисълта“ (IV, 6). (Във връзка с това научаваме, че „талантът на г. Вазова“ стоял „две-три стъпала по-горе от умът му...“)

Иван Вазов не бил призван да създава епически платна и поради споменатата композиционна „некадърност“ и — погледнато по-широко — поради това, че бил „чисто лирически поет“, „а по същество такъв поет е най-малко обективен, най-малко способен да наблюдава нещата и да вижда в тях онова, което немците наричат „Ding an sich“, т. е. което за дадени неща е характерно, което съставлява тяхната същност...“ (IV, 11). Изобщо „метода на епическия поет“ (sic!) бил чужд на Иван Вазов, „както е чужд той изобщо на ограничени писатели“ (IV, 12). (Очевидно тези писатели би трябвало, според тази логика, да се ориентират към „метода на лирическия поет...“)

Формата на Вазовите творения също не печели благосклонност и одобрение у строгия поет-критик. Тя му се струва ту прекалено гладка (и той говори с хаплива досада за „фалшиво възхваляваните гладки стихоплетения на г. Вазова“ — IV, 110), ту обратното — „трома“ (IV, 145) — изглежда според впечатлението си от последното прочетено произведение.

И за езика, по-специално, на народния поет — въпреки признатите му „историко-литературни“ заслуги — не се изказва твърде ласкаво: „...гладък и безсъдържателен, неписан с ръка на жив човек под диктовка на сърце, биещо любов и злоба. Всичко е равно и гладко в тоя език, всичко ощавено, като шопар на Коледа, всичко крехко, да може да го мляскат и беззъби уста“ (V, 196). (Друг път — още по-драстична характеристика...)

И, разбира се, при такива „впечатления“ от поетическия патос и художническата мисъл, от способността да се наблюдава и „композира“, от формата и езика логично е да се заключи, че Иван Вазов не е оригинален писател, че му липсва „негов собствен дъх“ (IV, 157) — обвинение също известно нам от другите, от съмишлениците. Убеден съм, че те, по-специално д-р Кръстев и Петко Тодоров, са изпитали силата на Славейковото въздействие и в това отношение — в отношението към Иван Вазов, макар да не е изключено по този пункт и Пенчо Славейков да е изпитал влиянието на критика-редактор.

Смятам, че и тезата за тези, които един вид са заели на Иван Вазов своите мисли и чувства, за да ги изрази той в художествена форма, и които — останали, очевидно, много доволни — го четели, обичали и прославяли — тази теза е преди всичко, „изпръвно“ Славейкова.

Ако Петко Тодоров говори за „дребния български еснаф“ и за „здравомислещия българин“, ако д-р Кръстев изважда на мегдан „средния българин“, Пенчо Славейков употребява понятието „читатели от средна ръка“. Очеркът му за Нягул Кавела започва с думи, отнасящи се съвсем прозрачно и пряко до Иван Вазов: „Кавела беше обичания поет на читатели от средня ръка, които го и прославяха не само като най-добър изразител на техните мисли, чувства и настроения, а и като изобщо най-добър поет на Острова“. Тя, тая „средня ръка“ не знаела „качество и значение на качеството“ и наложила „своя гнет над мисълта и съвестта и на ония, които, казват, стоели по-горе от нея...“

Дотук хвърлихме кратък, мимоходен поглед върху някои, предимно по същество, естетически обвинения на Пенчо Славейков срещу Иван Вазов. Но съществуват и други — и то по-многобройни, — които са само отчасти естетически или направо не са естетически, не са литературни — и „изначално“, „сами по себе си“, и поради особената фрапираща форма, в която са изказани, и която влияе „обратно“ върху съдържанието им, деформира го, тласка го към други плоскости и сфери. (Точна граница между едните и другите, разбира се, няма.)

Става дума за крайно субективни, немотивирани, арогантни обвинения и нападки с различни насоки: срещу герои и отделни произведения, срещу цели поетически жанрове и срещу поезията на Иван Вазов изобщо, срещу белетристични жанрове и срещу Вазовата художествена проза изобщо, срещу творчеството, художествената взискателност, таланта по начало, срещу читателите на Иван Вазов, срещу нравствените качества на писателя и гражданина Вазов, срещу личността. (Няколко примера — не най-фрапантните — от многото: „Всички действуващи лица в романите на господин Вазова, от Огнянов до Рачо Пръдлето, се хвалят до остървение, — а това е едно от най-характерните качества на страхливи хора“; „Съзнанието на г. Вазова, че той е написал няколко хубави лирични песни, го е довело по един или друг път, до самозаблуда, че той е най-добрият български поет и че това му дава право, може би, да пише глупости...“; Иван Вазов избягал в Русия, за да пише „глупави стихове и още по-глупави романи“; „Нашата повествователна литература“ била „изсушена до немай-къде от разни литературни облизанковци, начело с г. Вазова“; „г. Вазов“ се оказал в компанията на „нашите литературни драскачи“; почитателите на Вазов са „литературни пъдари, които с телешки възторг провъзгласиха един посредствен стихотворец за народен поет“; Иван Вазов „се ползува комай от всякой поет и стихотворец, щом му падне под ръка“; „В немощ да създаде друго нещо — облизва чужди паници“; „Той иска да бъде велик и му се ревне да мисли, че това се постига само с желание да бъде такъв“. И тъй нататък, и други подобни...)

Такива изказвания не е удобно и да се цитират, и да се четат — и не толкова заради Иван Вазов, колкото заради Пенчо Славейков. Колко по-добре би било да не съществуваха! Смут, мъка и меланхолия обхващат изследователя, като надникне повече в литературните взаимоотношения от миналото — този плод на познанието е наистина горчив. Какви страсти и пристрастия, какви борби, какви нрави на този „Остров на блажените", така блестящо описан от самия Славейков. С някаква особена литерар-буржоазна отрова е била пропита сякаш неговата атмосфера, с някакъв злокобен „черен прах" — според един израз на Яворов, покваряващ чувствата и разяждащ съвестите, с бацили някакви „възточно"-ориенталски, които са заразявали и носителите на европейска култура, достойните за високо уважение, за обич и преклонение. Какво да се прави — неговият летописец и сатирик е и негов син до мозъка на костите си. Той е достатъчно голям, за да го идеализираме. Пък и идеализацията в литературната история и критика едва ли някога е нужна и едва ли някому по-малко приляга...

Иван Вазов е по-сдържан, но не и безучастен, не и бездеен. И той от своя страна се движи низходящо в отношението си, в чувствата си към Пенчо Славейков, макар — с едно изключение — да не достига Славейковата базпардонност. В доброто и мирно старо време, когато синът на стария възрожденец му изпраща първата си стихосбирка („Момини сълзи"), Вазов — поради общото си разположение към начеващите — се отнася благосклонно и към автора на тая несръчна книжка. В тая благосклонност, разбира се, има снизхождение на прославения поет спрямо един пристъпващ прага на литературата младеж. Но Вазов не е безкритичен, макар критичността му да е мека, деликатна. Не е отмината и емоционално-художествената бледост на стихотворенията, не е премълчана и тяхната неоригиналност, въпреки че е казано по възможно най-благосклонен за младия поет начин.

След около едно десетилетие, през 1897 г., в една статия, обнародвана във в. „Мир" (6. VI), Иван Вазов е по-критичен, но не и язвителен и драстичен. Като разглежда цикъла стихотворения пак под наименованието „Момини сълзи" (с такъв наслов Славейков печата редица цикли, част от стихотворенията в които влизат по-късно в стихосбирката „Сън за щастие"), Вазов пак е, общо взето, благосклонен, съзира в цикъла „нежни и фини мисли и чувства". Но по-определено отбелязва влиянието на Хайне, вижда в стиха „дремливост" и „вялост". „Пенчовият стих се влачи, не хвърчи..." — заявява той, без да се стреми да разграничи ограничеността от своеобразието, засилвайки в същност недостатъците. И вече направо остро се отзовава той за стихотворението „Мярка се моята сянка край мен" (влязло по-късно в „Сън за щастие"), в което Пенчо Славейков с присъщата си „вътрешна свобода" да изобразява и изразява в стих всичко, което му се струва интересно или поне занимателно, макар и „моментно", описва как се гони и играе — въоръжен с бастуна — със своята сянка през светла майска нощ, под засмения поглед на своя „месечко". „Всичко това е много бледно, нищожно, непотребно" — отсича народният поет, неприемащ такъв род „камерност", неизменно търсещ нравствено-граждански измерения в поезията или поне по-съществено — макар и тематично интимно — емоционално съдържание.

В тази статия Иван Вазов се е изказал за прелюдия на песен втора от „Кървава песен". Там той намира и внушителни и величави стихове, и „тъмнина", „претрупаност", та препоръчва на Пенчо Славейков „повече ясност, краткост и простота". Но поет поету май не вярва... И до известна степен с основание, защото всеки художник тегли повече или по-малко към своята черга, към своето виждане и своя стил, склонен е да ги издига в норма и критерий за художественост. А най-малко ще повярва Пенчо Славейков —

и то на поета, с когото воюва, с когото дели мегдан... И ето, че след едно десетилетие Иван Вазов се изказва отрицателно за цялата поема, която Славейков смята за делото, за творбата на своя живот — намира я „мъчно смилаема“ (точно както Славейков — неговите „литературни яхнии“), с дълги „задръстени немски периоди, тежка за четене и за разбиране, студена и с изкуствено патриотично въодушевление“[1].

В тази статия от 1907 г. Иван Вазов спира поглед и върху излязлата вече стихосбирка „Сън за щастие“ и дава своята оценка. След толкова злъчни и тотални отрицания на Славейков спрямо него той все пак казва (е, без да замълчава, естествено, недостатъците, които и преди е сочил) и добри, макар и сдържани думи: „Много от тия стихотворения крият, при доста добре срисувани картинки на природата, деликатни мисли, или са подгрени от тихо и меланхолично чувство. Вяло и без яркост изказани, те обаче не са лишени от поетичност“ (т. XXI, с. 335). Това, разбира се, не е цялата истина за тази тъй своеобразна стихосбирка в нашата национална литература, тук има и снизхождение, и омаловажаване, но има и правда. (Може би по-точно е да се каже: „Тук има известна правда, но тя не обхваща многостранно и вглъбено красотата и многообразието на стихосбирката...“)

Както видяхме, Пенчо Славейков и другите от „Мисъл“ иронизират читателите на Иван Вазов, че били хора от „средня ръка“ и атакуват писателя, че в стремежа си да бъде напълно понятен за тях принизявал творчеството си и унизявал изкуството. Теорията за непопулярното изкуство се заражда — и изгражда, доколкото това е възможно — в пряк или косвен спор с масово четения Иван Вазов. Той, Вазов — с популярността си, — е до голяма степен нейният неволен подбудител и „вдъхновител“, но не и безстрастен и безучастен наблюдател. По случай сказките на Пенчо Славейков през 1906 г. за българската поезия от миналото и настоящето (оформили манифестно-програмната му статия) той пише с голяма вяра за възможностите на съвременните му читатели: „Тия дни сам Пенчо се завзе да разкрие очите на света и в сказките си в салона на Университета разхвали се, че пишел дълбоко и високо, а съвременниците му, по причина на ниския уровен, не били в състояние да го разберат. А присъствующите се питат: „Ами как разбираме Толстоя, Горки, Хюго, Ибсена?“ и съжалително клатят глава“ (т. XXI, с. 341).

От своя страна и Вазов смята, че писателите от кръга „Мисъл“ стигат понякога — по „обратния път“, по пътя на антипопулярността, неяснотата, самозатварянето в себе си — до своеобразно унизяване, деестетизиране, обезобразяване на изкуството. Като спира поглед през 1906 г. върху някои стихотворения на Яворов, поместени в сп. „Художник“ (г. II, бр. I), той пише в една статия, публикувана с инициала Х във в. „Мир“ (г. XII, бр.1901): „В тинята на декадентщината се е залутал и даровитият млад поет г. Яворов в стихотворенията си „Предчувствия“. „Каква е например, тая поетическа галиматия — пита възмутено-подигравателно той, — с която тоя хубав талант изнасилва и себе си, и нас?“ И като цитира две строфи — които не са наистина на висотата на Яворовия талант, — отсича в народно-ориенталски стил (не твърде различен от Славейковия в такива случаи): „Де, джанъм, не се втелявайте! Имайте почит към читателите си или пишете за обитателите на лудницата?“[2]

За главен виновник на тези естетико-художествени „грехопадения“ — големи, по негово убеждение, — той смята д-р Кръстев. В една статия от

---

[1] Иван Вазов. Събрани съчинения под редакцията на М. Арнаудов. Т. XXI. С., 1950. с. 335. По-нататък при позоваване на това издание ще поставям тома и стр. в скоби.

[2] Вж. П. К. Яворов. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1960. с. 720—721.

1912 г. пише — навярно не без тъга в склонното си да прощава сърце — за завършилия вече пътя си свой противник: „Той отклони Пенча и други по-млади даровити поети в лъжлива насока на някакво изкуство за изкуството и ги отчужди от истинското творчество, и от живота, и от народа (т. XXI, с. 361).

Но главните ядове, струва ми се, му е създавал Пенчо Славейков, будил в душата му, макар и временно, тежки, непривични чувства. Това най-добре личи от стихотворенията му „Болната змия“:

О, боже, в таз душа, изгризана от злоба,
своя мир всели.

Едно „прощение“, което е само по-изтънчена форма на отмъщение. Това, което казахме по-горе за Славейков, можем сега да го отнесем и до Вазов: колко по-добре би било да не съществуваха такива писания!

Това са някои факти от взаимоотношенията „Мисъл“ — Вазов, Славейков — Вазов. Но фактите, колкото и да са красноречиви, колкото и да „говорят“ сами, никога не казват всичко. Зад тях стоят личностите със своеобразието на темперамент и интелект, психология и мироглед, чиято същност се оглежда (особено в такъв род факти) само частично, а често и изкривено по едни или други причини, подлежащи на разяснение, но не винаги разясними... (Защото в известна степен всяка личност — пък особено творческата, голямата — си остава една загадка, една тайна на битието.) В тях, в личностите, в разбиранията им, в светоотношението им, отразени преди всичко в по-„спокойните“ им (не разгорещено полемични) изяви — критически и художествени — трябва да се старае да надникне, доколкото е възможно, изследователят.

„Мисъл“ и Вазов, Славейков и Вазов е „трябвало“ да се сблъскат, било е неизбежно да се сблъскат поради различните си философско-естетически концепции, които не са приумица, а отразяват реални тенденции в обществено-културния живот в страната по онова време. Друг е въпросът, че бихме желали формата на това сблъскване да бъде по-друга. Едно желание до известна степен утопично, защото формата съответствува на личността. Но, както вече се уговорихме, не съвсем, не напълно: при друго стечение на обстоятелствата, пък, ако щете — и на някои случайности (без да забравяме, че и в тях се пречупват в някакъв вид закономерностите...), например при другояче сложили се отношения между стария Славейков и Вазов тази борба би могло да протече на по-високо равнище, в по-съответствуваща на талантите и културно-историческата им роля форма, особено що се отнася до Пенчо Славейков. От друга страна — и в това се изразява парадоксалността в диалектиката на явленията, на нещата, — тъкмо защото имат различни разбирания и поради това, като челни представители на художествената литература, на литературната мисъл, е трябвало да влязат в спор, те недостатъчно взаимно се разбират („изплъзга“ им се от очи и общото помежду им, което не е малко) — и това замъглява историческата обоснованост и необходимост на този спор.

И така, чиста нелепица е да се свежда всичко до слабостите и недостатъците на темпераментите, на характерите, макар те да съществуват, и ние трябва да свикваме с мисълта, че и големите писатели имат свои недостатъци, да не ги митологизираме. Сам Славейков, ако беше жив, би ни погнал с бастуна си за такава митологизация.

Няколко думи още за „слабостите“.

Пенчо Славейков несъмнено е изпитвал ревност към популярността и славата на Иван Вазов. Без да му отрича талант, той е бил убеден, че Вазов е изостанал от новите времена, че няма качествата на първенец, че друг има

такива качества... Но въпреки неговото убеждение и неговата борба, славата на Иван Вазов расте и това буди в душата му чувства, които деформират, изкривяват неговия „свещен гняв“ и неговата „злоба свята“.

Но злъчните, ориенталски пиперливите остроти се раждат и от полемичната разгорещеност, не всякога изразяваща точни преценки и убеждения, не всякога отразяващи трайни чувства. Пенчо Славейков е роден полемист, страстен полемист. А полемичната страст прилича — простете за сравнението — на ловната: ожесточава, обездушава в съответната обстановка — и културни, добри, дори мекосърдечни хора... Няма да разгръщам сравнението, което, разбира се, „като всяко сравнение куца“, според израза на Ленин. Но Пенчо Славейков наистина се опива от страстта си на полемист. Това е някакво вътрешно влечение да раздвижи, да смути спокойните читателски души, които той все подозира във фалшива, „филистерска“ благочинност, да предизвика общественото мнение, задоволяващо се с непроверени истини. Той наистина често е като вихър, според самохарактеристиката си — „отдето му падне, оттам тласка и сили да събаря“... Това е, най-после, в известен смисъл и своеобразна стилова страст-наслада от ефектната фраза. Не е ли показателно, че понякога той прави сам себе си обект-прицел на своите словесни мълнии и глуми? Ето как се е наредил до Иван Вазов в статията-преглед „Три български литературни списания“: „Другите сегашни наши поети или сантименталничат на чужд маниер, блеят като господин Вазова (което още Ботйов отбелязва за господството му) или пък го опяват на вересия, като г. П. Славейкова, за когато верно отбелязваше един вестник, че никой го не чете...“ (IV, 19)

Е, по-добре би било полемиката, пък била тя и най-страстната, да не се проявява в такива арогантни форми, без да бъде скучна и мършаво суха, без да губи от блясъка на остроумните попадения. Но в ония времена, когато Пенчо Славейков е трябвало — заедно с д-р Кръстев — да се справя със сонм „книгоцапачи“, в полемичната практика се създават особени, глумливо-драстични стилно-езикови навици, които дават отражение и когато острието е насочено срещу действителни таланти. Пък, най-сетне, образът на Иван Вазов в съзнанието на хората, дори на неговите най-искрени почитатели — не е бил такъв, какъвто е днес.

Лесно ни е на нас сега, закърмени от предучилищна възраст с Вазови стихове, да изпитваме дълбоко уважение, възхищение и преклонение към народния поет, макар добре да знаем, че той е написал и голям брой не твърде изискани произведения. Вече историята си е казала категорично думата, а тази дума е неопровержима и недискусионна, дори ако човек има славейковска дързост. . . Пенчо Славейков, с неговата европейска култура и високо самочувствие, е бил насаме с Иван Вазов, без посредството на историята.

Със своя култ към естетическо самосъзнание, към критичност спрямо собствените художествени произведения, със стремежа си за съзнателно, направлявано от мисълта „композиране“ на творбата, към непрекъснато усъвършенстване чрез нови и нови редакции, Пенчо Славейков се е чувствувал в правото си да обвинява Вазов в прибързаност, в печатане и препечатване на неща, неотговарящи на името му („без да го е еня за името му“ — както се изразява в края на живота си в едно писмо от Рим до издателя Александър Паскалев). Иван Вазов, чието нестареещо сърце се откликва на всяко по-важно събитие, вълнува се с всички, радва се с всички, страда с всички — занаятчии, селяни, учители, войници, милосърдни сестри. . . — понякога наистина не се грижи достатъчно за художественото оформяне на това, което излиза изпод талантливото му леко перо.

Не поради това ли и патосът му понякога изглежда на Славейков като афектация? Не, не поради това. Или във всеки случай — не главно поради

това. Тук се касае за неразбиране или по-точно за неприемане — поради по-други възгледи и друга творческа, по-специално поетическа „нагласа“. (До голяма степен по същите причини и Иван Вазов не дооценява типично славейковското, не вниква и в културното мисионерство на поета-критик.)

Поетът и особено лирикът Пенчо Славейков е коренно противоположен по темперамент на критика-прозаик. Една психологическа загадка, едно душевно чудо, удивляващо винаги внимателния читател и изследователя. Пенчо Славейков е като някакъв Янус на новите времена, с две лица — поетическото е притихнало, самовглъбено, съзерцателно, често облъхано от някаква лека, северна меланхолия. Като поет той обича и възпява тишината и покоя: в природата, у любимата, у себе си, в някое „бедно селско гробище“, където покойниците спят „тъй спокойно“ под „тихошумната бреза“ (Славейков явно ги облажава. . .). Пък и много стихотворения е написал, които и без да прославят тишината, са пропити с поетическа тишина, със сладостно, макар и малко тъжно чувство на усамотение.

А Иван Вазов, с противоположен поглед и темперамент, изповедно възкликва:

Горчив е живота, когато си сам,
когато света се от тебе чужди.

Тогава той има чувството, че и талантът, и вдъхновението отпадат — „небесния плам кат ламба без масло, печално мъжди“.

А в живота — ето я пак душевната загадъчност, парадоксалност — Иван Вазов е бил необщителен, стеснителен, по-откровен само с много ограничен кръг от хора, докато Пенчо Славейков е бил „контактен“, открит, разговорлив, чувствуващ се в компания като орел в небе.

Пенчо Славейков е склонен да естетизира запустението, смъртта. Изображението на „запустялата воденица“ — със зейналите като кухи очи на череп прозорчета, с пресъхналата „вада“ край нея, с върбата над нея, безмълвна, умираща сякаш и тя — е потопено в поетическа атмосфера, в кротка омая. Поетът тихо и сладко е съзерцавал този пейзаж.

Други чувства изпитва Вазов от подобни картини — не му е приятно да попадат пред погледа му:

Не дай, боже, често под небето
с тъга да срещнем воденица спряла,
поток пресъхнал, черква запустяла. . .

Поетично за Пенчо Славейков е това, което е „тихо и интимно казано“. Лиричните му вълнения са леки — подобно на оная „дълга“ от отронения лист върху езерото в „Сън за щастие“. Хиперболизацията не е негов художествен похват, не е негов изобразително-изразен маниер.

Поетическите чувства на Иван Вазов са обикновено бурни — особено в революционно-патриотичните му творения. Вдъхновението му изригва с вулканична сила от досега му с родината,с народа, с българската природа и естествено се стреми да се излее в патетични и хиперболични стилови фигури. Вазов издига образите на българските възрожденци до върховете на световната история и култура, на легендарна и митическа висота, до Прометей, Сократ, Хус, извисява Перущица — над Картаген и Спарта. . . Когато възпява Родопите, сякаш изобразява Хималаите — такива гигантски гранитни върхове вижда в тях, „хаос от планини космати“. Изкачил се на Ком, той сякаш е стъпил на Монблан — на „престол грамаден“ в небесата, над „бездънни ями“, откъдето той обгръща с поглед любимата си България: „Дунава светливи“ „снежна Рила“, „Родопите зловещи“, „на Витоша гигантска сърдитото чело“. . .

Докато Иван Вазов се възхищава и въодушевлява от природата, виждайки във всяко нейно кътче вечна младост, безкраен „празник брачен“, тържество на ярката красота и нескончаемата обнова, и ѝ пее химни, изпълнени с патриотичен патос, тъй като нейният образ в съзнанието му е обикновено неделим от образа на България, — Пенчо Славейков сдържано и някак самовглъбено ѝ се любува, предпочита статичните ѝ състояния, тишината ѝ, покоя ѝ, пейзажите ѝ с нежни, бледи багри, с идилична атмосфера, умилява се от нея, унася се в някакво кротко томление, в неясни „блянове“.

На Пенчо Славейков Вазовият патос се струва пресилено-гръмлив, а също и разлат поради по-голямата направляваща роля на мисълта в собственото му творчество. Вазовият стил му изглежда изкуствено натруфен. Размаха на чувствата той приема за „афектация“, искрената патетичност — за високопарност. В Славейковата поезия съществува ясно изразена тенденция към антипатетичност, към приглушеност и камерност. И когато пристъпва към „вазовски“ теми („На Шипка“, „Харамии“), той предпочита интимно-психологическия аспект на изображение, тихия, съзерцателен тон. И в утвърждаването, и в изобличението той е далеч от Вазовия патос. Той има друга представа за това, що е естествено в психологически и езиков смисъл и силата на Вазовото вдъхновение, яркостта на Вазовото изображение е склонен да смята за изнасилване на чувствата и словото. Тук той съзира ненавистната му тенденциозност, родена от дългà, ограничаваща и угнетяваща творческата личност, таланта. Смята, че патриотичните тенденции пречат на Иван Вазов да бъде творчески свободен (докато Вазов е на мнение, че „модернистичните тенденции“ пречат на писателите „да бъдат естествени и верни“, т. XXI, с. 351).

Но нима Пенчо Славейков не е свободен в „Стодвадесет души“, или — още по-основателен въпрос — в прославата на Оборище в „Кървава песен“ и особено — в онзи химн на борбата и свободата („Напред и все напред! Към подвизи и слава“)? Наистина, той е много по-рядко, несравнимо по-рядко патриотично въодушевен и патетичен. Но нали сам Славейков беше провъзгласил, че поетът има право „да тръби онова, което чувствува той, и както го чувствува той“?

И свободен, и естествен е Иван Вазов в революционно-патриотичната си поезия, защото тя е израз на дълбоко присъщо нему органично чувство. „Обичам те, обичам, /о, родино света, /обичам те любовно,/ над всичко на света!“; „Българио, аз всичко тебе дадох: / душа, сърце, любов, зари небесни, /от теб приети — върнах ти ги в песни“; „Хубаво си, отечество мое!. . . Само твоя образ, мил и величествен, стои неизгладим в душата ми, която те люби, милува и слави“.

Колко такива изповеди в творчеството на поета! — израз на любов „без съмнение“, „без предел“, стояща над всичко, изпълваща много произведения и когато не е изявена пряко. Една привързаност, сякаш извън човешките измерения и до последния дъх: „Сетния ми вик ще бъде: „Мила родино, здравей!“ Една велика всеотдайност, отплата за която е вдъхновението.

Такива необикновени по сила, дълбочина и трайност чувства Иван Вазов изпитва и към народа. Не периоди, не години, дни едва ли има в неговия живот — въпреки всички мирогледни, идейно-политически заблуди, — когато да се е откъсвал по чувство от своя народ, когато между народа и него да е зейвала дистанция — духовно аристократическа, индивидуалистическа. Той неизменно обича своя народ, прекланя се пред безшумния подвиг на трудовите хора, на „морния селяк“, „на чийто мъки всичко ний дължим /и всички го забравяме“. . . Немотията, теглата на хората от народа в капиталистическа България неизменно го е гнетяла, той винаги — и в лоното на вдъхновяващата

го природа — губи „мир и сладко настроение /при техний вид злочест“ („Планинци“), през целия си живот мисли за съдбата им, за бъдещето им.

Гражданските чувства доминират в съзнанието му, в душата му, над всичко — дори над обичта към майка му, макар че трудно е да си представим по-любещ син от Иван Вазов. Изправен с неизразима скръб през ноември 1912 г. пред нейния гроб, духът му веднага просветлява, сълзите му секват, щом си спомня, „че там далеко днеска чудодейно/ възкръсва цял народ из гроб вековен“.

И без склонност към парадокси може да се каже, че гражданската поезия на Иван Вазов е по-интимна от личната му. И затова по начало е непосредствена и спонтанна, колкото да е патетична. (Само понякога в нея зазвучават нотки на високопарност и външна ефектност. Това е недостатък, който, така да се каже, е родствен на Вазовия стил и от време на време се „вмъква“ в изображението.)

За Иван Вазов дългът не е нещо външно, ограничаващо и подчиняващо личността; той не изменя на природата си, не влиза в борба със самия себе си, когато го следва, защото „обектът“ на любов и дълг съвпадат. Като живее и „пее“ за родината и народа, той живее и пее според собствената си природа, следователно — с тъй тачената от Пенчо Славейков вътрешна свобода.

И все пак. . . все пак в края на живота си той прави една малко изненадваща изповед: струните на неговата лира били създадени за „тихи песни“, за „нежни стонове и молитви“, макар да се е превърнала после „в тръба, що свири в битви“, защото това изисквало времето — време на „бури и гърмежи“. Той ще отнесе в гроба си цял един — незнаен за читателя — поетически свят, ще си отиде, без да е разкрил „светаята светих“ на душата си.

Не опровергава ли тази изповед казаното преди малко за единство, за хармония у Вазов между лични стремежи и нравствени императиви, между природни наклонности и дълг? Няма ли да излезе прав Пенчо Славейков, страстният поборник на вътрешната творческа свобода, в подозренията и обвиненията си за насилваща личността и таланта тенденциозност?

Тази изповед е стихотворна, а — нека се позовем на Пенчо Славейков — „поезията не е логика“ (макар да си има своя, художествена логика), стихотворението не е литературно-теоретическа статия (макар и за литературните статии само логика да не стига). Когато казва: „За тихи песни бяха нагласени,/ о, лиро, твойте струни“, — Вазов художествено хиперболизира и драматизира, за да изрази по-ярко едно настроение, едно чувство (спохождащо го в тези „дни на заник“), че не е изпял всичко, каквото е можел да изпее, каквото е живяло и звучало в душата му, и същевременно — да внуши една идея, че поетът трябва да бъде син на своето време. (От поетическия изказ-изображение, от цялото стихотворение произтича и идеята за развитието на таланта, за изменяемост на първоначалната природна даденост, „нагласеност“.) Стихотворението е пропито с лека тъга, но не и с горчива скръб, не и с тровеща сърцето незадоволеност, за сбъркан творчески път. Напротив, тъгата съжителствува с гордост за изпълнен дълг — и то по „внушение“ не само на съзнанието, но и на сърцето. . .

Органичността, емоционалната (не тематична) интимност на Вазовата гражданска поезия не подлежи на съмнение. Ако тя беше израз на някакъв „страничен“ за личността и таланта, външен дълг, щеше ли да бъде тъй вдъхновена? Талантът на Иван Вазов в същност особено се извисява и избуява именно когато се докосне до живота и борбите на народа: „Под игото“, „Немили-недраги“, „Една българка“, „Иде ли?“, „Епопея на забравените“, „Новото гробище на Сливница“. . .

Но и „тихите песни“, и „нежните стонове“ са органични за този талант. Това е блестящо потвърдено в „лебедовата“ стихосбирка „Люлякът ми замирисa“, пък и в такива лирични шедьоври като „Родно пепелище“, „По здрач“, „Есен“ („Ронят се в златната есен“). . .

Очевидно дилемата природни наклонности — нравствено-граждански норми, любов — дълг, над чието разрешение са напрягали ум велики мислители като Кант, съществува все пак в някаква форма и степен и за Иван Вазов. Нали в началото на творческия си път, създавайки първата си стихосбирка, той е трябвало да „нагласява“ по новому своята „гусла“, за да бъде „послушен“ на дълга си, да пее песни за свободата, а не за младежките си лудешки желания и любовни унеси. А в края на творческия си път тъжи за неизпетите тихи песни.

Но ако според Кант щастливи са обикновено онези, които не изпълняват своя дълг, а изпълняващите го са обикновено нещастни, Иван Вазов не влиза в това „обикновено“, в правилото. Той изпълнява с готовност дълга си към народа и родината чрез своето творчество, защото беззаветно ги обича. Затова е и щастлив, затова е и вътрешно свободен, пишейки за тях.

Нека повторим: при цялата сложност на неговата натура, при всички конфликти между някои лични пориви и социално-етични задължения, у него природни наклонности и нравствено верую, любов и дълг по правило наистина си хармонират.

Но нека не пренебрегваме и изповедта му в „Люляка ми замирисa“. Очевидно случвало се е народният поет да сдържа някои трепети на лирата си, някои пориви на музата си; сигурно наистина са останали в „светаята светих“ на душата неизпети песни, неизразени копнежи. Иван Вазов е способен да сподави „зазряла“ в душата му песен, щом сметне, че не е време „за нега, за мечти“, както пише в едно ненаименовано стихотворение от 21. I. 1916 г.

Това за Пенчо Славейков е недопустимо — сигурен белег за липса на поетическо „самосъзнание“. Такова ограничаване той смята за естетически греховно, за неоправдано прегрешение спрямо изкуството.

Кой е прав?

Не може и не бива да се отговаря категорично на този въпрос. Правдата тук се „раздвоява“. Поетическата жертва на Иван Вазов говори — по принцип — за нравствена и гражданска извисеност, за благородство на характера. Но зависи в името на какво е тя, тази жертва. Защо старият поет е сподавил „зазрялата“ в душата си интимна песен за 21. I. 1916 г.? Защото по фронтовете вилнее Европейската война и България участвува в нея. А той, въпреки хуманизма си (отразен впрочем и в редица от военните му стихотворения), въпреки народолюбието си, възпява „българското оръжие“ — в същност оръжие на глупаво-престъпната наша буржоазия. Е, оправдано ли е да се сподавят интимните лирически пориви, за да се прославя това оръжие? (А „законен“ е, както днес често се казва, и въпросът дали — по принцип — и по време на война не са необходими разнообразни естетически изживявания?) Не се ли оказва понякога опасна естетически — а и нравствено и обществено — вечната Вазова гражданска поетическа заангажираност? Не е ли в известно отношение прав ревностният пазител на творческата независимост и свобода Пенчо Славейков?

Иван Вазов не съумява да оцени неговата — нека е относителна — правда, рационалните, силните, исторически обосновани и необходими страни на неговата позиция в условията на буржоазната държава, посягаща — за свои цели и интереси — с хиляди пипала към независимостта на поета, на художника. Славейковият призив за ненамеса на писателя във „врявата на деня“, в „мъглата на дневните битви“ има и положителен смисъл: цели да предпази

творческата личност от атмосферата на гочоолу-дочоолувската партизанщина, сред която небесата са ниски и кръгозорите тесни. И когато Вазов пише в споменатата статия от 1912 г., че д-р Кръстев отклонил „Пенча и други млади даровити поети в лъжлива насока на някакво изкуство за изкуството и ги отчужди от истинското творчество, от живота и от народа“ — той греши не само като засилва ролята на д-р Кръстев, но и като хиперболизира слабите страни в естетическите възгледи и творческите позиции на Пенчо Славейков и отминава силните. Той не вижда, че в усилията на Пенчо Славейков да запази свободата на творческата личност има и заслужаваща уважение духовна стойкост, и своеобразна нравствена красота и волево величие; не оценява и Славейковата борба за разкрепостяване на човешката личност изобщо от предразсъдъци, остарели нравствени норми; не разбира също така, че Пенчо Славейков и другите от „Мисъл“, и идващите още по-млади разширяват психологическите сфери на художествената литература, на поезията по-специално, вглъбяват се в някои душевни вълнения, до които неговото талантливо перо само се е докосвало. И това е една историческа необходимост.

Но Вазовото творчество е много по-богато и многостранно — тематично, идейно-емоционално, изобразително-изразно — от представата, която имат за него Пенчо Славейков и другите от кръга „Мисъл“. Вярно е, че в един по-ранен период, през 1896 г., в статията си „Един стар херой“ — по общия си дух и тон извънредно остра — Пенчо Славейков признава на Вазов заслугата, че е „отвърнал поезията от едностранчивия път, пътя на патриотическите тенденции“ (IV, 9). Но по-късно той обвинява Иван Вазов, че си привързал „таланта и ума о временни партизански начала и обществени тенденции“.

А и Вазовият ум се е мъчил над „проклетите“, вечните, „свръхземните“ въпроси, „които никой век не разреши“: „що е живот?“, „що е човек?“, „защо той мре, защо се ражда?“, „Къде е висшата му цел?“ Но той не дълбае в тях с Яворовото драматично и трагично постоянство, с Яворовата безизходност.

Вазовото много човечно сърце, което не е чуждо и на религиозни пориви и вярвания, е било склонно — особено в късните години — да приеме Христовия завет: „Люби си ближния и врага!“ Но как, пита се поетът, да обичаш „на милостта и любовта врага“, как да обичаш тиранина, насилника злодея Словото на „великия учител“ го държи „в недоумение и кръстопът“. Интелектуално безсилен пред тая дилема, той практически я превъзмогва, следвайки по начало „евангелието люто на живота“, а не евангелието на Христа. Но — не без драматизъм на чувствата. А през войните неведнъж е преживявал истинска драма между патриотизма и хуманизма, между голямата си любов към Русия и русите и наложената, според него, необходимост българите да се сражават с тях.

В дните „на заник“, очаквайки, като всички смъртни, последния, отвъдния зов „хайде!“, и той мисли за смъртта. Но — не с тъмен ужас, не трагично и отчаяно, а с примирение, изразено с такава неотразима поетична печал в „Есен“.

Като у всеки роден поет, сърцето и духът на Вазов са много чувствителни, „изменчиви“, „податливи“ на различни пориви, настроения, размисли — далеч не всякога патриотични, и не всякога оптимистични. Понякога, при национални бедствия, при тежки изпитания, тровен в изгнание от самота, му се струва, че неволите са го сломили, че са „затрили“ вярата му във всичко, което е обичал; понякога дори природата му се струва противна „с вечната си хубост и нетлен покой“; понякога той копнее и за покоя на смъртта.

Но неговата вяра „в истината и доброто“, в човешките сили и възможности, в „кервана на духа“, в онова, което не се гаси, надделява над всички потресения и покруси, над всички пристъпи на душевен гнет.

Тази вяра, отново и отново тържествуващата му привързаност и любов към живота (и на старини той възкликва от сърце: „Здравствуй, сладки свете!“) не са наивно възторжени, не са идилични — той обича света и с „нектара“, и с „пелина“, с изконния хор „от плачове и песни“.

Не, Вазовият ум и талант не са „привързани“ о „временни партизански начала и обществени тенденции“.

А в Славейковия художнически егоцентризъм има и достойнство, има и решимост за опазване личността на твореца неопетнена и неосквернена. При това, макар Пенчо Славейков да се отдалечава като художник от социално-икономическото положение на народа, неговата творческа мисъл често се насочва към други аспекти и пластове на народния живот.

Нека припомним, между другото, че обществено-политическата заангажираност на Вазовото съзнание ражда повече опасности за човека и за гражданина, който не се отличава — особено по-късно — с вярна и прогресивна ориентация и позиция поради мирогледна ограниченост, отразена, разбира се — где повече, где по-малко, — и в творчеството му. Иван Вазов членува в народняшката партия и дори известно време е народняшки министър на просвещението — един минус и за неговата биография, и за престижа му сред тогавашната прогресивна интелигенция. А Пенчо Славейков симпатизира на най-прогресивната буржоазна (по-точно: дребнобуржоазна) партия — демократическата — и винаги е достатъчно самостоятелен и силен като личност, за да се опълчи срещу едно или друго обществено зло, макар да не прави това често. . . Навярно консервативната политическа обвързаност на Иван Вазов, приятел на Стефан Бобчев, е подсилвала сянката, в която Пенчо Славейков вижда писателя и човека.

Иван Вазов се е разкайвал за своето министерствуване, неотговарящо на характера, на природата му и в същност, погледнато по-широко, отношението му към българската действителност, отразено в творчеството му, неговите обществени възгледи нерядко се допират и съвпадат дори със Славейковите. Само че различни са творческите реакции.

Впрочем в периода на ранното критико-реалистично творчество на Славейков тези реакции в редица случаи съвпадат. Нека си спомним, че след Освобождението Иван Вазов, певецът на възрожденските идеали, е дълбоко огорчен и разочарован и изразява в стихове и в проза това разочарование от новото — уж свободно — общество, гдето „бездомна правдата скита“, гдето доброто е „фърлено в блато“, гдето всичко „високо и свято“ е потънало в прах и вред се чува само „звукът на метала“, гдето се вършат и ужасни физически насилия и гаври над човека заради неговите убеждения. . . И Вазов като Славейков е възмутен от безпринципната партизанщина, от безскрупулността и търгашеството в политическите борби. Понякога и той — още едно сходство — се обявява против политиката и политическите борби изобщо, смесвайки ги с партизанщината. Но въпреки всичко не бяга от грозната действителност в злачни и заветни места, не се затваря в себе си, не унива, не се предава на индивидуалистични настроения и идеи, а протестира, изобличава, бори се с ядно и огнено слово, зове напред, извън това „мъртво море на нищета, развала, срам и леност“, макар да не знае пътищата към мечтания свят на хуманност и справедливост.

А Пенчо Славейков скоро махва с ръка на отблъскващата го обществена действителност. Отказва се да я изобразява и изобличава. Иван Вазов с основание вижда това отдалечаване или отчуждаване от живота. Но не вижда психологическите мотиви и подбуди. Отчуждението не е следствие на нарцистичен егоцентризъм — Пенчо Славейков отвръща поглед от обществените язви и пороци не само поради засилената си склонност към самовглъбяване и

не само поради увеличения си интерес към „лично-психологическите“ проблеми, но и защото е загубил вяра, че художественото слово може да бъде лек за социалните болести и бедствия.

А Иван Вазов вярва, че може да поправи буржоазното общество. Тази му вяра, от една страна, го вдъхновява да порицава, да жигосва, да заклеймява и поддържа критическия патос на неговото творчество, но, от друга страна, понякога го подтиква към наивен дидактизъм. Поетът плаща дан на илюзията, че обществените недъзи могат да бъдат заличени чрез възпитаване на всички хора в дух на трудолюбие, честност и милосърдие. Защото смята — в един период, когато масово се разоряват дребните собственици от града и селото под валяка на настъпващия капитализъм, — че безработицата и нищетата са следствие от упадъка на морала, на леността, подтикващи хората да напускат ралото и занаятчийския стол и да хукват из градовете в гонитба на леки служби, гдето ходят по митинги и бедствуват („От оралото до урата“, „Той е млад, здрав, интелигентен“ и др.). Като се стреми и да стресне, и да свести, да ги опомни, поетът и описва какво ги очаква, и им поднася своите „лозинки нови“ (а в същност патриархално стари):

Дълг, чест, милост, труд упорни.
Ето ни лозинки нови,
ето здравите основи
на напредък благотворни!

Такива идеи и тенденции, прокарани в очерки, разкази и стихотворения, вече наистина „насилват“ — повече или по-малко — изображението, накърняват художествената стойност на произведението; такъв дидактизъм обществено едва ли е полезен, но естетически — за творбата — е вреден. Следователно, в Славейковата критика на Вазовата тенденциозност, въпреки хиперболично-драстичната ѝ, своеволно обобщаваща форма, има и някаква правда. . .

Друга проблема, по която е било неизбежно сблъскването на Вазов и Славейков, централни фигури в литературния, в културния живот у нас през синорните години на двата века, е отношението към читателите. Още в програмното си стихотворение от първата си стихосбирка Иван Вазов изявява стремежа си за близост с масовия читател, с народа. Такъв трябва да бъде гласът на „новонагласената“ му гусла, че да го разбира „тоз, който пъшка“, че да го обича „тоз, който плаче“. И до края на творческия му път това му благородно стремление не отслабва, намирайки нерядко декларирана изява и в статии, и в стихове. Вазов отдавна е узнал „секрета“ за мечтания отзвук у читателските сърца и го припомня на тези, които също го търсят, но не са тръгнали във вярната посока:

Поете, отклик жив желайш ли?
Отзивчив сам — за всички пей;
с човешката душа страдайш ли,
любов човешка ще те грей.

Имало е и тежки минути, когато му се е струвало — криво или право, — че го заобикаля апатия, но той не унива, пише с апостолски патос, чувствувайки с облекчение и радост как кръгът на апатията все повече се стеснява, как поетическият му глас отеква все по-далече, все по-дълбоко.

И с течение на годините придобива пълна увереност, че е спечелил вниманието и обичта на читателите, че неговият гроб няма да глъхне в забрава, че неговите песни „все ще се четат“. Защото:

В тях зов се чуй за правда, за свобода,
любов и благи чувства ги красят
и светлий лик на нашата природа. . .

Той има съзнанието, че си е изградил паметник — не от мрамор или бронз, а „от неща по-трайни“ — „от лучи и бисери“, „пръснати. . . на три поколения в душите“.

Отношенията на Пенчо Славейков към читателите са много по-сложни, по-комплицирани и противоречиви, нелишени от драматизъм. Твърде непопулярен приживе като поет, Славейков ту се люти на читателите или им се надсмива, демонстрирайки пренебрежение и дори презрение, ту мечтае за „висшата награда за един писател“ — да бъде „вселен в съзнанието на своя народ“. Това признание, славата, той очаква „във другата фаза на своя живот“, в своето по-висше съществуване, в поетическото си битие след смъртта, за които приживе са „най-хубавите сънища на Иво Доля“. . . Защото „за кристалните струи от поезията на Иво Доля трябва да почакаме, додето се приготвят средствата, които ще ги доведат до чувството и разума ни — ще чакаме и надеждата няма да ни излъже!. . .“ (II, 126).

Но не всякога той има такова високо самочувствие, не всякога е толкова уверен, че когато читателите го изгубят като жив човек, ще го намерят като неумиращ поет, че ще възкръсне след смъртта си „за друг живот“. Пък и не винаги е предразположен толкова дълго да чака. . . Това ражда в душата му гнетящо чувство, което подсилва някои негови естетически заблуди за взаимоотношенията между достъпността, популярността на литературните произведения и тяхната художествена стойност.

Иван Вазов, с други възгледи по тази проблема, пък засегнат и лично, реагира, както беше споменато, на теориите му, че „ниският уровен“ на съвременниците са непреодолимо препятствие за възприемане художествената извисеност и интелектуална вглъбеност на „младите“.

Макар, общо взето, да е на по-верни позиции, Иван Вазов също акцентира само върху една — противоположната — страна на проблемата изкуство — публика, писател — читатели. Колкото и да е ясно и достъпно чрез формата си, значителното творение е винаги художествено многоидейно, стилово многопластово, емоционално-естетически неизчерпаемо. Следователно, повишаването на културата повишава и възможността за по-многостранно и вглъбено възприемане на художествената творба. Не току така Маркс е казал, че който иска да се наслаждава на изкуството, трябва да бъде художествено образован човек.

Груби и надменни са понякога нападките на Пенчо Славейков към тогавашните български читатели, но Иван Вазов не доглежда, че те са насочени обикновено и преди всичко към „онези, които четат улични вестници“, „които прибират сметът на обществения живот и живеят в него“, че под „фасулковци“ се разбират предимно културно и естетически извратените от байганьовщината хора, полуинтелигенти, че чрез жлъчните си порицания на невежеството и изостаналостта, чрез страстните си апели за извисяване на културното равнище Пенчо Славейков изпълнява и една важна, исторически необходима мисия — въпреки всички теоретико-естетически пре-пъвания и емоционално-стилови изсилвания.

В това естетическо сблъкновение между двете централни фигури, между водещите личности в нашия културен живот от края на деветнайсети и началото на двайсети век победи и поражения няма, победители и победени няма. Защото и двамата са волеви, необикновено жизнени и уверени в себе си. И макар Вазовите позиции да са и по-близки до нашето време, и по-разпространени и приети сред литературната общественост у нас по онова време, Славейковите възгледи също не са приумица, а ярко своеобразна изява на обективни литературно-естетически тенденции. Затова и тези възгледи не са останали без отзвук, не са били „глас в пустиня“; макар и тяхното въздействие да не

е широко по обхват, то е достатъчно силно сред писатели и литератори — и тогава, и по-късно. Засяга дори и привържениците и поклонниците на Иван Вазов. . .

В сп. „Българска сбирка“ (г. XIV, 1907) в една статия за „Млади и стари“ — книга на кръга и за кръга „Мисъл“ — Велико Йорданов защищава Иван Вазов от нападките на д-р Кръстев, отбелязвайки с основание, че критикът няма никаква мярка в отрицанията си. Иван Вазов е популярен — пише Велико Йорданов, — защото „през цяло десетилетие бе призваният да изрази, тъй да речем, нравствената температура на своята епоха в поетично отношение“. Той дължи известността си още на „националните сюжети“, на „хубавия и лек език“, а също и на „достъпните идеи“. . . (с. 91).

Велико Йорданов не отрича, че Пенчо Славейков е „финен естетик и майстор художник“, но се отчуждил от читателите, като си наметнал „мантията на недосегаемост“ и възприел идеала „изкуството за изкуството, поезията не е за тълпата“. „Тоя аристократичен идеал в изкуството — пише авторът — няма нищо общо. . . с демократическите чувства на новата епоха“ (с. 92).

Но същевременно Велико Йорданов изказва възгледа, че един ден Иван Вазов ще бъде „само история“, а бъдещето „ще съумее да оцени“ Пенчо Славейков. Така в „Българска сбирка“, в тая главна трибуна и опора на Иван Вазов, в една статия, полемизираща с неговите противници и защищаваща го уж от тях, в същност до голяма степен се възприема погрешната теза на кръга „Мисъл“, че Вазовото творчество е тленно (само денят на смъртта е поотложен. . .), че бъдещето принадлежи само на Пенчо Славейков и писателите от неговия „тип“.

Още по-интересно и показателно е, че сам Иван Вазов понякога — макар и като изключение — прави отстъпки от своите позиции, попадайки под въздействието на някои тенденции в литературния живот, чиито изразители и носители са главно „младите“, главно писателите от кръга „Мисъл“, на които не е склонен да отстъпи и на педя в преките полемики.

Толкова е голямо отвращението му от пошлостите на обществото, от това „блато“, в което тънат доброто и правдата, от това „мъртво море на нищета, развала, срам и леност“, че и той закопнява понякога да „избяга“ от него — сред природата, в света на фантазията, „в царството на самодивите“. Иван Вазов много добре знае какви укори могат да му бъдат отправени за това „бягство“. Неговите „блянове и вили“ са чужди „на нашето време“ — време, в което народът от градове и села „живей и страдай“ под гнета на непосилни данъци, на бедност — и отговаря по един нетипичен за него начин:

За данта и за бюджета
имаме си депутати,
с кал на всякоя газета
стълповете са богати.

Всяко намесване в политическите борби му се струва сега нравствено опетняване, всеки укор към фантазно-поетическите видения и блянове — укор на лъжепатриоти, които искат в името на народа поетът да проклина, да плюе, да каля. . . „Нека пее вашта лира /тез чувствителни мотиви“ — обръща се иронично поетът към укоряващите го; своите мотиви той сега търси другаде „надалеч — в горите диви“.

Разбира се, не е Иван Вазов този, който може дълго да се задържи на такива „надобществени“ позиции. Той и тук, в поемата, не остава само „в мотийте, в лесовете“, само при змиите, самодивите и вилите, а разказва за събития и герои от миналото и настоящето и дори заявява, забравил сякаш декларацията си преди малко, че музата му „днес е муза на борбата“. . . Но макар и краткотрайно, това бягство „в горите диви“, в „царството на самоди-

вите“ е в известна смисъл знамение на новите литературни времена: тази нетипична, невазовска реакция спрямо душната обществена атмосфера е сходна на Славейковата, предизвикана е от родствени психологически мотиви. Очевидно такава реакция е до известна степен закономерна за времето. („Безвредна“ в художествените си реализации за „злите сили“ на живота, тя може да притежава все пак значителна нравствена и особено естетическа стойност).

Естетическите възгледи на Иван Вазов също не са лишени от противоречия, които тук не е нужно да бъдат изследвани. Нека си спомним само,че още през 1891 г. в известната си „критична студия“ за Христо Ботев (на която остро реагира Димитър Благоев) той, авторът на „Епопея на забравените“, пише: „Патриотическата поезия, прочее, носи печатът на временност. Отклик на идеалите и страстите на известна епоха от живота на народа, тя пази своето животрептуще обаяние само през траенето на казаната епоха. Чувството, което я поражда, е наистина страстно и възвишено, но то не е вечен елемент на поезията“ (т. XXI, с. 241). В „процепите“ от тези противоречия в неговата генерална естетическа линия се „вмъкват“ по-късно някои „модерни“ идеи, характерни за писателите от кръга „Мисъл“ и по-специално — за Пенчо Славейков. Към края на живота си, през 1916 г., той заявява пред проф. Иван Шишманов: „Аз знам отлично, че тенденциозните произведения не живеят дълго, но какво от туй? Стига поетът да е изпълнил най-пряма обществена мисия“. И изповядва, че своите „тенденциозни“ поетически творения писал, за да възпитава народа си в „гореща отечествена любов“[1]. И в тази естетическа заблуда — за неизбежна „тленност“ на „тенденциозната“, на патриотическата поезия — се отразява гражданското и нравствено благородство на народния поет.

Но тук, в това признание-заблуда, в тези противоречия прозира косвено и историческата необходимост от разширяване тематично-емоционалните и жанрово-стилови хоризонти на българската поезия, за което Пенчо Славейков е водил страстна борба като критик и значително е съдействувал като поет.

[1] Иван Вазов. Спомени и документи под редакцията на М. Арнаудов. С., 1930. с. 104.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ПАНОРАМА ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

Тончо Жечев

След философския романтизъм и Хегел свикнаха да противопоставят епоса на критиката, в развитието на аналитичното съзнание в по-новите времена да виждат отрицание на епическата цялост и неразчлененост на погледа за света и нещата в него. Но днес трябва да признаем, че само недостатъчно развитото, елементарното, самодоволното критическо съзнание не носи дълбоко в себе си непоносимата болка от разкъсването, от разпадането на синкретичния дух, от загубването на едрите баладични очертания на нещата, хората и събитията, за сметка на навлизането в техния микрокосмос, в реалните им безбожествени измерения, в техните делнични очертания.

В известен смисъл на специализираната критика върху художествения текст и писателските фигури, върху цялостния развой на литературните форми и движения може да се погледне като на последен и краен продукт от разпадането на синкретичния дух и цялостното митологично съзнание. Ако за прозата на древните казват, че философия и поезия свободно и естествено братски съжителствуват в нея, то в течение на хилядолетно развитие се върви към такова специализиране на разните видове повествование, че появата на епическо по дух съчинение (от рода на „Записките“ на З. Стоянов например) изглежда като чудо, като знак на отминало и отминаващо време, сложна комбинация на невероятни стечения в историята и живота на един народ. Казват, че на това развитие, на този прогрес и обособяване на разните видове проза може да се погледне по два различни и равностойни начина: като упадък или като задълбочаване, което компенсира загубите. Така или иначе по пътя на прогресивното развитие напред и все напред се зароди и разви огромен и важен дял на прозата — прозата с идеологически характер и аналитични похвати, критическата проза.

Че загубите и болките на критическото съзнание по пътя на този прогрес на формите на човешко мислене не са малки, че те не са за пренебрегване, че критическата проза като „най-умна“ част от човешката проза трябва да има пълна представа за своите граници и възможности, личи от нейното съдържание и структура, от нейните амбиции и провали, от живите рани по нейната история. Отрицание на синкретичния епически дух, голямата критическа проза сама непрекъснато търси и се стреми към един парадокс — към критически епос. Във всеки случай най-големите и амбициозни критически построения в историята и наше време носят много от духа и съставките на епическата проза: стройна и цялостна картина за света; търсене на едрите очертания на фигури и произведения, което създава един непоклатим релеф, където всяко нещо

е на своето място; установена и ясна йерархия на стойностите в една цялостна и широка панорама на еволюцията. Само че сега всичко това става в една „втора действителност“, литературната реалност, в която боговете са убити, а нещата се слепват и свързват от разума. С други думи казано, стремежът на самия критически дух към цялостна епична картина на литературната еволюция, след като сам той е последният зрял плод от нейното разпадане — ето лишно доказателство за неумиращия и целебен дух на епоса.

„Панорама на българската литература“ от Пантелей Зарев навежда на тези мисли. Този замисъл и труд тепърва ще се разглеждат и оценяват от нашата критика и литературоведение, ще се изтъкват приносите на автора в съвременната интерпретация на историческия развой на българската литература, спорните моменти в неговото построение, недостатъчната аргументираност или недоработеност на едни или други положения. Цялостната преценка на подобен труд е в края на краищата работа колкото важна, толкова и трудна. Нито цялостната преценка, нито дори преценката за отделни етапи от литературния развой, засегнати в панорамата, могат да бъдат изчерпани в една статия. Навярно мнозина ще се връщат към тази тема след окончателното изпълнение на замисъла. Но, както обикновено, когато се изправим пред огромно построение, нас ни възбуждат, възхищават и тревожат подтискащо едрите линии, общите очертания, труднодостъпните и дръзновени контури на цялото.

Впрочем готов съм да призная всичко това за лична слабост. Но винаги грандиозността на един замисъл ме е примирявала с многото частни несъвършенства при неговото въплътяване, понякога замисълът изкупва и оневинява нетърпението да се доработят детайлите, готов съм да преодолея придирчивостта, когато върху досадните несъвършенства виждам неподвижната и тежка сянка на грандиозна постройка. (В „Човешка комедия“ има и слаби романи, и романи зашеметяващи, психологически и социални открития, надминаващи значението на най-големите открития в науката. Но за мене няма нищо по-зашеметяващо и страховито от самия замисъл на „Човешка комедия“ като опако на „Божествена комедия“, като недостроен Събор на падналото човечество, чийто купол се издига отново към небесата.) Нещо повече — понякога замисълът има самостоятелна стойност, може да живее и живее извън изпълнението, надраства винаги ограничените и грешни човешки сили, може да се оплодотвори изцяло в друго време, да се предаде като повеля, да проправя пътя на други начинания и т. н.

* * *

Пантелей Зарев участвува повече от четири десетилетия в нашия литературен живот. Участвува преди всичко като литературен историк, критик и теоретик на литературата. Появата му на горещите страници на пролетарския печат от тридесетте години завършва изненадващо в края на десетилетието с „Характера на Възраждането“ (1939). Този момент заслужава да се отбележи. В него е отразена една плодотворна тенденция в развитието на марксическата критическа мисъл от това време — бавно, но сигурно приобщаване към националното минало, по-зряла преоценка на стойностите след замашките на сектантството, с неговия безплоден стремеж към „чисто“ пролетарска култура. Същата тенденция се забелязва тогава в трудовете на Тодор Павлов, Иван Хаджийски, Жак Натан, Иван Мешеков. Това движение на обществената мисъл сред по-младите не минава незабелязано от любопитното и будно око на проф. Димитър Михалчев, който им предостави страниците на „Философски преглед“.

Докато в първата книга на Зарев забелязваме паралелното зараждане и развитие на неговите интереси към литературната история с парещия интерес към литературната борба на деня, то във втората му книга, излязла наскоро след Девети („Литературата като познание“ — 1945), същият буден дух към своята съвременност се насочва и към философските, естетико-теоретичните аспекти на литературното развитие, на литературното познание. В този период Зарев се утвърждава като едно от водещите имена в нашия литературно-критически живот. Активен участник в цялостното литературно преустройство на нови начала след Девети, във всички литературни битки около оценката на фактите от текущия литературен процес, Зарев държи свой курс в тази посока, продължава своите проучвания и занимания с историята на българската литература, нещо, което не е било трудно на времето да се квалифицира като академичен уклон. „Проблеми на развитието на българската литература“ беше основното помагало в цялостно преустройващото се българско образование в онова време.

Тук има друга любопитна ситуация, характерен за времето момент, в който са зародени много от интелектуалните амбиции на хора като Зарев, макар че малцина от тях намериха сили, упоритост и дух, за да ги следват през целия си живот, да не ги забравят дори в неизбежните моменти на упадък и умора. По силата на историческите обстоятелства и на извършващата се в страната социалистическа културна революция мнозина от тези още млади хора заеха опразнените катедри на проф. Иван Шишманов, Боян Пенев, Михаил Арнаудов и др. Има два диаметрално противоположни начина да се приеме съблазнителният, но тежък товар на историята: чисто „хунвейбинският“, като се обругае миналото и предшествениците, като се реши на съвсем голо и чисто място да се гради новата, „чиста“ от примеси култура. Във всеки случай този път всякога разкрива гибелния си характер, между другото и поради това, че в историческото си движение културата винаги е приемственост. Вторият път, който у нас се оказа открит благодарение на редица епизоди в борбата със сектантството в предшествуващите десетилетия и дългия опит на съветската култура, беше не така ефектен и „революционен“, изискваше бавни и трайни усилия на новото критическо съзнание. Това беше пътят към зрял отбор на ценностите, преосмислянето им на базата на марксистко-ленинското учение, полагането им във фундамента на новите строителни усилия на нашата култура. И нещо пак любопитно и характерно — в това време на ранен и нов догматизъм при оценката на текущите процеси в литературата се правят усилия за най-широко, „държавническо“ приобщаване на новото съзнание към големите ценности на миналото, нещо, което не мина дори и без зараждането и проявите на един нов, студен академизъм. . .

Встъпителната лекция на проф. Пантелей Зарев в университета е посветена на проф. Иван Шишманов, твърде „несъвременна“ тема за времето. И това е характерно за него. Със солидния си, несклонен към афектации, чужд на сектантската изолация темперамент, Зарев основателно довежда логиката на нещата до здравия реалистичен смисъл: след като сме заели местата им, трябва да продължим и делото им! В това има от самочувствието на победителите, от зараждането на новото държавническо съзнание, от увереността в перспективата за дълга работа на нашата нелека културна нива. Добре познавам психологическата атмосфера на тогавашната ситуация и разбирам човешката страна на този стремеж не само формално да се заемат опразнените от историята места, но и фактически да се заместят предшествениците с нови културни постижения в националния живот.

Критическата практика на Зарев в периода на догматизма също даде тласък на развитието по тази академична посока. Сега от разстоянието на измина-

лите години може спокойно да се погледне на критическата катастрофа на Зарев и някои негови колеги при оценката на романа „Тютюн“. Това беше сблъсък на значителната част от интелектуалния багаж на цяло поколение, често трупан в затворите, на предварителните схеми за литературния развой, на цяла серия представи за пътищата на нашата нова литература, на закостенелите, по същество учебникарски и кръжочни литературни понятия, с една неочаквана и могъща литературна реалност. За мене няма никакво съмнение, че тази катастрофа засили у Зарев „уклона“ към литературната история и теория, още повече — практически до Априлския пленум той беше изваден от строя, отстранен от оценката на текущия литературен живот. В такива моменти на неласкави срещи с литературната действителност често узрява нашето решение да се заловим за нещо голямо и солидно, не така директно свързано с парливите въпроси на съвременността, а с нейните трайни и далечни цели. Среднощните горчиви равносметки в такива времена могат да бъдат целебни и плодотворни. Още повече — мога да свидетелствувам — всичко това съвпадна с една не знам откъде дошла дори у младежите тогава жажда по солидност, по трайни занимания, по строго определена специалност. Тъкмо в тия дни едва измъкнахме за текуща работа един наш другар, сега министър, от тихите аудитории на Историческия факултет. . .

Ние често не забелязваме колко много и своеобразни фактори детерминират историко-литературните изследвания, собствената ни критическа практика, колко чисто инерционни моменти има в тях. Тук не става въпрос за детерминираност във философския смисъл на думата, в историко-материалистическото ѝ значение, което абстрактно е понятно всекиму. Става дума за това, че историко-литературните проучвания и критическата практика са в сложна зависимост, като се започне от натрупания до даден момент емпиричен материал, мине се през разработките на цели периоди, монографичните изследвания на автори и проблеми, за да се стигне до състоянието и равнището на философията, историята, социологията и психологията, до богатството от гледища и интерпретации на възлови проблеми на литературния развой и неговите ключови фигури. Само един пример: повече от двеста години Паисий и неговата „История“ занимават критическото съзнание на българина, във всеки случай всеки интелигентен българин след Софроний, още повече изследователите, са разглеждали Паисий и неговото дело като ключов проблем на зараждането на новобългарското съзнание и литература. Много е направила нашата историческа и литературна наука за изследването на това дело и в нашата нова съвременност. Но след Марин Дринов и Боян Пенев в оценката на делото на Паисий цари подозрително единодушие. Новото, което непрекъснато се добавя, е главно в плоскостта на попълването на предварителната, дадена още по време на Възраждането обща оценка на Паисий, добавя се ценен и важен фактологически материал, но самата концепция, идеята за мястото и ролята на Паисий в националния живот не се обогатява и разширява в същата степен; в интерпретацията на делото му цари еднообразие, монотонност, а в съзнанието на учители, студенти и ученици всичко това се превръща в скучна щампа. Причината очевидно е в липсата на нови идеи за историческия развой на литературата и в частност на българската литература, във втвърдяването на рамката, в която се поместват всички портрети. Конкретно за Паисий това е свързано с инерцията на подхода към българското средновековие, недостатъчната работа за неговото цялостно и с нов поглед проучване, непознаването на конкретната идейно-политическа борба, с която е свързан Паисий, обедняната представа за паисиевската традиция в по-сетнешната ни литература, сведена само до патриотичното начало, недооценката на факта на зараждането на новата литература в симбиоза с историята; най-общо казано — в непреодо-

ляното „възрожденско“, а не критическо отношение към проблематиката, свързана с Паисий. Инерционните моменти в нашето критическо мислене са много силни и обхващат централни проблеми и фигури на литературния процес.

Така стои въпросът и с „подметодологията“, ако ми е позволено да се изразя така, на нашата литературна история. Има един недостатъчно ясно формулиран, но задължителен предварителен въпрос за подхода към българската литературна история: откъде вземаме своите образци, своите понятия, закономерностите, с които боравим за оценката на българската литература и явленията в нея? Начинателят на нашата критика Нешо Бончев не си задава този въпрос и това е естествено — той преценява една зараждаща се нова литература, която прави своя прощъпулник. Основания за своите съждения Бончев заема от руската и европейската литература, доколкото ги познава. Несъзнателно (нещо само по себе си забележително и невероятно за природата на критическото съзнание!), по същия начин постъпват и Иван Шишманов, и Боян Пенев. Днес едва ли някой ще отрече, че безценното в тяхното колосално дело е преди всичко във фактологическите натрупвания, във фактическото богатство, което те откриха и систематизираха за историческия развой на българската книжнина, за литературната и обществена история, за историята на българското обществено съзнание. Плодовито продължи тази линия и в известен смисъл я доведе до нейния логически край Михаил Арнаудов. Между другото тази плодовитост, огромните натрупани богатства от тримата български учени до голяма степен се дължи на несъзнателното игнориране на въпроса, който поставихме. Линията на техните изследвания показва, че те гледат на българския литературен развой като частен случай на общия литературен европейски развой, с много особености и странности, но, общо взето, съкратено повтарящ известните от немската, френската и италианската история и наука закономерности на зараждането, узряването и развитието на една национална литература. Те следват схемите на културно-историческата школа, която вижда еволюцията като непрекъснат прогрес и смяна на по-простите и елементарни форми с по-съвършени и усложнени. Описателното, фактологическо проучване на историята е толкова характерно и свойствено за тази школа и академична насока, че и днес можем да се учудваме на силата ѝ, след като знаем, че тя подчини на своята логика такъв демоничен, вулканичен и субективен темперамент като Боян Пеневия.

Пенчо Славейков и д-р Кръстев в същност продължиха същата линия, този път главно на рискованото поле на критиката, на съвременната им литература. За тях нямаше никакво съмнение, че ние трябва да се мерим с руските и европейски титани на мисълта и творчеството и те не изпитваха угризения при прилагането сухите схеми на тогавашната немска естетика върху бедните глави на нашенци. Но си изпатиха, както знаем, не само „фасулковците“, но и Ботев, и Вазов, и Алеко Константинов, които иначе удовлетворяваха много техни духовни ламтежи, но не и естетическите. Поради предварително решения някъде и от някого мъчителен наш въпрос за подхода към домашните явления, за дадения по начало критерий и т. н. в могъщия критически дух на Пенчо Славейков преобладава сатирата, иронията, той се чувствува нещо като бич божий в храма на българската словесност. В този безпощаден критически дух няма трагедия, неговите въпроси не са драматични, той като че ли знае тяхното предварително решение. Всичко това е по-очевидно в толкова противоположен темперамент като д-р Кръстевия, чиято увереност в заетите наготово подходи и критерии е спокойна и уравновесена.

Бих отишъл много далеч в една статия, ако подробно се спирам на тази страна на нещата в нашето литературознание и критика. Ще кажа само най-общо, че за мене това е първият етап от развитието на критическото съзнание

у нас, в който са силни отгласите от възрожденския пламък и едновременно с това се явява непреодолим стремеж за наваксване на пропуснатото, за изравняване с европейските образци, за директна съпоставка на домашните с чуждите явления в прозата, поезията и критиката. По характер това критическо съзнание е или буржоазно уравновесено, уверено в непоклатимостта на своите мерки към домашните явления, описателно, „фактологично“ по дух, създало достойните за културно-историческата школа епопеи на българския литературен и обществен живот през вековете в трудовете на Иван Шишманов, Боян Пенев и Михаил Арнаудов. Или това съзнание е по характер и дух остро сатирично, едностранчиво критично с оглед модерните бляновe и постиженията на духовните властелини на тогавашна Европа.

След катастрофите от войните и Септемврийското въстание у нас протича твърде интензивен процес на драматизиране на критическото съзнание — толкова по-силен, колкото повече в него литературата се сближава и извежда от националната съдба и националното своеобразие на нейното развитие. Пълната с тревога и отчаяние статия на Боян Пенев „Основни черти на днешната ни литература“ е катастрофическа по замисъл и изпълнение, тя довежда до логическия край, до безрезервно оголване линията на „Мисъл“ — идеалистическа в основата си — линия на субективното и безразборно привнасяне на чужди критерии към домашните явления. Тази статия беше и си остава най-силният аргумент и доказателство, че само объркване и безплодие чака европейски образованите български мислители, когато не успеят с цялата си школовка и европейска подготовка да се върнат на родна почва, там да намерят истинската си творческа свобода за интелектуално действие.

В същност след споменатите събития става тъкмо такова интензивно приобщаване на българското критическо съзнание към българската историческа и съвременна реалност, усилват се драматическите интонации във въпросите за пътищата и смисъла на българската култура и литература. Този процес е интензивен в буржоазната критическа мисъл, която бележи упадък, а в практиката на Владимир Василев води до отказ от колосалните замисли на предшествуващия период, до пригаждане на критиката и литературознанието главно към текущите нужди на съвременния литературен живот, до критическа практика без генерални идеи и замисли върху цялостния исторически живот на нашата литература. Или, от друга страна, води до създаването на предвзети идеи и партизанство на отделни направления, както е при Иван Радославов. А академичната школа и широките културно-исторически проучвания на Иван Шишманов и Михаил Арнаудов вече изглеждат като анахронизъм, остатък от блажените времена.

На другия полюс процесът на драматизиране на критическото съзнание също протича в посоката на приближаване към драмата на националния живот и класовото ожесточение. В известен смисъл освобождаването на марксическата, пролетарска критика и литературознание от наследството на сектантството и теснячеството е отказ от предварителните, лабораторно заети критерии и постулати, приближаване до реалния живот на нацията, преоценка на историческите ценности, създадени по нейния път, търсене на реална почва за перспективите на новата култура и новото съзнание. Всичко това може да се види, ако се проследи еволюцията на теоретическите и критически позиции на Георги Бакалов и Тодор Павлов, вътрешната и почти скрита зад патоса драма на преоценките и равносметките. По-оголен и явен е този процес в редица представители на лявата интелигенция, като Иван Хаджийски и Иван Мешеков.

Но нека не се увличаме в прекалено дълги екскурзии. Измъчва ме въпросът и занимава отговорът — откъде водят началото си не всякога ясно

формулираните, но неизменно драматични интонации и въпроси в „Панорамата“ на такъв улегнал, склонен към уравновесени синтетични решения автор като Пантелей Зарев? „Панорамата“ на Зарев е продължение, развитие и най-висок връх, който нашето критическо съзнание е достигнало в усилията си да изработи свои мерки за оценка на стойностите в българската литература на основата на приближаването си до проблемите на националния живот в неговата история и съвременност. Замисълът, схемата на Зарев, неговият „модел“ е и неговото най-голямо откритие и достижение: Национална съдба (история) — национален характер — българска литература! Просто, ясно като всяко откритие, при това обобщение на десетилетни мъки на критическото съзнание да свърже обърканите концци на сложни и опосредствени връзки. В основата на това откритие естествено лягат позитивните проучвания на културно-историческата школа, дала обилен материал дори не толкова за самата художествена литература, колкото за националната история, за националния характер и движението на обществените идеи у нас. Но самата постройка е вече и преодоляване на позитивизма на тази школа. При това движението срещу позитивизма в случая избягва завоя към догматизма, както е обикновено, защото самата схема се извлича не от предварителните постулати и привнесената методология, а от реалния исторически процес, базира се на него и дори проявява повече пиетет и слабости към явления и фигури, които по особено сложен и комплициран път отразяват общите тенденции. По този начин „Панорамата“ е представителна и по отношение на дългогодишните творчески усилия на марксическата литературна история и критика да подходят към целия комплекс на националната литературна история не с предварителни тези, а с оригинална естетика и поетика, с творческа мярка, отразяваща сложността на дадения исторически процес. Това е придвижване напред и по линията на марксическото диалектическо изясняване на връзките и обусловеността между социалните, исторически, психологически и идейни зависимости на литературата като отражение и самопознание в цялостния национален живот.

Така било писано — в недраматичния темперамент на акад. Зарев намериха завършена форма драматичните въпроси на българското критическо съзнание на сегашния етап! Ако трагедията изначално е катарзис от оскверняването на ценностите и преданията на предците, то борбата на критическото съзнание за намиране на мяра за достойна оценка, за свързване „нишките на времето“, за синовно приобщаване към живата топлина, идваща от усилията на нашите предшественици, е своего рода драма на самопознанието. „Панорамата“ е важен жалон по най-плодотворния и широк път на българското критическо съзнание, което винаги държи сметка за общочовешките върхове и ценности, но постига истинската си зрелост и достолепие на своя почва, намира истинската си вътрешна свобода само когато и доколкото може да се освободи от своеволието и произвола на преднамерените, готови, заети преценки и образци за сравнения.

* * *

В уводните думи Зарев по следния начин определя характера на „Панорамата“: „По жанр и композиция не е литературна история, а критико-оценъчно изследване.“ Терминологическата бърканица в нашето съвременно литературознание е толкова голяма, наистина „вавилонска“. Това се е отразило и тук. Че „Панорамата“ не е история, Зарев подсказа на всички и това се повтаря от всички, но какво е тя, какво означава това „критико-оценъчно изследване“ едва ли някой може да определи точно. В статията си (сп. „Сеп-

тември“, кн. 6 от 1974 г.) Светлозар Игов пише: „Панорамата“ не е същинска история, защото нейна основна мярка не е развитието на литературата като своеобразен исторически процес, а творческите индивидуалности (разр. С. И.), които изграждат този процес“ (стр. 130). Това е друг израз на терминологичния хаос. Защото от предпоставката, че едно изследване не е история, не следва задължително, че неговата основна мярка не може да бъде развитието на литературата като своеобразен исторически процес, а още по-малко, че тежестта се пренася изцяло върху творческите индивидуалности. В същност „Панорамата“ следва и изследва главните развойни линии в новата българска литература, тяхното зараждане, развитие и съдба, без да се превръща в цялостна история на литературата. В определението на Игов остава в сянка най-характерното за труда — рамката, в която са поместени творческите индивидуалности и която е по-интересна и значителна обикновено от самите портрети. В този смисъл аз предпочитам определението на самия Зарев за характера на изследването, въпреки че и то не може да ни удовлетвори. Не удовлетворява главно по една причина: при него остава в сянка изходната точка на „Панорамата“, постулатите, от които се изхожда за изследването и които, както вече казахме, за пръв път в такъв мащаб са извлечени от самия характер на историческия процес в българската литература.

Няколко изходни принципа предвардват всяко изложение в „Панорамата“, слагат печат върху разглеждания процес и фигурите на този процес, предварително най-общо формират изводите от цялостното проучване. На първо място това е принципът на Зарев: „Народната съдба става съдба и на литературата ни“ (т. II, стр. 498). В най-общата си формулировка това не звучи съвсем ново, но като цялостен принцип, като основа за разглеждането на целия процес, като главно и формообразуващо начало — ние го виждаме проведено в този мащаб за пръв път. Това е модификация, творческо развитие на марксическия принцип за литературата като отражение на материалните и духовните предпоставки в живота на народа, когато обяснението на литературните явления се търси в социалната, националната и идеологическата подоснова. Всичко това у Зарев е допълнено с едно ново и важно обстоятелство — националният характер на българина според него е един от важните определители на литературното своеобразие, а творците и художествените творения са най-ярък израз на националния характер. При това Зарев подхожда диалектически към този проблем, като използува богатите натрупвания в неговото проучване и като държи сметка за националния характер като една от подосновите на литературното своеобразие. От друга страна, той вижда литературата като най-ярък изразител на националния характер. Впрочем сам Зарев разбира втората предпоставка на своето изследване като допълнение и развитие на първата: „Ключ за разбиране самобитността на художествената ни литература освен народната съдба е и националният ни характер“ (т. II, стр. 501).

На основата на особеностите на националната история и характер Зарев извежда и основните модели, които според него характеризират структурата на българската литературна еволюция: трагично-комично възвеличаване, критичност, основни форми и средства, съотношение между национално и общочовешко. (Зарев използува външно терминологията на някои по-нови литературоведчески направления, но по същество неговият подход е културно исторически, синтетичен, с особено внимание към социалните, биографични, психологически и други фактори, т. е. съдържателен, а не формален.)

Другата, втората изходна точка на Зарев е тезата за закъснялото и след това ускорено развитие на нашата литература. Той цитира Г. Гачев, без да

се спира и да обосновава по свой начин и от своя гледна точка теоретическите основания на този подход. Но очевидно в цялото изследване Зарев държи сметка за този фактор като основен и формообразуващ в нашия литературен развой, един от главните определители на неговата специфика. Още в началото на „Панорамата“ се подсеща, че „нашата закъснялост и нашето сгъстено и ускорено развитие... обясняват много. В тях е ключът за разбиране философията на народния ни дух през онова време, за обясняване на неизменната ни склонност към отрицание и към бързо прехождане все към новото“ (т. I, стр. 25). Малко след това ще срещнем дори наивна юношеска рефлексия пред чудесата на странната и необяснима картина на нашия развой: „Това наше закъсняло развитие, как обърква то конците!“ (стр. 33). Обърква не обърква, тъкмо задачата на теоретическото проучване на това развитие е да разплита объркаките концы! Като продължение на този плодотворен принцип у Зарев срещаме недотам ясно, но все пак присъствуващо в подтекста положение, което може да има колосално значение за по-нататъшните негови и други изследвания. Става дума за това, че твърде често силата и слабостта на една теза се предопределя от силата и слабостта на антитезата, както силата и слабостта на антитезата е в пряка зависимост от силата и слабостта на тезата. Това известно положение в диалектиката е твърде важно за разработка с оглед обясняването на решаващи явления и епизоди от националния исторически и духовен живот. Когато хвърля най-общ поглед върху характера на нашето Възраждане, Зарев пише: „Може с известни уговорки да се каже, че Българското възраждане започва „ex nihilo“ (от нищо). Не защото не са проблясвали тук-там предренесансови светлинки, а защото го нямаше западноевропейското средновековие с неговата огромна църковна книжнина, с която Западното възраждане трябваше да се бори, за да изяви себе си. Защото нямаше и онова развитие на свободните градове-държави с техните критически и еретически тенденции, което предхожда Ренесанса.“ Българското средновековие далеч не е още изучено достатъчно от фактологична гледна точка, но за нас днес е от ясно по-ясно, че ние не можем да имаме исторически валидно определение на спецификата на Българското възраждане, без вярна характеристика на спецификата на предшествуващата го културна епоха. В този смисъл стремежът на Зарев да потърси нов методологически подход към цялостните характеристики е изключително актуален, а, както се вижда от „Панорамата“, и извънредно плодотворен.

Целият този подход към българския литературен развой и неговите специфични страни ни дават основание да определиме „Панорамата“ като теоретико-исторически труд, опит за философия и начало на историческа поетика на българската литература.

Вече от тази гледна точка биха могли да се направят някои допълнения, възражения, особено когато авторът не провежда до края принципите, на които се опира, или ги провежда едностранчиво. Така например Зарев съвършено правилно извежда нашата жажда за новаторство от закъснялото, а след това ускорено развитие, от прекъсваемостта на българската културна традиция, от дистанцията между поколенията, увеличавана в един скокообразен ход на развитието. Той правилно вижда и редицата положителни моменти в националния характер, възникнали на тази база — възприемчивост, отзивчивост, готовност за възприемане на чуждите достижения, стремеж за догонване и достигане на най-прогресивното за своя век. Но всичко това има и своята обратна страна, твърде ясно демонстрирана в хода на историческото развитие и отразена в литературата — случайно и неорганично присаждане на чужда тъкан в живото тяло на българската народна култура, прибързани заемки и решения, неузрели на наша почва, своеволно скъсване с предшестве-

ниците и с културните пластове в собственото ни развитие и т. н. и т. н. Тъкмо теоретико-историческият характер на „Панорамата“ изисква спокойното и обстойно разглеждане на всички лица и превъплъщения на процеса, сложните тенденции, които се зараждат от различните линии в него, плюсовете и минусите на различните негови характерни черти и противоречиви посоки. Непоследователността води на отделни места до явно неверни констатации, които при това не се съгласуват с други положения в „Панорамата“. В своя теоретико-исторически модел на нашата литература например Зарев вече говори за национален характер, „неподатлив на външни, отклоняващи го влияния“ (т. II, стр. 497), което противоречи на главните му изводи от процеса на нашето интензивно, с висока температура извършващо се културно движение. Обратни страни, друго лице имат също така безспорно сами по себе си положителни страни като демократизма, безбожието, дори култа към героичното, когато се разглеждат в историческото им зараждане и развитие, когато се търсят техните теоретико-исторически координати. В едно историко-теоретично разглеждане на цялото литературно развитие във връзка с народната съдба не е безинтересно например да се надникне как култът към героичното понякога може да се обърне в неприспособимост и неспособност за основателна и продължителна строителна работа в областта на културата, доколко тази възможност на една по начало прекрасна черта се е проявила или показала лицето си, е въпрос не по-малко интересен и значителен, отколкото възхищението от така моделираната страна на националния характер. Целият интимен, по същество дълбоко драматичен порив към самопознание има своя голям и непреходен смисъл, само когато с мъчителна яркост се очертават и светлите, и тъмните страни на развитието.

Пантелей Зарев закрепи, затвърди правото на съществование в нашето съвременно литературознание на съмнителни до неотдавна понятия като народна съдба, национален характер, национално своеобразие и т. н. В този смисъл „Панорамата“ е продължение и доразвитие на най-съществените и плодотворни самопознавателни тенденции в нашето критическо съзнание през последните десетилетия. При неговия улегнал и спокоен темперамент новите понятия и проблеми пред нашето критическо съзнание намериха улегнало и спокойно тълкувание и приложение, той потърси техния диалектико-материалистически еквивалент, понякога намира невероятни пътища, за да съчетае несъчетаемото, да разплете неразрешимите противоречия. Често той „описва“ дори парадоксите, търси реалното им историческо съдържание. Могат да се открият моменти на случайност в подбора на чертите на националната история и характер, на които Зарев е решил да се спре (например ината и инатчийството, когато са пропуснати други по-важни, като липсата на продължителна семейна и родова традиция у нас). Някои от тези черти се трактуват твърде абстрактно, не се свързват органично с цялостното тълкуване на особеностите на литературния процес, с особеностите на един или друг писател, с интерпретацията на един или друг художествен текст. На други места са пропуснати най-добрите възможности за доказване на собствените тези и становища, както и за по-плътно очертаване картината на нашата художествена и нравствена еволюция. (Например при разглеждането личностите и цялостното дело на Ст. Михайловски, Антон Страшимиров.) Тук е оказало влияние механичното до известна степен събиране на многобройните проучвания на Зарев в една цялостна „Панорама“, при което някои празнини са останали непопълнени. От друга страна, тук-там има остатъци от един по-чисто естетически подход към литературната история, който, общо взето, Зарев успява докрай да преодолее в духа на нашата традиция и при сигурен критически усет за естетическите стойности.

Но пропуските и недоглежданията са неизбежни при такъв колосален замисъл и такъв обхват на материала. По-важното е да се изтъкне, че „Панорамата“ е колкото завършен нов етап в самопознавателното движение на националното критическо съзнание, толкова и постигната изходна база за нови изследвания на историята и философията на нашето литературно развитие.

* * *

Има нещо лавиноподобно в нарастването и разширяването на „Панорама на българската литература“. В самото начало авторът очевидно е виждал своето изследване в два големи тома и четири дяла, които обхващат нашия литературен развой от преди Освобождението до наши дни и със съответни части към двата тома за връзките на литературата с народната душевност, с философскосветогледната ѝ подоснова, с нейното национално и световно значение. В хода на работата този замисъл е претърпял изменение и разширение, като дори и досега излезлите четири тома не завършват труда, към него ще се прибави и пети том, който обхваща днешната наша литература. Изменението и разширението е вървяло по хода на приближаването към съвременната литература — колкото по-близо до наши дни идва Зарев, колкото повече той навлиза в литературната история и съвременност, с които и биографично е свързан като участник в процеса, толкова по-широка и пълна става картината на литературните борби, толкова по-плътен и богат става обществениият фон; а на много места интонациите са лични, промъкват се спомени, прозвучават изповедни мотиви. Очевидно в движение Зарев е обогатявал и разширявал своя замисъл. В края на краищата основното, което пише през последните години, е създадено с оглед да намери своето място в „Панорамата“, а общият разширен план на „Панорамата“е определял основната насока на това, което пише. А той пише много. И все пак остава открит въпросът — какъв исторически материал обема и трактува това историко-теоретично проучване на българската литература?

„Панорамата“ започва почти оттам, докъдето е свършила „Историята“ на Боян Пенев — от нашето високо Възраждане, от неговия втори национално-революционен етап. На първия просветителски период е отделено малко внимание и място, само във връзка с въвеждането ни в проблематиката на новата ни литература от Паисий до Петко Славейков (старата средновековна литература е изцяло извън обсега на изследването). По този начин се е създавала твърде своеобразната структура на съчинението, в значителна степен определена от творческите интереси на изследователя. Целият период от преди Освобождението, след Освобождението и до края на Първата световна война е съставил първите два тома, а полувековното развитие след това до наши дни, останалите три тома. Може би тъкмо това своеобразие на подбора на историческия материал за по-общите свои цели има пред вид Зарев, като заявява още в началото, че по жанр и композиция „Панорамата“ „не е литературна история, а критико-оценъчно изследване“. Така или иначе ние сме изправени пред предпочитателно проблемно третиране на историческия материал от автора. С този свой подход той си е извоювал голяма свобода в подбора на фактите, подробности, дори на хронологията, въпреки че най-общо я следва. По отношение вътрешната структура на частите и томовете Зарев в някои отношения следва традиционните образци — обзорни глави за литературното движение, борби, печат, обществени и психологически предпоставки, пълно множество от автори в съответния период и монографични глави за най-големите творци. Но същевременно той нарушава този твърде устойчив образец на литературна история в по-ново време с отделни теоретико-

обобщителни части за по-сложните връзки на българската литература с народопсихологията, историята, националния характер, историческата поетика, основните модели, формирани в историческия развой и въпросите за националната и общочовешка значимост на ценностите на българската литература. В цитираната вече статия на Св. Игов се казва, че „основната единица в панорамния обглед... е портретният очерк" (стр. 132). Това не е точно откъм фактическа страна и не е вярно по отношение целия дух и замисъл на изследването. Не говоря вече за това, че приносите на Зарев откриваме преди всичко в общия поглед за литературната еволюция, новите изходни точки на изследването, цялостната схема за картината на българския литературен живот. А тъкмо това е, което хвърля нова светлина върху най-видните фигури на процеса. Казано грубо, но ясно: не новата интерпретация на творческите индивидуалности е дала подтик за нова трактовка на историческата еволюция на литературата, а новата рамка, проблемната трактовка, изходните критерии и теоретическа база са пролели нова светлина и върху основните фигури на процеса. Ако внимателно се вгледаме в портретните очерци, в монографиите за най-видните писатели, ще открием, че оригиналното и новото в тяхната интерпретация е дотолкова, доколкото в нея присъствуват общотеоретическите и народопсихоложки изходни пунктове, валидни за цялото изследване.

Според мен най-богато в „Панорамата" са представени, анализирани и прокоментирани различните развойни линии и посоки в новата българска литература. В това отношение делото на Зарев заедно с делото на Георги Цанев и Петър Динеков представлява нов етап в българското литературознание както след Шишманов, Пенев, Арнаудов, така и по посока на развитие марксическите методологически принципи на Благоев, Бакалов, Павлов. Това трябваше да се очаква от нашето литературознание след позитивните натрупвания на културно-историческата школа и след трудния, но плодотворен опит на марксистко-ленинското литературознание, след естетическата теория на Тодор Павлов, критическия опит на Бакалов и мнозина критици-марксисти от предшествуващия период, както и опита на съвременниците. Достатъчно е да се припомнят само етапите и трудностите в оценката на Яворов, Пенчо Славейков, целия кръг „Мисъл", модернистките течения и Гео Милев, цялата линия и разнообразните материали на „Златорог", важните епизоди от пролетарската литературна борба, като еволюцията на сътрудниците на „Нов път", историята около „Кормило" и много други, за да завидим сега на свободата и вглъбяването, с които Зарев се докосва до тези костеливи орехи на литературната история. Във всички тези и подобни случаи Зарев решително придвижва напред и нашите знания, и особено творческия подход при разрешаването на доскоро спорни положения. Зарев не допуща идеологически компромис, той се ръководи от Лениновото положение за двете култури, но това не му пречи да вижда и пресъздава цялата сложност и перипетии на идеологическите борби в българската литература, зараждането, разцвета и отмирането на неплодотворни и привнесени в нея тенденции; зараждането, развитието и перспективите на изконните начала, тясно свързани и преплетени с обществените борби и със самия характер на българската литература. Общо взето, неговият подход клони към органично разглеждане на литературата като вечно зелено и живо дърво на народностното и класово развитие и самопознание. Всеки повей в нея, дори и съвършено случайният, за него не е случайност, а израз на някакъв общовалиден закон, симптом, знак на културата с многозначно съдържание. Тъкмо в богатството, с което са представени и разгледани развойните линии в българската литература, аз виждам главния, макар и далеч не единствен принос на „Панорамата".

Понякога Зарев съзнателно или случайно заобикаля въпросите, които десетилетия са били водоразделни, дискусионни. И аз си обяснявам това с две неща: първо — в наше време вече се е разкрила безплодността на едни или други спорове (например за примата на формата или съдържанието в пролетарския печат през тридесетте години); второ — някогашните спорове присъствуват в подтекста на неговото изследване, той се стреми да даде ново положително решение на тези спорове, без да ги възкресява в тяхната първоначална и обикновено по-примитивна форма. Така е например при разглеждането образа на Бай Ганьо, двата периода на Яворов, Йовков или Елин Пелин и т. н. В последното, разбира се, пак е отразен и неполемичният, склонен към положителни, средни, диалектични решения темперамент на изследователя. Най-интензивните преживявания на неговия критически дух са отвъд спорното, в съзерцание на общоприетото и ценностното.

Така Зарев се домогва до завидно спокойствие и уравновесеност на духа, до едно мъдро, бих казал, държавническо докосване до живите рани на нашата литературна история. Той иска да види не само минусите, но и плюсовете, цялата сложност на линията на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл" в нашата култура. След обстоен анализ и придържайки се към утвърденото гледище за пакостната роля на отрицанието на предшествениците на целия този кръг, той дава ново оригинално решение изобщо на въпроса за мястото и ролята на Славейков, вижда мисионерското у него, новия смисъл и значение на появата му на нашия културен небосклон. Нещо повече — той е готов да види тук зараждането на нова традиция в нашата култура, нова развойна линия в нея, със своя платформа и своя съдба в перспектива, зараждането на „ново етично направление" в нашия реализъм (т. I, стр. 72).

По същия богат и сложен начин Зарев е разгледал продължението на тази линия на страниците на „Златорог". Той е чужд на еднолинейното разглеждане на най-сложните епизоди в културната и литературна борба, на терминологичното заклеймяване и умъртвяване на живия литературен процес, без да се отказва от класово-партийната оценка на събитията, произведенията, направленията. В този дух е разгледано движението след войните към „родното", оттеглянето на „четворката" около „Нов път" от конкретната пролетарска борба през двадесетте години, „случаят" с групата около в. „Кормило" и много др. Характерно за изследването на Зарев е неговата откритост. Като историк и теоретик той не смята, че слага последната точка, не заковава над явленията своята окончателна присъда, а набелязва пътища, отваря простор за по-нататъшни проучвания на същите явления. Самите негови оценки са многозначни, сложни, с много плюсове и много минуси. Често те направо подканват към по-детайлни и обстойни проучвания, откриват богати възможности за бъдещите наши литературни истории и за бъдещата философия на българската литература.

Пак по същите причини Зарев се разгръща, проявява истински изследователски замах и артистично съпреживяване при по-сложните писателски съдби, при „дискусионните" фигури. „Панорамата" представлява богата галерия от портрети-монографии върху най-значителните творци на новата българска литература. Тука по-ясно е изразена отборната, критико-оценъчна работа на изследователя и историка на българската литература, който недвусмислено върви по гребена, спира се главно по върховете, за да огледа оттам цялостната панорама. Самият този принцип — обзорните глави наблягат на тенденциите, на характерните, но не дотам изявени фигури, а в отделни монографии се изследват най-значителните творци, е творчески, в него има изборност и предпочитания, градация на стойности. Това дава възможност да се види и говори за пантелейзаревския релеф на нашата

литература, как той го е видял и начертал. Интересно е да се отбележи едно важно обстоятелство: този възприет от Зарев принцип не е вкостенял, неподвижен, а динамичен и гъвкав. Той предварително е отчел и приел избирателната работа, извършена от времето — колкото по-далеч от съвременността, толкова по-определено той се спира само на върховете на нашата поезия и белетристика; колкото по-близо до нашите дни стига — толкова панорамата става по-пъстра, толкова повече са имената в нея, толкова повече се спира на имена и фигури, които навярно не биха намерили тук мястото си, ако твърдо се приложи собственият му критерий, използуван за Възраждането. Така първият том за Възраждането и първите десетилетия след Освобождението включва монографии за Петко Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов, Алеко Константинов. Това е наистина вървене по гребена, по най-големите върхове, и то главно с естетическа мярка. Още вторият том разширява и някак приближава този поглед от „птичи полет" към ред съществени детайли и хребети на панорамата. Тук вече освен Пенчо Славейков, Яворов, Елин Пелин, Дебелянов, Йовков са представени във връзка с един или друг проблем от развитието на нашата литература Константин Величков, Стоян Михайловски, Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров, Г. П. Стаматов, Кирил Христов, Димитър Полянов, Георги Кирков, Цанко Церковски, Трифон Кунев, Петко Тодоров, Димитър Бояджиев, Теодор Траянов, Николай Лилиев, Христо Ясенов, Емануил Попдимитров. Може да се оспори поставянето на някои от тези имена тъкмо в този период, в периода, когато са започнали, а не в следващия, когато играят поголяма роля в националния духовен живот — Йовков, Стаматов и др., — но очевидно е разширяването и динамичното развитие на естетическия и исторически принцип на Зарев.

Това става още по-ясно в следващите томове на „Панорамата". Третият том е най-богат както по проблематика, така и по представените в него писатели. Тук Зарев дава обзорни очерци, които далеч надхвърлят неговите собствени постижения в очерците за предшествуващите етапи. Това са частите за зараждането на новото художествено съзнание след катастрофите, за индивидуализма и идеята за „родно изкуство", за зараждането и развитието на септемврийската литература, сложността на литературния процес в годините на частичната стабилизация, за драмата на българската интелигенция, за класовото раздвояване на „националния дух", облика на пролетарската литература, дифузните процеси в националния културен живот и т. н. Заедно с това вече имаме още по-разширена галерия от творчески портрети и изследвания за Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Багряна, Загорчинов, Светослав Минков, Георги Райчев, Николай Райнов, Ангел Каралийчев, Константин Петканов, Илия Волен, Асен Разцветников, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Никола Ракитин, Николай Хрелков, Ст. Л. Костов. В четвъртия и засега последен том картината на литературния процес и галерията от портрети се детайлизира и обогатява в нов смисъл. Тук вече дори втората половина на едно десетилетие — третото на века — е тема на обособен очерк. Тук още по-активно навлиза принципът за разглеждането на самата критика в дадения период, критиката като самосъзнание и документ за литературния живот, тук обстойно са разгледани конкретни литературни спорове, трудностите на преустройството на българската литература във връзка с историческите събития и особено непосредствено след Девети, литературният живот от края на четиридесетте и първата половина на петдесетте години. В общата панорамна картина сега са отделени портретите на Никола Вапцаров, Георги Караславов, Людмил Стоянов, Димитър Димов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Камен Зидаров, Христо Радевски, Младен Исаев, Ла-

мар, Дора Габе, Константин Константинов, Гьончо Белев, Крум Велков, Чудомир, Орлин Василев, Крум Кюлявков.

Това разширяване е само една от линиите, по които върви обогатяването на „Панорамата". Както вече казах, другата линия на това обогатяване е задълбочаването, изразено най-ярко в увлечението и тихото горене на Зарев при разглеждането на най-противоречивите, драматични, дискусионни фигури на литературния процес, както и щекотливите въпроси и полемики. Вече стана дума за Пенчо Славейков и завидната вътрешна свобода, с която Зарев тълкува неговото място, роля и перспектива в българския културен живот, нещо, което само по себе си слага край на споровете около Славейков и неговото дело на досегашната им плоскост и повдига нови въпроси. При разглеждане творчеството на Яворов Зарев очевидно държи сметка за двата периода в развитието на поета, но този въпрос е поставен някак пред скоби, отпаднали са дискусионните моменти, взети са само резултатите от дискусиите. Пантелей Зарев прехвърля вниманието си върху друго: постепенното нарастване на вътрешния драматизъм в творчеството на Яворов, социалните, биографични и психологически предпоставки на неговата еволюция, външните и вътрешните мотиви за по-късната яворовска безизходност и т. н. При това точно и ясно е видяно централното място на Яворов в българската лирика след края на вазовското равновесие, увереност и спокойствие, постепенното изчезване на епическия дух в поезията, трудностите на един ботевски лирически гений в условията на отчуждаване от важни национални стойности и без предишните обединяващи елементи в националния живот. (Жалко само, че Зарев не е използувал достатъчно в посоката на своето изследване въпросите, които повдигат „Хайдушките копнения" на Яворов и неговото активно участие в освободителната борба на Македония. В направлението на Заревото изследване тези въпроси придобиват централно и твърде важно значение с оглед изводите и концепциите на изследователя върху историческия развой на нашата лирика.)

Един от най-хубавите портрети в „Панорамата" е на Йордан Йовков, който се отделя измежду всички изследвания за писателя в нашата критическа литература. У Зарев се чувствува известно вътрешно сродство, предразположение към йовковската съзерцателност, морализъм и особено с йовковската устременост към духовно извисеното, към победата на поезията над прозата и романтичното търсене на човека в звяра. Зарев правилно вижда йовковската линия като продължение и развитие на народностната моралистична култура, продължение и развитие на някои тенденции в художествената литература в непосредствено предшествуващия период.

Успешно преодолява Зарев и доскорошните бариери в тълкуването на развитието на Гео Милев. Той правилно търси свързващите звена между авангардизма на Гео Милев, неговия модернизъм и механично привнесените чужди критерии към българската литература с по-сетнешното огнено, кърваво кръщение с духа на Септември —1923. Портретът на Зарев за Никола Фурнаджиев ни подсеща за още нещо: изследователят свободно използува постиженията на нашата критика и литературознание особено при тълкуването на най-сложните художници, на „казусите" в българската литература; те присъствуват претворени в хода на неговите размишления, без полемика или пряко цитиране той се стреми да отиде напред, да допълни със своя дума направеното досега. При това едни от най-симпатичните, привлекателни страни на изследователя са неговото безрезервно уважение и чист трепет пред културата, неговият жив усет за талантливото и оригиналното, неговият стремеж за артистично съпреживяване на художествените и критически открития и откровения. Неговите гледища не са вкостенели,

затворени и строго охранявани. Обратно — те са подвижни, живи, отворени за чуждите открития, готови да вместят и творчески преработят чуждите постижения, да изходят от талантливото начало, да го доразвият или приспособят към собствената система, а понякога и да влязат в тихо и незабележимо съперничество с най-значителните извисявания на критическия дух. Според мен оттук понякога идва известно впечатление за несъгласуваност, за недостатъчна логическа обвързаност на твърденията на една и съща страница. Те са следствие на недостатъчно овладяна понякога широта на духа, която винаги е повече загрижена да не пропусне всички съществени моменти и страни на явлението, отколкото да изгради рамката, своята цялостна идея за него. „У него — пише например за Фурнаджиев Зарев — винаги е преобладавала една логическа яснота“ (т. III, стр. 332). Това изречение не може да се съгласува с представата ни за Фурнаджиев, то не се съгласува със самата трактовка на Зарев, който е наблегнал тъкмо на визионерското, а не логически премисленото в поезията на Фурнаджиев. Трябват усилия, докато се върнем, прочетем отново и разберем, че Зарев в същност има пред вид тук житейския ум на поета, че в случая него го интересува странното съчетание на визионерското с реалистичния и политичен ум на един поет. Но самият този въпрос е изоставен, изследователят не се интересува от заложения тук проблем, той иска само да не пропусне да отбележи важните черти на портрета. Това са моментите, в които критическата животопис се приближава до художествената, но винаги трудно постига нейната многозначност и пълнота.

* * *

Ние постепенно почваме да свикваме с мисълта, че фундаментални, капитални съчинения от рода на „Панорамата“ могат и трябва да бъдат дело само на научни колективи, на научноизследователски институти. Но опитът на съвременната наука показва, че нищо не може да замести личната творческа инициатива, че паралелно с колективните истории, теории и поетики на българската литература такива ще се пишат и от отделни наши учени. Във всеки случай опитът на акад. Зарев с неговата „Панорама на българската литература“ има и ще има колосално значение за бъдещите колективни и индивидуални, многотомни и кратки истории и теории на нашата литература. Той е нов, значителен етап в марксическото критическо осмисляне на историческия път и съдба на българската литература и култура.

ПО НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА НА САТИРАТА

Росица Димчева

В предговора към знаменитата си героико-комична поема в проза „Битката на книгите“ (1704) Дж. Суифт предлага иронично едно определение на сатирата, което разкрива не само скептицизма на писателя спрямо въздействието на неговото изкуство, но улучва нещо от характерните затруднения относно правилното поставяне и решаване на проблемите на сатиричното творчество в литературната наука: „Сатирата е вид огледало, в което зрителите обикновено откриват всяко друго лице, но не и собствения си лик; ето основната причина за милия прием, който сатирата намира в света, както и за това, че само малцина биват оскърбени чрез нея.“ Епиграматичната подигравка на Суифт цели пренебрежението — тази своеобразна опозиция на засегнатите групировки спрямо обществено активното дело на сатирика, свикнал да взема за мерило на влиянието си омразата на засегнатите в интересите и честолюбието си среди и да черпи от нея нова смелост за развихряне на сарказма си. Подобно пренебрежение се долавя и в занемаряването на теорията на сатирата — една от най-слабо разработените области в литературознанието.

Не е странно, че проблемите на сатиричното творчество биват поставени като непосредствена задача едва към средата на нашия век и че тяхното разрешаване се натъква на големи препятствия. От XIX в. насам буржоазната наука съзнателно омаловажава този вид изобличения на политически и социални нрави, като абсолютизира примирителния хумор и безконфликтния чист комизъм. Особено показателен е случаят с немската поетика. От 1800 г. в Германия все по-настойчиво се подценява сатирата като тенденциозна и утилитарна книжнина, която насажда идеи и настроения отвъд обсега на изкуството. Този процес е извънредно интересен и откъм обществените му предпоставки, и с оглед на трайните му отрицателни последици.[1]

Докато векът на Просвещението разполага с добре разработена критика на сатиричното творчество, романтиката развива теорията на хумора, иронията и остроумието. Жан Пол прави опит да разграничи смеха (das Lachen) от присмеха (das Verlachen), комичното (das Komische) от сатиричното (das Satirische). Той изключва сатирата от царството на комичното, стеснява чувствително нейния обхват, противопоставя филантропията на хумориста на мизантропията на сатирика. Според него в областта на сатирата

---

[1] G. Baum. Humor und Satire in bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters, Berlin, 1959; H. Arntzen. Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1964. c. 10; J. Brummack. Zu Begriff und Theorie der Satire. — Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Sonderheft Forschungsreferate), 45, 1971, c. 328—330; Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957. с. 63.

човек е „нравствено прикован“, докато в сферата на комичното е „поетически свободен“[1]. Хуморът се издига като модерна стилова форма, обхванала великото и дребното, за да унищожи и двете, „защото пред безкрайното всичко е еднакво и нищо“[2]. Хумористът е търпелив спрямо отделната глупост, не я укорява, смее се над всички и над всичко, дори над себе си, защото не може да отрече своето родство с човечеството. Сервантес и Рабле, Суифт и Волтер получават почетната титла хумористи. Хегел, който признава обективния характер на комичното и се обявява срещу романтичната ирония и самоцелния присмех, скланя също към едно абсолютизиране на хумора и отричане на все по-често срещащия се в модерната комедия сатиричен тон.[3] След революцията от 1848 г. в немската теория се усилват апологетичните тенденции. Литературата на протеста и социалната критика се превръща постепенно в „заварено дете на буржоазната наука“ по сполучливия израз на Георг Лукач. И това става в страната, дала на човечеството едни от най-проницателните теоретици на комичното, в родината на Себастиян Брант и на Фишарт, на Улрих фон Хутен, Лесинг, Лихтенберг, Хайне. Както правилно посочва източногерманската литературоведка Г. Баум, това омаловажаване има обществено-политическа тенденция: „Касае се повече за опит да се дискредитира революционният нападателен елемент на комичното и с това да се осигури и в естетическата област един принос за запазване и оправдание на буржоазния ред.“[4] Естетическото подценяване на сатирата става централен момент в абсолютизирането на чистия, абстрактен хумор, който „трябва да примири хората с неясното и противоречивото в битието, да отклони от грозотата на живота и да симулира хармония, която не съществува в действителност“[5]. Така например, излизайки от своята теория за органическо раздвижване при възприемане на една поетическа творба (т. нар. „вътрешно подражание“) психологът-естетик Карл Грос пише: „Братска целувка на примирение — в това се състои наистина цялата разлика между неестетическата и естетическата наслада от комичното. Центърът на тежестта на неестетическия смях е в подигравателното извисяване над обърканият обект. При естетическия смях центърът на тежестта се премества върху вътрешното подражание на предмета и това вътрешно подражание ни учи да се приобщим към комичното явление въпреки нашето превъзходство, да участвуваме братски в неговата грешка. Затова вътрешното подражание облагородява наслаждата от комичното. Колкото повече ние го осъзнаваме, толкова по-нравствено и по-омекотено се изявява чувството за превъзходство, губи се подигравателната острота. . .“[6] Макс Десоар прокарва паралел между хумора и религията: „Под хумор разбираме душевно настроение, в което един човек съзнава своето значение и своята незначителност. Бяхме отбелязали като две страни на религиозното чувство съзнанието за собствена вечна стойност и свързания с него усет за собствена незначителност. Същото смесване на превъзходство и ограниченост отличава хумористите.“[7] Докато в Германия естетическата едностранчивост достига най-крайни прояви,

---

[1] Jean Paul's. Sämtliche Werke. Weimar, 1935, Bd. XI, Vorschule der Ästhetik. c. 102—103.

[2] Jean Paul. Цит. съч., с. 112. За противоречията у Жан Пол, комуто не се удава да осъществи чисто разграничение между хумор и сатира; K. Lazarowicz. Verkehrte Welt (Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire). Tübingen, 1963. c. 245—256; F. Th. Vischer. Ästhetik. München, 1922, Bd. I. c. 439 нт..

[3] G. W. F. Hegel. Ästhetik. Berlin, 1955. c. 1105, 1108.

[4] G. Baum. Цит. съч., с. 67.

[5] Пак там, с. 48.

[6] Karl Groos. Einleitung in die Ästhetik. Giessen, 1892. c. 408.

[7] M. Dessoir. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1923. c. 169.

в Англия повече, отколкото другаде злобата и недоброжелателството се асоцират с представата за сатирика.[1]

Като изключим някои стари разработки на Зулцер, Фльогел, Шилер и Хердер, сатиричните проблеми се явяват едва напоследък в германистиката. От 1940 г. англичаните разработват една теория, която има своите постижения в областта на реторическата анализа на сатирата и в опита да се схванат произходът и еволюцията на това творчество из обредно магическите практики на примитивните народи. Едва 20 години по-късно някои западногермански учени правят първите опити да отхвърлят естетическия консерватизъм и да минат от емоционалния тон на жалбата по заблудите на миналото към сериозната наука. От 1960 г. отделни литературоведи (Арнтцен, Лазарович, Шьонерт, Брумак, Гайер) се насочват към рискованите въпроси с ентусиазма на пионери в една неразработена област на знанието, но техните проучвания все още не дават основание да се говори за системна и последователна изследователска дейност.[2] Основната задача е да се скъса с традицията, като се добие научна подготовка и се усвоят методите, прилагани от по-напредналите народи, при което се забелязва известен интерес към приносите на марксистката теория на сатирата в ГДР. Влиянието на идеалистическата философия, разделянето на изкуство и морал, омаловажаването на социално-политическата страна в делото на писателя продължават да спъват усилията да се познае естеството на сатирическото творчество. Характерен е опитът на Клаус Лазарович да разгледа сатирата от становище на чистото изкуство. Почерпал своите ръководни начала от немската идеалистическа философия, повлиян от естетиката на феноменологизма, която упражнява привлекателна сила върху дилетантството и субективизма, авторът се стреми да докаже абсурдната теза за съществуване на „автономна, безцелна сатира“[3]. Излязъл от едно крайно стеснено понятие за литературата, той работи с алтернативите „морал—естетика“, „тенденциозна—автономна поезия“, като признава за художествени само онези сатирични произведения, където са налице дистанциран смях, свободна игра на фантазията и безцелен, фиктивен рисунък на един „опък свят“ („Verkehrte Welt“). Понятието „автономна сатира“ не се установява чрез внимателно проучване на фактите, а се извежда из отделни произведения от XVIII в., избрани и анализирани в угода на едно естетическо тесногръдие, което игнорира социалната природа на сатирата. Пренебрегнал цели периоди от развоя на немската изобличителна литература, Лазарович е принуден да признае, че „радикалното изоставяне на всякакви отношения към действителността е невъзможно в сатирата“, че „няма сатира, абсолютно лишена от тенденция и автономна в строгия смисъл на думата“[4]. Противоречията, в които авторът попада, са твърде поучителни за всеки, който се заеме да разграничи чисто естетическата критика на сатирическото творчество от обществено-идеологическата.

---

[1] Показателно е отрицателното отношение към сатирата в известния труд на G. Meredith. An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit (London, 1897, с. 79, 82, 88). Brander Matthews, G. K. Chesterton, Bliss Perry пророкуват гибелта на сатирата. Срв. D. Worcester. The Art of Satire. New York, 1968. с. 7.

[2] Началото поставя H. Arntzen: Satirischer Stil (Zur Satire Robert Musils im „Mann ohne Eigenschaften“). Bonn, 1960; Gegen-Zeitung (1964); Deutsche Satire im 20. Jahrhundert. — Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert (Strukturen und Gestalten), Hg.U. Friedmann und O. Mann. — Heidelberg, 1961. Следват проучванията на K. Lazarowicz (Verkehrte Welt, 1963) и на J. Schönert (Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart, 1969). Интерес представлява цитираното изследване на Ю. Брумак върху историята на теорията на сатирата. Срв. също спекулативната теория на U. Gaier: Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiller. Brant und zur satirischen Schreibart, Tübingen, 1967.

[3] K. Lazarowicz. Цит. съч., с. 26—27.

[4] Пак там, с. 67—68.

Издигането на сатирика над нещата, възникването на чисти вътрешни образи с художествен подбор на чертите не отнемат първичния нападателен тон спрямо конкретни социални недъзи, не атрофират волята да се повлияе по емоционален и интелектуален път върху състоянието на духовете. Неуспехът на Лазарович ни подсеща за комичната фигура на мечтаещия за самоцелна поезия сатирик от втората част на Гьотевия „Фауст“ или за острия сарказъм на Джон Милтон спрямо „беззъбата сатира“[1].

Значението на сатиричния елемент в литературата на нашия век, променената представа за изкуството и въпросът за неговата социална функция правят сатирата отново актуална. Ако развоят на западната теория се спъва от обществено-политически съображения, толкова по-широки са перспективите пред марксистката наука както за оценяване на класическата сатира, така и за решаване на непознатата за класовото общество задача: ролята на сатирата при социализма, когато съобразно новите социални условия изчезват мотивите, създали отрицателната критика на Суифт или на Гогол. Въз основа на конкретно-исторически анализ предстои да се установи предметът на изследването, да се даде определение на сатирата и да се проучат нейните три главни проблеми: социално-историческата, творческо-индивидуалната и формално-художествената. Една предварителна ориентация върху направеното досега може само да улесни наблюденията и систематизирането на натрупания материал. Трябва да се вземат пред вид не само съвременните търсения, заменили застоя в изследването, но и по-значителните моменти в историята на теорията на сатирата: гледищата на римските сатирици; ранните хуманистични коментарии върху творчеството на Хораций, Персий и Ювенал (XV в.); приносът на италианците Робортело, Минтурно, Скалигер и Випериано (XVI в.); известните проучвания на Казобон и Хейнзий (XVII в.); трактатите на Драйдън (XVII в.) и Шилер (XVIII в.); руската революционно-демократична критика (XIX в.).[2]

Понятието „сатира“ има широк обсег: исторически възникнал литературен вид, начин на възприемане и присъда над света, тон, присъединен към известни форми и теми на изкуството. Това прави термина твърде неопределен и многозначен. От втората половина на XVIII в. сатирата постепенно престава да се схваща като здраво очертана литературна форма. Известният немски теоретик от епохата на Просвещението Йохан Зулцер отхвърля вида „сатира“, описан от неговия предходник класицист К. Готшед, и говори за сатиричното като всеобщ елемент на литературата.[3] Историкът на комичното творчество К. Фр. Фльогел сравнява сатирата с митическото морско божество Протей, което притежавало способността да приема всякакъв облик.[4] Според Хердер тя може да обхване всички форми със свойствената си „способност за превръщане“ (Gabe des Verwandlung). Сатирата определя начина на изложение и все пак запазва названията и правилата на литературните видове.[5] За Фр. Шилер тя е „начин на чувствуване“ (Empfindungsweise).[6] Гогол

---

[1] John Milton. Apology against Smectymnuus (1642).

[2] Срв. И. Дзеверин. Проблема сатиры в революционно-демократической эстетике. Киев, 1962.

[3] J. G. Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1786/1787, Bd. IV, c. 119.

[4] C. Fr. Flögel. Geschichte der komischen Literatur, Liegnitz und Leipzig, 1784—1787, Bd. I, c. 294.

[5] Herder. Kritik und Satyre. — Sämtliche Werke, hg. von Suphan, Bd. 24, 1886, c. 188—197. Срв. Lazarowicz, a. a. O., S. 304—310.

[6] Fr. Schiller. Über naive und santimentalische Dichtung (1795).

посочва как нейният елемент овладява нови жанрове.[1] Според Белински сатирата е „жива струя на руската литература“[2].

Като изтъква предпочитанието на сатирата към известни теми, съвременната наука не я ограничава върху определени форми на изкуството. Живописта и музиката могат да бъдат сатирични, както поезията. Писателят може да си послужи с всеки литературен вид, който позволява характерното смешение на агресивност и фантастична травестия. Много от най-добрите сатири са само епизоди или фрагменти от произведения, които като цялост нямат сатирически характер. По аналогия на познатата идея на Гьоте за лиричното, епичното и драматичното начало като „три естествени форми на литературата“, които не могат да се отъждествят с никое конкретно произведение, но участвуват във всяка творба по различен начин и в различна комбинация, немските изследователи са склонни да определят сатиричното като „естествена форма“ (Naturform) или „философски вид“ (philosophische Gattung).[3] „Преобладаването на сатиричния елемент — пише К. Лазарович — води до промяна на рода или вида, която наистина не нарушава техния контур, но в същото време съществено ги променя отвътре. Там, където този елемент се появява случайно, говорим за сатиричен панегирик, за сатирична легенда или за сатиричен епос. Напротив, изпъкне ли той като господствуващо начало, тогава би било уместно да се каже панегирична, легендна или епическа сатира.“[4] Англичаните достигат по свой път до подобни разграничения. За разлика от съществителното „сатира“ — твърди Р. Паулсън — прилагателното „сатирично“ има отношение повече към тона, отколкото към формата. Един роман, една драма или една лирическа творба могат да бъдат сатирически, без да бъдат сатира. Ако обикновено целта на сатирика не е да създаде нещо ново, но да изложи реалното зло в действителността, то той охотно крие своята сатира зад „овчата кожа на общоприета форма“[5]. Нещо повече — един порок се атакува много по-успешно чрез иронична инверсия на популярна форма. Големият руски сатирик М. Е. Салтиков-Шчедрин отбелязва проницателно: „Въобще аз си изработих убеждението да не се стеснявам от никоя форма и забелязах, че в сатирата това не само че не е безобразно, но понякога даже не е лишено от ефект.“[6] Щом като сатирата отчасти се дефинира чрез нейната склонност да използува познати родове и видове творчество и ние не я срещаме само в поезията, но и в другите изкуства, трудно е да се поддържа мнението на Л. Н. Тимофеев, Я. Елсберг, Д. Николаев и Ю. Борев, които я определят като литературен род.[7] При сатирата трябва да се имат пред вид както атаката, така и изложението. Докато атаката увежда в тона на порицанието, изложението разкрива ония форми, които авторът предпочита като най-подходящи за изява на изобличителния импулс. Докато типичните

---

[1] Гоголь о литературе, 1952. с. 193—194.

[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, АН СССР, 1955, т. VIII, с. 615.

[3] J. Brummack, a. a. O., S. 276—284. Срв. Goethe. Westöstlicher Diwan. Noten und Abhandlungen (1819).

[4] Възгледите на Лазарович се нуждаят от корекция, тъй като в угода на своята предвзета теза той предлага понятието „сатира“ да се употребява само там, където е налице „художествен градеж на един опък свят“ и така стеснява обхвата на тази литература: цит. съч., с. 312.

[5] R. Paulson. The Fictions of Satire. Baltimore, 1967. с. 4—6.

[6] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений, Гослитиздат, т. XVIII, с. 234.

[7] Л. Н. Тимофеев. Основи на теорията на литературата. С., 1968. с. 467; Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957. с. 27—34; Д. Николаев. Смех—оружие сатиры. М., 1962. с. 219; Ю. Борев. Комическое. М., 1970. с. 80. Срв. уместните възражения на проф. И. Паси: Смешното. С., 1972. с. 192—196. Приемливо становище по въпроса застъпват А. Зись (Искусство и эстетика. М., 1967, с. 284) и В. Фролов (Жанры советской драматургии. М., 1957. с. 227—228).

сатири са сравнително по-добре изучени, малко е изследван въпросът за проникването на сатиричния елемент в несатирични произведения.

Без да се подценява историческата промяна в значението на понятието сатира, необходимо е да се надникне отвъд случайното и временното и да се даде научно определение. Както посочва Ю. Брумак, още от известната мисъл на Ювенал „facit indignatio versum“ могат да се изведат трите аспекта на дефиницията на сатирата: психологическият, социалният и естетическият.[1] Опитаме ли се да разберем психологическите основи на този вид творчество, трябва веднага да изтъкнем личната възбуда на сатирика, избила в раздразнителност, възмущение, омраза. Не умозрително доловени всеобщи недъзи на човешката природа, а силни, непосредствени впечатления от конкретни обстоятелства, живи лица и въплътени пороци извикват страстта за сурова разплата, като подсилват вродената чувствителност за извращенията и канализират първичните влечения към немилостиво жигосване, буйна несдържаност и воля за устояване съкровени убеждения. Враждебното и агресивното в афектацията биват просветлени от непримиримост към обществените аномалии, от страстен порив към идеала. Чрез творчеството си сатирикът се отърсва от мъчителни състояния на духа и се опитва да спечели обществеността за решения, които изискват отстраняване на социалните недъзи. Той участвува активно в историческия процес, като заема една прогресивна или консервативна обществена позиция. По време на немската реформация например Улрих фон Хутен възглавява демократичната сатирична полемика, докато Томас Мурнер застъпва в памфлети гледището на католицизма. Същественото тук е „от какви позиции се критикува и в името на какво се критикува“[2]. Ако напредничавите убеждения без дарба за сатирическо виждане и изображение все още не правят дадена личност сатирик, то една реакционна идеология може да атрофира изкуството и да поквари нравствената сила на удара и на най-големия майстор на това творчество. Характерен е случаят с южноафриканския поет Roy Campbell. Този фанатичен поклонник на фашизма и яростен противник на демокрацията, сравняван тенденциозно с Байрон, бива лансиран от някои западни критици като най-големия английски сатирик от времето на Драйдън. Дори видният американски учен Р. Елиът прави опит да завоалира порочното в светогледа на автора като едно възвръщане към примитивните форми на сатирата в ритуала и магията, но е принуден да признае, че „Кемпбъл е болест, която претендира да лекува“[3].

Не временно увлечение в малки кумири, а вярата в една по-висока мисия, живото чувство за дълг и поривът към големия обществен идеал са истинската стихия на сатирика, в чието творчество идеология, етика и естетика са тясно свързани.[4] При отсъствие на този позитивен социален елемент неукротимата страст за изобличение и нападение води към неконтролираното злоезичие на пасквила, загубил гражданска и литературна стойност и интересен само като психографски документ или като свидетелство за нездравите нрави на дадено време. Разликата между морално-нечистото в пасквила и сложното чувство на лично и обществено възмущение в сатирата бива често използувана от писателите в защита на тяхното изкуство. „В сатирата — пише Фр. Шилер — действителността като някакво несъвършенство се противо-

---

[1] J. Brummack. Цит. съч., с. 282, 330—335.

[2] Слово на др. Т. Живков на срещата с писатели по случай завършването на теоретичната конференция по въпросите на хумора и сатирата: Литературен фронт, XXX, бр. 16 от 18. IV. 1974.

[3] R. C. Elliott. The Power of Satire (Magic, Ritual, Art), Princeton, 1960. с. 237—256.

[4] В. Белинский. Цит. съч., т. V, с. 526. Срв. А. Зись. Цит. съч., с. 287.

поставя на идеала като най-висша реалност. Дори не е необходимо последният да бъде изказан, ако поетът съумее да го пробуди в душата. Авторът трябва да постигне това на всяка цена, защото в противен случай няма да произведе поетическо впечатление."[1] Така разграничението между художественост и нехудожественост има при това творчество една обществено-идеологическа и етична страна.

Стремежът към идеала подхранва една оптимистична струя в настроенията и мечтите, способна да отвлече от разядливи съмнения и хладна ирония. Оттук склонността към добродетелни герои-резоньори на авторовите идеи, срещу които стоят извратени и похабени натури. Същата потребност от положителна оценка, от адмирация, от осъществяване на блена при толкова сурово порицание води в класическата сатира към създаване на утопични видения, където покваренията свят се представя като сянка на идеалния. За първи път Фр. Шилер в статията си „За наивната и сантименталната поезия" (1795) забелязва, че сатирата не е далеч от утопията (идилията), щом и двете произлизат из общия порив към идеала. „Има една литература — пише Фр. Шлегел, сумирайки разсъжденията на поета-естетик, чиято същина е отношението между идеалното и реалното. . . Тя започва като сатира с абсолютното различие между идеално и реално, носи се като елегия по средата и завършва като идилия (утопия) с абсолютната идентичност на двете."[2] Утопията се явява обикновено в епохи, когато назряват обективните условия за отхвърляне на отживелите обществени отношения и желанието за обнова е така силно, че човешката мисъл изпреварва действителния ход на историята. Сатиричното и утопичното настроение живеят едно до друго в душите на Аристофан, Т. Мор, Фр. Рабле, Сервантес, Дж. Суифт, Ж. Ж. Русо, А. Франс. Енгелс говори веднъж за знаменития социалист-утопист от XIX в. Шарл Фурие като за „един от най-великите сатирици на всички времена[3] . През втората половина на 20-те години на нашия век в младата съветска литература разцъфтява революционно-утопичният роман-сатира. В атмосферата на очакване на социални катастрофи на Запад писателите изобличават остро съвременната буржоазна цивилизация, разкривайки романтичната мечта на епохата за близкото царство на всеобщия комунизъм.[4] Проучването на взаимоотношението и диференцирането на тези две начала е интересна задача, която следва да бъде решена на широка сравнителна основа, като се вземат пред вид и примитивните форми на народния карнавален смях, проникнати от блена по „златния век" на човечеството.[5] Може да става дума за генетически, исторически и формални връзки.

---

[1] Fr. Schiller. Gesammelte Werke. Berlin, 1959. T. 8, c. 574.

[2] Fr. Schlegel. Athenäums Fragment, 238. — Prosaische Jugendschriften, ed. J. Minor. Wien, 1882, Ed. II,S.242. Същата идея у K. W. F. Solger. Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig, 1829. S. : 88.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. М.—Л., 1929, т. XIV, с. 263. Срв. т.V. 88.

[4] Л. Ф. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов. АН СССР, М.—Л., 60, с. 210 нт.

[5] За връзката между народния карнавал и утопията: М. Бахтин. Творчество Франуа Рабле и народная культура средновековья и ренесанса. М., 1965. с. 276—279; R. C. Elliot. Saturnalia, Satire and Utopia (The Yale Review), 1965—66, с. 521—536. H. Arntzen говори за „Utopie ex negativo": Gegen-Zeitung, с. 17. Срв. също: Лазарович. Цит съч., с. 255—256, 301—304; Бурмак. Цит. съч., с. 348; Я. Елсберг. Цит. съч., с. 350. Изследвания върху историята на утопията: А. Свентоховский. История утопии. М., 1910; Л. Мортон. Английская утопия. М., 1956. с. 133 нт.; J. Hettzler. The History of Utopian Thought. N. Y. — London, 1923; M. Kaufmann. Utopias and Schemes of Social Improvement. London, 1879.

Третият аспект на едно определение на сатирата е естетическият. Още римските сатирици повдигат трудния въпрос за отношението между сатира и поезия. С известна ирония Хораций намира, че не е истински поет. За да заслужи тази титла, не му достигат вдъхновение, гениалност и възвишен слог (I, 4. 39—63). Персий счита себе си за „полупоет“ („Пролог“). Сатирикът се отличава от масово срещащите се автори с техния високопарен стил и отдаленост от реалното (Хораций, I, 4. 21 нт., 74—78; I, 10. 37—39; Ювенал 1. 1—14, 52—57, 162—164; Персий, 1). Било като опозиция спрямо естетическата едностранчивост, било като опит да се разбере делото на сатирика, подобни изявления се срещат често в историята на това творчество. Що се отнася до литературната теория, ние вече засегнахме в началото някои мнения и противоречиви схващания, оформени в дългата борба за възмогване до истината. Докато едни виждат в сатирата субективна и тенденциозна литература, движена от утилитарни тежнения, други я пренасят изключително в областта на самоцелното словесно майсторство. При това някои западни учени често изпадат в грубата грешка да издигат до норма гледището на класово предубедени среди. Практиката на самите сатирици е далеч от преднамерено-едностранчивото опростяване на въпроса у теоретиците, което заставя да се потърси по-нова постановка на проблема.

Сатирикът, който иска да влияе чрез словото си за преобразуване на обществото в съгласие с идеала, се противопоставя на доктрината за бездейно и безстрастно изкуство. Сатирата произлиза като реторика или като атака, но тя добива своето значение на литература едва след като авторът се вживее в образи и ситуации и ги изобрази в момент на творческо настроение с усет за формата и ефекта. Интересът към хумористично-сатиричното се мени бързо и много от остроумните подигравки и изобличения с течение на времето губят смисъл, особено когато не съдържат нищо по-трайно в наблюдения над епохата и психологически разкрития. Естетическата страна отделя сатирата от памфлетната полемика, политическата проповед или критиката, без да накърнява висшата цел на това творчество — социалното и нравственото въздигане на човека. Доколкото основата на фабулата е дадена от вникване в душите и домогванията на съвременниците, от наблюдения, организирани в естетическа цялост, различна от безформения опит , сатирата се приобщава към останалите литературни произведения. Доколкото атакува конкретни обществени язви извън художествената фикция, съдействува за осъществяване на известни норми и съзнателно увежда един адресант, тя е реторическа. Сатирикът насочва своите естетически амбиции в решаването на една трудна задача — при цялата косвеност на литературната фабула да постигне ясна позиция спрямо актуални проблеми на живота, тъй като от това зависи въздействието на неговото изкуство върху обществеността.[1] За да се осъществи такова творческо изживяване на даден сатиричен сюжет, без да се изпадне в гола проповед и студено алегоризиране, необходима е известна дистанция спрямо обекта на изобличение, известна свобода в афекта. Сигурно въз основа на собствен опит Жан Пол намира, че когато човек се отдава всецяло на възмущението си срещу неуредиците, „не може да излее яда си естетически, т. е. сатирически“[2]. Отдалечението освобождава от всичко пресилено и отблъскващо на гнева и отвращението, като позволява художествено прояснение на преживяното, дава възможност за обективна оценка и изображение на общест-

---

[1]. Според E. R o s e n h e i m сатирата е „атака посредством явна фикция (manifest fiction) срещу различими исторически конкретни явления“: Swift and the Satirist's Art, 1963. Срв. А. З и с ь. Цит. съч., с. 284.

[2] J e a n P a u l. Werke. München, 1959—63, IV, с. 741.

вени недъзи. Ако относителното успокоение е нужно за всяка работа на вдъхновението, още по-необходимо е то за сатирика, чието изкуство е повече двигател на яростта, отколкото неин пряк израз. Независимостта на духа дори в състояние на страстна възбуда се дължи и на идеала, проникнал цялата нравствена личност на твореца. Идеалът издига над пошлото в живота, освобождава от личното, користното, низкото. Въздействието на сатирика се дължи не само на един проницателен ум, доловил правдиво опакото, а предполага заразителен ентусиазъм за високите обществени ценности, дар, който не се придобива изкуствено, но „цял се излъчва от светлата природа на човека“ (Гогол). Само влечението към хармония може и трябва да създаде според Шилер дълбокото усещане за дисхармония.[1] Тази вътрешна перспектива се създава и у четеца доколкото, от една страна, сатирикът го издига до идеала, а, от друга, изисква не толкова чувства и съпреживяване, колкото решения и воля за действие. Той отчуждава познатото, като го представя в нов, необичаен изглед, с което пробужда критическата мисъл и извиква у публиката внезапен прелом в отношение и симпатии. Затова у големите майстори на това творчество отдалечението не води до загуба на агресивното, а до едно деликатно равновесие между дистанциране и ангажиране, между съзерцание и раздразнение. Така сатирикът добива оная вътрешна свобода, при която атаката срещу конкретни пороци се възмогва до типичното и символично вечното на изкуството. Суифтовата книга „Пътешествията на Гъливер“ например не може да бъде напълно разбрана без обстойно тълкуване на множеството прикрити намеци относно личности, среди, идейни течения, политически пороци в Англия от XVIII в. И същевременно тази прецизно маскирана алегория на най-злободневни въпроси се издига до универсална картина на общество и човешка природа, за да въздейства внушително и върху съвременния читател независимо от историческия коментар на учения.

Очертани някои от характерните трудности и проблеми на теорията на сатирата, следва да се определят нейните задачи. Те отговарят на посочените три аспекта на това творчество и засягат първо неговите историко-социални закономерности. Касае се тук за една социология на сатирата, която да проучи зависимостта от явленията на обществения бит и политическия строй. Доколкото ми е известно, в тази област са разработвани отделни проблеми, без да е налице системно проучване. Направени са опити да се схване генеалогията на сатирата из елементарните условия на първобитната култура. Полето на изследването граничи тук със социалната антропология като наука за умственото и обществено развитие на човека, с народопсихологията и със сравнителния фолклор. Вниманието на учените е привлечено от три огнища на стара сатирическа култура — антична Гърция, древна Арабия и Ирландия. В тези общества съществува първобитна магическа сатира, никнала на почита на отживели вече представи за силите, които движат света. Тя цели пъртвяване или физическо увреждане на противника из примитивната вяра силата на човешкото слово в момент на неовладяна афектация при съдействието на висши сили. Тласък за изследването на тези интересни факти дава крупният ислямовед—унгарецът И. Голдциер (1850—1921), но развитие неговите идеи получават при подема на английската фолклористика. Наред с големите проучвания на J. Frazer съществени приноси в интересуващата ни област оставят F. M. Cornford, G. L. Hendrickson, F. N. Robinson, M. C. Randolph. Тези наблюдения биват обединени от R. C. Elliott, който създава първата теория за произхода на сатирата.[2] Авторът изучава старата гръцка, араб-

[1] Fr. Schiller. Цит. съч., 575.
[2] R.C. Elliott. The Power of Satire: Magic, Ritual, Art.

ска и ирландска сатира в съпоставка с подобни практики на по-нови нецивилизовани племена, които показват живи все още останки от напуснати стадии в духовната еволюция. При всички качества на изследването си Елиът недостатъчно разкрива естеството на литературната сатира и мистифицира нейната социална функция. Въпросът за еволюцията на една примитивна, не винаги удовлетворяваща нравственото ни чувство сатира, към по-значителна обществена проблематика привлича напоследък някои съветски ориенталисти. Както свидетелствува Е. И. Мащакова, подобни наблюдения са направени върху материал из узбекската литература от А. Х. Абдугафуров и е желателно да се проведат и в сферата на турската литература.[1]

Ако върху потеклото на сатирата се работи още от края на миналия век, малко е сторено за изяснение на сложните отношения между сатирика и развитото общество. Нужно е познаване на големите сатирически епохи с техния духовен климат, с техните нрави, идейни течения, икономически условия, форми на държавна власт и насоки на художествените интереси. Едни от ценните извори на знание по някои от тези въпроси са т. нар. апологии на сатириците.[2] Ако вниманието към индивидуалността на писателя се проявява едва от епохата на романтизма, отзивчивата и социална натура на сатирика буди интерес и опозиция още от самото възникване на неговото изкуство. Принуден да отхвърля обвинения, да отбива клевети, да отстранява предубеждения и подозрения, той пише защита-апология на своята личност и изкуство. Продукт на тактическо самообладание в отстояване право и достойнство, на желание за изповед на изстраданото или на воля за немилостиво жигосване на опонентите, апологията е тясно свързана с произхода и развоя на сатирата. Отбранявайки се от преследвания и критики, сатирикът е подтикнат не само към наблюдения над обществените нрави, но и към самоанализа. Той оставя ценни показания относно потекло, смисъл и назначение на сатирата, които при всичко субективно тенденциозно на осветлението представят голям интерес за науката. Не случайно наченките на теорията на това своеобразно изкуство трябва да се търсят в апологиите на римските сатирици (Хораций, II, 1; Персий, 1; Ювенал, 1; Хораций I, 4 и I, 10). Във френската литература са известни апологиите на Рение и Боало, в английската на Суифт и Поп, а в руската знаменитите като идеи и самонаблюдения изповеди на Гогол и Шчедрин. Една история на апологията от Хораций до наши дни би дала извънредно интересен материал както за социолога, така и за психолога.

Социологическото изследване трябва да прокара разликата между характера, задачите и ролята на сатирата в класовото и социалистическото общество. Обикновено в класовото общество сатирикът засяга революционно традиционните форми на социален и духовен живот или се придържа към установения ред, като заема консервативна, отбранителна позиция спрямо нови явления. Така например сатирата у нас през Възраждането има политико-революционна мисия, докато турските памфлетисти от края на XVI и от XVII в. Мустафа Али, Селяники, Кучибей Гюмюрджински, Хаджи Калфа не атакуват институциите, а само извращенията в институциите, като наивно се стремят да върнат променилата се Османска империя към нрави и порядки на миналото. Цензурата стимулира изтънчеността в порицанието и появата на нови сатирически форми. „Трябва да се каже — пише Херцен, — че цензурата извънредно много съдействува за развитието на стила и на изкуството

---

[1] Е. И. Машт а к о в а. Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе (XVI—XVII вв.). М., 1972. с. 11—12.

[2] L. R. S h e r o. The Satirist's Apologia. — Classical Studies, Series № 2, University of Wiskonsin Studies in Language and Literature, № 15 (Madisson, Wisconsin, 1922). с. 148—167.

на сдържаната реч. Раздразнен от оскърбяващото го препятствие, човекът иска да го победи и почти всякога успява. Иносказателната реч пази следи на вълнение, на борба; в нея има повече страст, отколкото в обикновеното изложение. Недоизказаността е по-силна под своето прикритие и всякога е прозрачна за този, който пожелае да я разбере. Сбитата реч е смислово по-богата, по-остра. Най-добрият начин да се убеждава е да се говори така, че мисълта да бъде ясна, но читателят сам да намери думите за нея. Скритата мисъл увеличава силата на речта, оголената сдържа въображението. Читателят, който знае доколко писателят трябва да бъде внимателен, чете зорко. Между него и автора се установява тайна връзка: единият скрива това, което пише, а другият това, което разбира."[1] Ако писателят никога не е съвсем сигурен дали ще бъде аплодиран или наказан, той се стреми едновременно да понесе риска и да отбегне наказанието, като се прикрие зад някоя неизвестна дотогава литературна фикция. Когато в Англия от края на XVI и началото на XVII в. биват забранени стихотворните сатири, поетите веднага намират друга форма за сатиричния импулс. Бен Джонсън и Марстън въвеждат нов драматичен вид, т. нар. „комическа сатира" (comicall satyre), един неологизъм, който Джонсън прилага към собствените си произведения „Every Man out of his Humour", „Cynthias Revels", „Poetaster".

Социалистическият строй създава непозната досега духовна атмосфера на отсъствие на идейни противоречия между творец и общество. Разрушителната енергия на сатирика се превръща в съзидателна сила. От позициите на комунистическата идейност той утвърждава новото в борбата срещу всичко, което му пречи да расте и да се развива. Неговото изкуство порицава онния страни на живота, които не са присъщи на социалистическата природа на обществото и съдействува за преодоляване отрицателните явления и прояви, забавили израстването на новия човек.[2] Още М. Горки развива с оглед на новите исторически условия изискването на руската революционно-демократическа естетика за идейност в сатирата: „За да се разбере добре и да се осветли отровната, каторжна мерзост на миналото, необходимо е да се развие способност то да се гледа от висотата на достиженията на настоящето, от висотата на великите цели и бъдещето. Тази висша перспектива трябва да възбужда и ще възбужда този горд, радостен патос, който ще придаде на нашата литература нов тон, ще ѝ помогне да създаде нови форми, ново направление — социалистически реализъм." Според Горки сатирикът трябва да стои на „почвата на историзма", а не на „частния случай", защото е призван да вижда дълбоките процеси в развитието на живота и да дава широки художествени обобщения.[3] Теорията на сатирата при социализма се гради върху анализа на завоеванията на отделните национални литератури, като голямо значение придобиват изследванията върху съветската сатира. Това не е случайно, въпреки че в миналото нерядко се подлагаше на съмнение правото на съществуване на такава книжнина. Съветската литература започна със сатира, която, без да скъсва с най-добрите традиции на миналото, вече в първите години на съществуването си се изяви като принципно новаторско явление (М. Горки, Д. Бедни, В. Маяковски, Е. Багрицки, А. Серафимович, А. Луначарски, Л. Леонов, Ф. Гладков, В. Лебедев-Кумач, М. Колцов, М. Зошченко, В. Катаев, М. Шолохов, И. Илф, Е. Петров и др.). Затова цяла редица проучвания напоследък носят теоретико-исторически характер, като се проявява жив интерес към приемствеността и развитието на класическото наследство на нова, висша основа.

---

[1] А. И. Герцен. Собрание сочинений. АН СССР, 1955, т. 7. с. 216—217.

[2] Т. Живков. Цит. съч.; А. Гуляшки. От позициите на комунистическата идейност. — Лит. фронт, XXX, бр. 14 от 4.IV.1974.

[3] М. Горький. Собрание сочинений, 1949—1955, т. 27, с. 11, 12; т. 26, с. 57.

Натрупан е доста фактически материал, който вече дава възможност за по-широки обобщения относно положителния идеал, предмета, темите, обществените цели, типизацията, художествените средства и форми на сатирата.[1] „Сатирата — пише А. Зис — е обусловена както от обективни, така и от субективни причини. Нейната острота се поражда не само от вътрешната гнилост на бичуваните от нея явления, но и от нравственото здраве на хората, заинтересовани от унищожението на всичко отживяло своето време. Колкото по-пълно се осъществяват нашите идеали, толкова по-непримирим става човек към каквито и да са прояви на недоброто в живота. Сатирата не само е нужна сега, тя ще се запази и в бъдеще. Социалистическото общество е младо и здраво, нему принадлежи бъдещето. То не само че не се бои от критиката на своите недостатъци със средствата на комедийното изкуство, а, напротив, жизнено е заинтересовано от това.“[2]

Втората задача на литературната наука в интересуващата ни област се отнася до една теория на духовен живот и творчески процес у сатирика. Синтез на наблюденията в тази насока все още не е предприет. На Запад изследването се спъва от неоправдано пренебрегване на психологическия метод. Книгата на Л. Файнберг „Сатирикът (Неговият темперамент, мотивировка и влияние)“ от 1963 г., за която имам бегла представа по рецензии и отзиви, е, изглежда, неуспешен опит за психологическо обяснение главно поради идейни предубеждения на автора и преднамерено отхвърляне на аналитичния подход.[3]

Натура във висша степен активна, сатирикът представя интерес и като темперамент, и като мироглед. Неговият сложен емоционално-волеви живот варира от склонността на сангвиника към весело съзерцание на човешката глупост без силно вътрешно вълнение до гневните изстъпления и нервните кризи на холерика със страстта за унищожаване на противника, с експлозиите на недоволство, с дълбокото вживяване в афектите на омраза и отвращение, с оскърбителния речник на ругателствата. Съчетанието от радикално недоволство към крепителите на мрака и горещо въодушевление под знака на идеала показва двойнствената природа на чувствителността. Сатирикът изживява своето творчество като лично необходим и социално полезен отдушник на едва сдържаните афекти на възмущение и презрение спрямо всичко порочно в действителността. Ако потребността от саморазкриване и споделяне има съществено значение при потеклото на поезията, при сатирата тя добива по-друг облик, доколкото са налице особено бурни преживявания и съкровени идеи, завладели тиранично съзнанието и активизирали волята за борба при дълбок отзвук у публиката. Чрез творчеството си сатирикът не само очиства себе си от яда и разочарованията, но се стреми да освободи вътрешно и обществото, като го спечели за добрата кауза. Касае се тук за едно проясне-

---

[1] Е. К. Озмителъ. Революционная сатира Октября, Фрунзе, 1966; Советская сатира (Семенарий). М.— Л., 1964. с. 5—31; Л. Ф. Ершов. Советская сатирическая проза 20 х годов. АН СССР, М.—Л., 1960; Советская сатирическая проза. М.—Л., 1966; И. Эвентов. Лирика и сатира. М., 1968, с. 219—373; Демьян Бедный. М., 1953. В. Фролов. Цит. съч., с. 187—256. Я. Эльберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. М., 1954, гл. III, с. 67—95; В. Ермилов. Некоторые вопросы теории советской драматургии (О Гоголевской традиции). М., 1953. Сб. Вопросы советской литературы, V, АН СССР, М.—Л., 1957) особено статиите на Н. В. Яковлев, Р. Д. Муратова, А. И. Павловски). Проблемите на социалистическата сатира са разработени в цитираните теоретически трудове на Елсберг (с. 143—151, 287—306, 365), Д. Николаев (с. 87 нт.) и Л. Зис (с. 286 нт). Б. М. Мінчин. Сатира в естетиці соціалістічного реалізму. Київ, 1967; И. С. Эвентов. Сила сарказма) (Сатира и юмор в творчестве М. Горького). Л., 1973.

[2] А. Зись. Цит. съч., с. 286. Срв. труда на източногерманския учен W. Neubert „Die Wandlungen des Juvenal. Satire zwischen Gestern Gnd Morgen“ (196).

[3] L. Feinberg. The Satirist (His Temperament, Motivation and Influence), Ames: Iowa State UP, 1963. Срв. J. Brummack. a. a. O., S. 344.

ние у писателя и за оздравяване и озониране на духовната атмосфера — така нареченият сатирически катарзис, за който Д. Хейнсий говори още през XVII в.[1]

Като се има пред вид всичко това, следва да се подложи на критическа преценка опитът на някои учени да отхвърлят идейно-естетическите директиви при сатиричното творчество и да го обяснят изключително като средство за освобождение на писателя от опасни разположения, от пристъпи на садизъм, чудатости и други болезнени състояния.[2]

Подобни гледища изключват още една съществена страна на това творчество. Широката социална анкета на сатирика, добила значението на граждански подвиг, е немислима без богат жизнен, обществено-политически и идеен опит, умствена култура и школуване в творенията на предходниците.[3]

Психологическото изследване трябва да държи сметка за възприятия и светоглед, за афектация и необходимост от относително успокоение, за значение на опита, за роля на въображение и разум, за това, доколко произведението никне из поетическото вдъхновение и доколко се намесват преднамерена воля, странични интереси или убеждения. Зрителните впечатления например заемат видно място сред възприятията на сатирика, който често се осланя на мъдростта на окото и сравнява изкуството си с огледало. Силната дарба да вижда и открива опакото, което убягва от погледа на другите, активизира волята за опознаване на света и подхранва недоволството от общоприети фалшиви истини. Не случайно от гледна точка на еволюцията зрителните впечатления са основното, от което се гради нашата мисловна дейност, способността ни да разбираме и оценяваме, да вникваме в обстоятелства и причинна обусловеност.

Интересно е да се постави във връзка с тази склонност за конкретно съзерцание въпросът за ролята на въображението. Сатирикът често отбягва обективния рисунък на злоупотребите и ни пренася във фантастичните видения на един странно променен свят, създавайки особена композиция от реализъм и фантастика, която отправя нашето внимание към действителността и същевременно ни държи встрани от нея, отчуждава ни от навичното. Така е случаят например с романа на Суифт, където е налице силна илюзия за реалност при едно халюцинаторно въображение.

При напълно хладна мисъл и при чисто разсъдъчно отношение към предмета творческото изживяване на даден сатирически сюжет е немислимо. Въпреки това въпросът за ролята на разума ще има значителен дял в едно психологическо изследване, доколкото всички похвати и форми на писателя съдействуват за аналитичния процес и за въздействието върху обществеността. Следва да се отбележи, че този рационализъм на сатирика често се поставя в служба на неговия антиинтелектуализъм — противопоставянето на обобщения, теории, догми. Аристофан се обявява против интелектуализма на Сократ и Еврипид, Лукиан осмива гръцките философски доктрини („Продажба

---

[1] D. Heinsius. De satyra Horatiana (1612). Хейнсий увежда това понятие по аналогия на Аристотеловата теория за трагическия катарзис. Ако трагедията възбужда страх и състрадание, сатирата извиква омраза и неудоволствие или смях. За трудностите, с които се сблъсква Хейнсий: Ю. Брумак, цит. съч., с. 305—308. M. C. Randolph обещава едно проучване на този слабо разглеждан въпрос, което остава непубликувано: The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory. — Studies in Philology. XXXVIII, 1941, с. 157.

[2] Такова становище застъпва Isador H. Corait: M. C. Randolph. Цит. съч., с. 155—156.

[3] Големите сатирични платна обикновено се създават в по-зряла възраст. Т. Мор издава „Утопия“ (1516) на 38 години. Суифт започва „Пътешествията на Гъливер“ доста късно, през 1720 г., когато е вече на 53 години. Рабле издава своята сатирична епопея между 38-та и 58-та си година (1532—1552). Волтер е на 65 години, когато излиза „Кандид“ (1759).

на животи"). Еразъм и Рабле се опълчват срещу схоластиците. Суифт подиграва основаната от Георг I Академия на науките (Royal Society). Едно от най-духовитите произведения на Волтеровия литературен гений романът „Кандид" окарикатурява фаталистичната вяра на Лайбниц в доброто.

Третата задача е разработване морфологията на сатирата, т. е. издирване основни типове на това творчество, проучване на самите произведения с техните специфични съдържания и формално художествени особености. Преди всичко трябва да се установи съществуването на някои сатирически методи, които се запазват независимо от исторически условия и индивидуални начини на изображение. Едни от най-значителните опити за подобна типология е разграничението между Хорациева и Ювеналова сатира. Ценното тук е, че не се излиза от предпоставени делитбени принципи, а от големи образци на сатирическото изкуство, като не се остава само при формалните различия, но се вземат пред вид отликите в обществено-политическа обстановка, характер и намерения на авторите, предмет на изобличение и пр. Тази типология е тясно свързана с наченките на новото европейско познание за сатирата и с неговия развой до последно време.[1] Още от XV в. хуманистите започват да снабдяват изданията на Хораций, Персий и Ювенал с обстойни коментарии върху практиката и теорията на сатирата. За тази цел те събират и тълкуват изявленията на тримата римляни и на други антични автори относно етимология, произход, история, предмет, форма и цел на това изкуство. Хуманистите от XV в. и по-късните италиански, френски и английски автори от XVI и XVII в. биват привлечени от една сравнителна характеристика на големите сатирици. Ако Персий скоро престава да буди интерес, толкова по-разгорещен характер добива полемиката по отношение на така несходните като темперамент и като дарование Хораций и Ювенал. Хейнсий и Дасие например поставят по-високо Хораций, а Скалигер и Ригалтиус предпочитат Ювенал. Касае се тук не само за нееднакво очертани психологически профили, но за едно различие в ръководни идеи, методи и цели, което намира своето обяснение и във фактори от чисто исторически, социален и морален разред.

Контрастите са големи и интересни. Не случайно Хораций поставя сатирата във връзка с комедията (I, 4. 45—56), а Ювенал я сравнява с възвишения тон на трагедиите на Софокъл (6, 634—661). Приспособявайки се към условията на времето на Октавиан Август, Хораций (65—8 г. пр. н. е.) благоразумно променя характера на сатирата, като я отклонява от актуалните и особено от опасните политически въпроси и ѝ придава омекотена форма. Осмиването на общочовешката глупост добре отговаря на умерената чувствителност и на примирението на този епикуреец в живота, научен от опита да гледа философски на нещата. Недостатъците и безразсъдните действия на другите го насочват към самоанализа. Съзнавайки своето собствено несъвършенство, той иска да долови отклоненията от нормата и да предпази от опустошенията на прекомерно развити инстинкти и желания. Негов идеал е умереността. Проявява изтънченост в порицанието, защото знае колко лесно е за сатирика да охули остроумно нечия глупост и колко трудно е без употреба на ругателства да направи някого да изглежда глупец. Добродетелта се внушава по-скоро чрез достъпни примери, отколкото чрез строгостта на наставленията. В сравнение с Хораций Ювенал (границата на I и II в.) не е така щастлив като човек, но е по-щастлив като сатирик, защото живее в епоха на застрашителна корупция, извикала суровия саркастичен тон на неговите изобличения. Единият дава израз на играта на настроенията си в умерен, незлоблив присмех над хорската ограниченост. У другия заговаря волята да

---

[1] Срв. историческите екскурси на Б р у м а к, цит. съч., с. 286—292, 305—307, 311—323.

изпепели обществените пороци в огъня на омразата. Непримиримостта на темперамента и светогледа опразва сатирата на Ювенал от всичко снизходително в изобличението. Доловил подобно на Тацит цялата безнадеждност на времето, той стига до песимистичния извод, че израждането е неизбежна съдба на човека. С най-черни багри сатирикът нахвърля конкретни примери на нравствено падение и ги извисява до монументално трагични обобщения на всеобщата поквара. Докато Хораций съзира и у самия себе си чуждите недостатъци (I, 9), Ювенал се държи встрани, неопетнен от престъпленията на своето време. В стремеж да опознае хората и разбере себе си, първият вижда полусянката в живота. Вторият, потресен от покварата в обществото, парадоксално прикрита зад маската на нравствеността, възмутено отделя идеала от корупцията на идеала, добродетелта от порока. В единия случай читателят трябва да се почувствува като съучастник във вината, в другия да се отврати от злото. Ако Хораций съединява лекотата на разговорната реч със сдържаното изящество на богатата езикова култура (I, 4. 38–62; I, 10), нестихналото възмущение на Ювенал изисква реторика и патетичен стил.[1]

Анализирайки различните обществени условия, противоположните цели, методи и резултати на римските писатели, последователите на раннитехуманисти постепенно стигат до идеята, че различията между Хораций и Ювенал могат да се схванат символически като по-чиста проява на основни типове сатирическо творчество. Един от интересните опити да се проникне зад случайното и временното в произведенията на двамата автори прави бащата на английската литературна критика Джон Драйдън в знаменития си трактат от 1693 г. „A Discourse concerning the Original and Progress of Satire.“ Тук можем да наблюдаваме как самият процес на сравнително проучване подтиква към разглеждане проблемите на сатиричната типология. Преди да си състави известни по-общи идеи, Драйдън предпочита да изучи непредубедено творчеството на Хораций и Ювенал. Историческият поглед върху развоя на римската изобличителна литература, точните възприятия и наблюдения, взаимното осветление на фактите водят до класифициране на сатирата на два вида: комическа и трагическа. Ако всеки от двамата поети има постижения в съответния му вид, социологически и морални основания налагат трагическата сатира като по-значителна: „Глупостта беше истинската жертва на Хораций, а не порокът... Ювенал имаше по-обширно поле, отколкото Хораций. Не се обръща внимание на малките глупости, когато подтистничеството трябва да бъде бичувано вместо скъперничеството; няма време за осмиване погрешните мнения на философите, когато римската свобода трябваше да се защищава.“[2]

Подкрепяна от авторитета на римската литература, тази типология има силно влияние от XVI до края на XVIII в. не само в теорията, но и в литературната практика. Сатирата се поставя между шегата и сериозността. Предмет, стил и въздействие биват определени двуяко. Предметът на изобличението се означава чрез противоположните понятия „порок“ и „глупост“. Ако англичаните говорят за „vice and folly“, французите за „le vice et le ridicule“, немците от своя страна дефинират обекта на сатирата като „Laster und Torheit“. Традицията се долавя даже в забележителната студия на Фр. Шилер „За на-

---

[1] U. Knoche. Die Römische Satire, 2 Aufl., 1957; G. Highet. Juvenal the Satirist. Oxford, 19 4. R. Paulson. Цит. съч., с. 21—32. Р. Гандева. Трима римски поети за живота, за читателя и за изкуството си. — Годишник на СУ, Фак. западни филологии, т. LXV, 1, с. 383—389.

[2] J. Dryden. Discourses on Satire and on Epic Poetry. London, 1888. с. 73, 77, J. W. H. Atkins. English Literary Criticism: 17 th and 18 th Centuries, London, 1951. с. 125—128.

ивната и сантименталната поезия“ (1795). За разлика от Драйдън немският поет се домогва до една типология на сатирата, която не претендира да бъде точно историческо познание. Търсейки отговор на въпроса за разликата между древна и нова култура, Шилер намира, че при първата надмогва реалното (наивното), а при втората идеалното (сантименталното) изображение. Сатирикът има за предмет „отдалечаването от природата и противоречието между действителност и идеал“. Вдъхновен от идеала, той може да пристъпи към възмущаващите го явления сериозно и страстно, или да се отнесе към тях насмешливо и с веселие. В зависимост от това говорим за наказваща (патетична) или за шеговита (подиграваталена) сатира. Първият вид третира значителните недъзи („die empörende Wirklichkeit“) и импулсира волята, вторият по-дребните грешки („moralisch gleichgültigen Stoff“), които принадлежат към сферата на разума. В единия случай авторът се домогва до свободно поетическо съзерцание, доколкото ни отвежда във възвишеното, в другия постига поетическо съдържание, доколкото обработва темата с вкус за красивото. Патетичната сатира е подвластна на възвишена душа, осмиващата — на прекрасно сърце. Интересно е да се отбележи с оглед на сатиричната струя в драмите на младия Шилер как дори в по-късен период, когато е наклонен да оценява високо втория вид изобличително творчество, немският поет схваща трагедията като патетична, висша форма на сатирата.[1]

След теоретическите разсъждения на Фр. Шилер немската критика и естетика започва да ограничава сатирата само в патетичния ѝ вид, който бива обезценяван като тенденциозно и малоценно изкуство. Докато англичаните следват идеята на Драйдън за една по-широка амплитуда на възприятията у писателя, в Германия едва напоследък Ю. Брумак се застъпи против стесняването на понятието сатира. Въпреки опитите за нови разграничения[2] старата типология запазва и днес своето значение, като намира място в съвременните изследвания. Без да се изпада в шаблоните на класификация, която заличава второстепенните признаци и преходни явления, бихме могли да говорим с известни основания в едни случаи за весело осмиваща, а в други за патетична и жлъчна сатира. Например френският поет и критик от XVII в. Н. Боало, поклонник на Хораций, пише сатири от първия тип. Привържениkът на радикалните философски и демократически доктрини Х. Хайне предпочита суровото изобличение. Нашият писател и публицист от възрожденската епоха Л. Каравелов проявява еднаква склонност и към двата сатирически метода.[3]

Едно морфологическо изследване трябва да реши не само въпроса за типологията, но да проучи и формалните особености на сатирата. Не случайно в тази област са работили най-много английски и американски учени.[4] Докато западните изследователи (K. Lazarowicz, M. Mack, A. B. Kernan, E. Rosenheim) занемаряват социологическите и психологически проблеми, толкова по-силно ги притеглят формално естетическите въпроси.

Изходно положение тук е определянето на сатирата като художествена форма, насочена към реакциите на обществото. Творчеството на сатирика се

---

[1] Fr. Schiller. Цит. съч., с. 230 нт.

[2] N. Frye например различава три фази на сатирата, излизайки от отношението между застъпваните от сатирика норми и валидните в изобразеното общество предписания: Analyse der Literaturkritik. Stuttgart, 1964. с. 230 нт.

[3] Я. Елсберг неednократно се застъпва против абсолютизирането на трагическата сатира и за правото на съществуване на комическия вид: цит. съч., с. 25, 169—177, 321—337.

[4] D. Worcester. The Art of Satire. A. B. Kernan: The Cankered Muse, 1959; The Plot of Satire. New Haven /London, 196⁻. J. M. Bullitt. Jonathan Swift and the Anatomy of Satire. Harvard UP, 1961; M. Mack. The Muse of Satire, Yale Review, 41, 1951/ 52, с. 80—92. Историческо изследване на структурите на сатиричната фикция дава Р. Паулсън, цит. съч.

основава на специфичните отношения между нападател, обект на изобличение и адресант. Въздействието му зависи от отзвука на околните, които трябва да почувствуват критиката като справедлива. Сатирата е враждебна и все пак трябва да спечели публиката, която не винаги е хомогенна. „Уловяйки перото, писателят е загрижен не толкова от предмета на предстоящата работа, колкото от обмисляне начините на прокарването му сред читателите“– прозорливо отбелязва Шчедрин.[1] Авторът не бива да налага априорно своите идеи, а трябва да умее да ги пробуди в душите в процеса на самото сатирическо изображение. За да направи своята атака приемлива и същевременно да принуди читателя към участие, той предпочита да прокара своето нападение по косвен път. По този начин писателят постига и необходимата дистанция спрямо обекта. Фикционалната страна може да бъде подчинена на неговата задача или да бъде повече или по-малко самостоятелна. Затова морфологическото изследване в известна степен добива характера на една реторика на сатирата, която проучва художествените средства, използувани с оглед на обществените функции на това изкуство. Основната техника на сатирика е редукцията, т. е. принизяването и обезценяването на жертвата чрез намаление на нейния ръст, чрез премахване символите на ранг и облекло, чрез сарказма на хулните прозвища, чрез типизиране, чрез сравнение със света на животните и растенията, с областта на техниката и пр. Той използува отчуждаващи перспективи, служи си с пародията и иронията, с фантастичното пътешествие и утопията, със съня и комично героичния епос. Заема позата на благороден човек, възмутен от покварата наоколо, или разкрива абсурдното на социалните институции през погледа на детето, на неграмотния, на глупака, на наивника, на „благородния дивак“. Една морфологическа анализа следва да разграничи сатирата от сродните форми (поучителна поезия, пасквил, трактат, критика, полемика и пр.) и да систематизира нейните художествени похвати на основата на историко-литературните проучвания.[2] Ако сатирикът преобразява своята агресивност в словесно изкуство и разчита на многозначността на речта, неговото творчество следва да се изучи и с оглед на възможностите на езика в дадена епоха.

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собр. соч. Т. XIII. с. 267.

[2] Наблюдения в тази насока съдържа втората част на труда на Елсберг, където е включен и написаният от С. Г. Бочаров отдел върху психологическата анализа в сатирата.

БЕЛЕЖНИК НА ПИСАТЕЛЯ

Борис Делчев

Много пъти съм се мъчел да си представя какво щеше да стане с Левски ако беше избягнал бесилката, и с Ботев, ако беше надживял трагичната голгота на Околчица. Трудно е да се каже как щяха да се проявят трезвият реализъм на единия и неудържимата фуга на другия в следосвобожденското „царство на дребните производители“ и дребните практически интереси, лишено и от най-малката възможност за революционна перспектива и революционна дейност. Каквото и да станеше, едно ми изглежда съвсем сигурно — че легендата около техните имена дори и да не потънеше в забрава, щеше да загуби много нещо от своето обаяние. Но съдбата, която ги беляза и която сами си избраха, не пожела да ги пощади, за да покаже още веднъж, че великият човек знае не само как да живее и как да се бори, а още и това, по-важно понякога — кога и как да умре.

* * *

В стремежа да достигне адекватен израз на една нова душевност, свободният страх не можеше да не възстане срещу ограничителните правила на класическата прозодия, каквато я намираме в школите до края на миналото столетие. Но разрушавайки симетрията и задължителния регламент на римата и ритъма, той се освободи заедно с това и от тяхната мнемотехническа функция. И тук се случи нещо непредвидено: преодолявайки приспивната напевност на поезията до него, в своите крайни прояви той скъса с ритмичната структура, стана мъчно запаметим и се превърна в стих за четене. Така по околен път неочаквано се приближи до онова, срещу което беше възстанал — до камерността на поетите от школите на символистите и парнасистите.

За да се убедите, че е така, попитайте се: колко са стихотворенията със свободен стих, които помните и можете да рецитирате така леко, както рецитирате творбите от класически тип.

И въпреки тази „лоша“ игра на развитието, свободният стих е едно от големите и неотменни завоевания на съвременната лирика, защото откри непознати ритмични възможности, неподатливи на формална класификация, и даде нов тласък на мисълта и емоцията, родени от тревожните търсения на нашата епоха.

* * *

Една литература, ако е загрижена за своето бъдеще, не може да разчита нито само на интелектуалния елит, нито само на масовия читател. В единия случай тя е осъдена да се превърне в досадно занимание на сноби,

лишено от всякаква обществена перспектива, в другия — да се огради от новите търсения и да кръжи в сферата на елементарното. Голямата национална литература се стреми към добри произведения за всички степени на духовна и естетическа подготовка — тя не може да пренебрегне никого.

Казват, че крайностите се допирали. В случая те не само се допират, а водят и към един и същ резултат — към застой и творческо безплодие.

* * *

Заговори ли се за поезията на Вазов, първото нещо, което ми иде на ум, е едно от малко известните негови стихотворения — сонета „Рим", по неизповедим начин влязъл завинаги в кръга на моя духовен репертоар.

Струва ми се, че в поетическото дело на Вазов, макар и многообемно, трудно може да се намери по-лаконична творба, в която с толкова малко думи да е казано толкова много. Трудно е изобщо в броени четиринадесет стиха да се постигне нещо по-богато по асоциативност, по-широко по вътрешен обхват и по-значително по мисловни и емоционални напластявания.

Пред лицето на вечния град, обременен с легенди и накърнено величие, поетът призовава в своята възбудена памет историческите сенки на миналото. И още при първото оглеждане вижда, че споменът се изпепелява в снизходителната усмивка на едно всекидневие без полет и без честолюбиви илюзии. Човек чете тези стихове, в които словото е сгъстено до осезаемост, и му се струва, че вижда как пред очите му рухва една цивилизация — връхлитат го мисли за съдбата на цивилизацията изобщо. И скромните размери на сонета незабелязано прерастват в обобщение, чиято сила на въздействие взема духовни пропорции, неизмерими с броя на думите.

В продължение вече на близо две десетилетия почти всеки ден аз повтарям тези отдавна заучени стихове. И макар да ги знам наизуст, все ми се струва, че ми носят нещо ново, което дотогава не съм забелязал. И това радостно преоткриване, така присъщо на всяка значителна творба, вече ми е достатъчно, за да почувствувам чрез него неотразимата поетическа мощ на Вазов.

* * *

Смятам за едностранчиво определението, намерило място в един речник, че гротеската е такъв художествен похват, който изобразява грозното единствено чрез „своеобразно засилване на отрицателните черти в образа". Според мене тя прибягва по-често към обратното — към абсурдно изтъкване на положителното в образа, така че той става смешен и започва да отблъсква със своята уродлива несъстоятелност.

В своите най-добри прояви гротеската е апология с обратен знак — авторът възхвалява, накърнявайки съзнателно чувството за мярка, и с лукава усмивка дискретно предупреждава: нима сте толкова наивни да не виждате, че всичко това е шега? Защото, известно е, светът никога не ще чувствува недостиг от наивни хора.

* * *

Диалогът — единствено достоен и единствено извисяващ начин на човешкото общуване.

* * *

Знае се, че романът на Казандзакис — „Алексис Зорбас“ е написан в монологична форма: разказът се води от името на този, който анонимно е наречен „началство“ — един образован фантаст, непрактичен собственик на лигнитни периметри в Крит. И естествено, повествованието се осъществява чрез ретроспекции, лични преживелици или преки разговори с другите герои. Но започва да агонизира самотната мадам Ортанс, сърдечна приятелка на Зорбас, селяните нахлуват в дома ѝ да грабят и „началството“ вече не е в състояние да наблюдава в едно и също време терзанията на влюбения и сцените на безчинства. Поради самата ситуация става необходимо да се намеси авторът, за да разкаже онова, което е недостъпно за погледа на героя и без което картината щеше да бъде накърнена. Така на няколко места в тази глава (XXIII) монологичната форма се оказва неудобна и незабелязано отстъпва място на обективната гледна точка.

Нищо по-очевидно, че художникът, който уважава себе си, не ще се поколебае да пожертвува ограничителните изобразителни условности, все едно какви, за да тържествува онова, което е по-важно от всичко друго — реалната жизнена правда.

* * *

Пред мен е речта на Вазов, произнесена на седемдесетгодишния му юбилей. Това са шест страници, в които големият поет изразява „светата радост“ и своята „безкрайна благодарност“ към всички за вниманието, с което е обкръжен. И в тази реч само пет реда чисто протоколно обръщение към монарха — без най-малък намек за изтъкване на личността му. При това известно е, че Вазов не беше нито революционер, нито републиканец и не е могъл да има каквото и да било намерение да даде израз на антимонархически настроения. Но, както всички големи творци, той обладаваше онова чувство на самосъзнание, което му позволяваше да се издигне до гордото достойнство на духовния избраник, за когото е задължително преди всичко етичното измерение на света. А такива хора, дори когато са приели институцията, не могат да си позволят нито ласкателство, нито верноподаническо умиление пред лицето на властелина.

* * *

Най-тъжният ден на годината — 21 юни: денят започва да намалява.

* * *

Стар приятел, дългогодишен участник в революционното движение, ми разказваше случки от последната война и между другото — как за обезвреждане на минни терени се наложило да бъдат използувани животни. „Животните — каза той — отиваха към смъртта без никакво съзнание за грозящата ги опасност. Те бяха инструмент на нашата воля и загинаха на бойното поле — не на полето на честта. Смъртта им беше ефикасна, но не героична.“

След това от анекдота зави в друга посока.

— Героичната постъпка предполага готовност за саможертва в името на една морално оправдана цел. Важното е не да не изпитваш страх, а да го надмогнеш — не да си скован от чужда повеля, а да действуваш под напора на вътрешно изискване за лична чест и достойнство.

И накрая философски заключи:

— Героизмът няма нищо общо със сляпото изпълнителско покорство, колкото и емпирически ефикасно да е понякога. Героизмът е етична категория — императив на силния човек, безкористен и свободен в своите решения и своите действия.

Знаехме се от отдавна и го смятах за обикновен практик в движението. Трябваше да стане този разговор, за да разбера, че моят приятел не само беше минал през изпитанията, а беше успял да изкове от тях и своя философия на героизма.

* * *

Подвиг е не да нямаш слабости — подвиг е да намериш сили да ги превъзмогнеш.

* * *

За трети път обхождаме малката зала на Райксмузеум, където са изложени картините на Вермеер, и за трети път застанахме пред неповторимата „Готвачка", този ненадминат образец на холандската живопис, искрещ от светлина, тайната на която никой не владее по-добре от майстора на Делфт. И тук стана нещо, което за момент ме изненада.

Пазачът, който при втората обиколка беше започнал да ни гледа изпитателно, с енергични крачки се доближи до прозореца, спря се там за момент и посегна към ъгъла. После пристъпи към мене, изрече нещо неразбрано и с ласкавата усмивка на познат човек ми подаде някакъв правоъгълен къс хартия, подобен на квитанция. Ако не беше тази усмивка, щях да помисля, че бяхме направили нарушение и трябваше да платим глоба. Но погледът ми падна върху калиграфския текст и недоумението ми се стопи в един жест на благодарност.

Наглеждайки картините, които му бяха поверили, този човек ги беше обикнал дотам, че беше се влюбил в техния автор. И подготвен отнапред, всеки по-особен интерес към художника награждаваше с едно грижливо съставено указание — в кои музеи на Холандия могат да се намерят други картини от Вермеер. С такова внимание, изявено по малко необикновен начин, бяхме удостоени и ние. И понеже това ми се случваше за първи път, потребни ми бяха няколко дълги секунди, за да се освободя от изненадата. Едвам след това можах да изпитам радост от приближаването към един обикновен човек, чиято длъжност в преките си изисквания не отива по-далече от техническото опазване на художествените творби.

* * *

Истинският творец е не само барабанчик, а и съдник на своето време: барабанчик — в прогресивните епохи, съдник — при всички обстоятелства

* * *

Увлечен в измамния призрак на славата, маниакът в изкуството няма чувство за реалност и живее с натрапчивото убеждение, че пътят му към признанието е преграден от злоумишлени хора, ревниви към неговите заложби. В съзнанието си на онеправдан човек той боледува по мечтаното поприще на артист и с болестта си заразява и другите: огласяйки своята неудовлетво-

реност, насочва вниманието им не само към онова, което се е превърнало в неговата фикс-идея, а и към самото изкуство — прави ги причастни към него. Така, макар по негативен път, той се свързва с делото на творците, и го съпътствува, както отпадъкът съпътствува пълноценния продукт. В това отношение маниакът в изкуството напомня на сгурията, която употребяват в строителството. И той, подобно на този материал без стойност, е по своему необходим: служи за уплътняване на празните пространства.

* * *

Хуморът е весела разправа с порока, която започва и завършва с морално извисяване над него. Но понеже, вкупом взети, всичките усмивки на света не стигат за тържество над злото, победата на смеха обикновено е краткотрайна и лесно води до съзнанието за безплодност. Стане ли това, хумористът губи своята духовна опора и неочаквано рухва под тежестта на собственото си призвание. И последиците не закъсняват: ако намери сили да не посегне на себе си, вчерашният смехотворец заболява неизлечимо от хипохондрия.

Такъв е обикновено краят.

Който се интересува от подробностите, ще ги намери в биографиите на великите хумористи.

* * *

Устоял героично пред равнодушието на безчувствения читател, който години подред отказваше да го забележи, накрая този шампион на самочувствието грохна под бремето на тежките грижи за своето обезсмъртяване.

* * *

След като от бездушно престараване стоманата стана „родна“, как да казва човек на майка си? И тя ли ще остане „родна“ наред с бездушния метал, или трябва да потърсим друга дума, която да изрази най-скъпото на света? Ето един въпрос, който засега все още напразно чака своя отговор.

* * *

Великото изпитание на хумориста — да живее в общество без чувство за хумор.

* * *

Веднъж, като се връщах в къщи, не знам по каква прищявка на асоциациите, в паметта ми неочаквано изплава прочетеното някога изречение: „Тя държи в обятията си едно дете, за което светът е малък“ — изречение, което личи и днес под образа на Богородица в някогашния византийски манастир „Хора“ в Цариград. И, както става понякога с отдавна чут и забравен стих, това изречение от времето на Теодор Метохит така неумолимо се вряза в съзнанието ми, че започнах да го повтарям всеки две-три минути. Постепенно думите се отдалечиха от своя първоначален смисъл, евангелските образи изчезнаха, като да не ставаше дума за тях, и поетическата метафора, израснала до планетарен мащаб, ме увлече със сила, на която бях слаб да противостоя. Така незабелязано съм изминал четирите километра до дома, забравил, както никога дотогава, да се кача на трамвая.

* * *

Има литературни факти (само литературни ли?), основани на грешка, но осветени от традицията, които са пуснали толкова дълбоки корени в общественото съзнание, че са придобили силата на закон. Можеш да ги опровергаваш колкото щеш, но доводите ти ще останат безсилни пред всемогъщата инерция. Такъв е случаят и с онзи стих от „Хаджи Димитър", най-известния от известните, с който сме закърмени още от детски години.

Ботев ни е оставил три редакции на своята балада. И в трите този стих гласи:

Той, които падне в бой за свобода,
той не умира . . .

Така е даден и в първото издание на неговите съчинения, направено от Захари Стоянов десет години след Освобождението (1888), както и в някои от последващите. Но още преди това, неизвестно кой и кога е заменил в апокрифните издания „той" с „тоз" и стихът започва да шествува по българската земя в преиначен вид, като вариант от народна песен: „Т о з, който падне в бой за свобода. . .", за да бъде приет по-късно без уговорки дори от големия изследовател на Ботев — Михаил Димитров. Опитайте сега да възстановите автентичната редакция, за да видим какъв ще бъде резултатът.

Нека не се мисли, че казвам това с честолюбивото намерение да поставя себе си над другите. Ако трябваше да се заема с една антология на българската поезия, сигурно и аз бих се поддал на общата слабост. Не защото ще бъда обвинен в педантизъм, а от един по-голям страх: да не мина за осквернител на национални светини.

Нужно ли е да обяснявам какво значи узаконеният социален навик?

* * *

Като търсеше доводи в полза на неусловното изкуство, един събрат, завидно отзивчив към всички културни въпроси, сочеше за положителен образец някои живописци от миналото, защото, както той се изрази, в техните натюрморти плодовете са изобразени „такива, каквито са в природата", с тази единствена разлика, че „не можем да ги намерим у бакалина". И е прав: в бакалницата наистина такива произведения не се продават. Но затова пък неговият идеал за естетическо съвършенство можем да намерим в магазина за изкуствени цветя и плодове: там колкото щеш плодове, които по външен вид „отговарят на истинските", и то на необикновено достъпни цени. Странно е само, че никой досега не е бил така щастливо проницателен, за да открие в тях образец на голямо изкуство.

ПРИСЪСТВИЕ НА АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Бистра Ганчева

Въпросът за авторското присъствие бе разработен в значителни изследвания у нас и в чужбина. Научните резултати, до които се стигна, дават основание да се смята, че този въпрос е трайно завоевание на литературната наука, начална точка за по-нататъшни постижения.

Произведенията на Константин Константинов някак естествено налагат да бъдат разгледани в светлината на този проблем. Много техни съществени особености произтичат от него или водят към него.

И при най-беглия досег с произведенията на този писател може да се почувствува неговото засилено, осезаемо присъствие. Отношението му към изобразеното винаги е ясно определено и изявено. Да се търсят доказателства е излишно — всеки Константинов разказ, с някои нищожни изключения, може да потвърди това. Изследването би трябвало да се насочи не към самото наличие на авторското присъствие, а към формите на неговата проява.

„Из Странджа“, „Панаирът“, „Градчето“, „Затворникът“, „Незначителна история“, „Трета класа“, „Произшествие“, „През стената“, „Под сливите“, „Неврастения“, „Завещание“, „Марсилия“, „Песен“, „По реката“, „Човешка душа“, „Във влака“, „Хотел „Ниагара“, „Една нощ“, „По булеварда“, „Есенно слънце“, „Пепел“, „Буря“, „Целувка“, „Любов“ — във всички тези разкази на Константин Константинов, извън които остават само три-четири белетристични творби, намираме един човешки образ, който предимно наблюдава и преценява развиващото се действие. Този образ може да бъде главният герой-участник в събитията; понякога е герой-референт, на когото авторът е „поверил“ да разкаже случилото се и чрез когото се осъществява композицията „разказ в разказ“; може да бъде и самият повествовател — в такъв случай разказът се води в първо лице.

Независимо от разнообразието във външните форми основната художествена задача на наблюдателя не се променя — той се вглежда в онова, което се извършва, анализира го, съотнася видяното с представите си за света. Изводите, които прави, са общи, генерализиращи: разтворен човешки труп може да го накара да мисли, че човекът е „тънка лъжлива обвивка, под която се крият куп вонещи нечистотии“; воят на две сирачета го навежда на мисълта за човешката мизерия изобщо („Произшествие“); твърдостта и смелостта на една учителка се свързва с представата за к а т е г о р и я хора, чиято духовна сила ги издига далеч над нас („Незначителна история“); споменът за проявена жестокост го кара да си задава мъчителни въпроси за вълчите страни в природата на човека („Под сливите“); мигновено настъпило в него отчуждение го заставя да размишлява за смисъла на преходните неща („Една нощ“).

Във всички тези случаи наблюдателят се стреми да установи истината за онова, което се е случило. Той възприема нещата с оглед някакъв социален, психологически или нравствен проблем, който се старае да разреши. Стреми се да вникне в същността на явленията, независимо дали се намират в света около него или в самия него.

Не е никак трудно да се установи, че с изредените по-горе мисли героят става носител на авторовото изживяване. Писателят не само съчувствува и разбира героя си, а е в самия герой, на вълненията му гледа като на свои. Константинов влага в персонажа много от собствената си личност. Чрез героите си той, по негов собствен израз, „изживява себе си". Налага се въпросът — дали може да се говори за пълно покритие, за тъждество между автор и герой.

Отговор на този въпрос дават самите произведения.

Ето финала на „Завещание": „Насреща идеше висок, разсечен хълм и машината с писък навлезе между скалите. Прокънтя остър ек и в тоя миг младият човек не можа да се сдържи, наду яките си гърди и викна тържествуващо и радостно:

— Хо-хо-хо-о-о!...

Скалите изведнъж се разтвориха и машината като освободена се втурна в широко спокойно поле, над което се бе закрепил вече още един подобен на всички други ден, изпълнен с многолик и равнодушен живот."[1]

Думите „многолик и равнодушен" са крайната преценка, заключението от протеклото събитие. Те се отнасят и за героя, и за света около него. Чрез тях авторът донякъде оправдава героя, който може да се радва и да пази доброто си настроение въпреки многото мъки, на които до преди малко е бил свидетел.

Следователно преценката е направена само от автора. До този момент той е бил скрит зад героя, невидимо го е съпровождал. В заключението за миг се е отдръпнал от него и е станал видим н а р е д с него. За първи път читателят долавя неговото присъствие, съзира и дистанцията между автор и герой.

Интересни са случаите като „Седем часа заранта", „Момчета", „Папагалът", където авторското присъствие се открива сравнително най-трудно. В „Седем часа заранта" с изключение на биографията на героинята и финала (за него ще стане дума по-нататък) авторът като че е изчезнал. Душевното състояние се развива самостоятелно, по свои собствени закономерности. Би могло да се заключи, че авторът е „изчезнал" (като при Йовков).

В действителност това не е така. Психологическите открития, на които се натъкваме в разказите на Константинов, ни помагат да намерим и в нас душевни дълбочини, които не сме подозирали. Когато проследяваме състоянието на героинята, ние в същност се взираме в себе си. Авторът ни помага да разкрием непознати черти в нашето собствено същество. Константинов вниква не в характер, не в неповторимото в една индивидуалност, а в психологически дълбочини, присъщи на човека изобщо. Художественото откривателство води до душевни бездни, които се съдържат във всеки. Вследствие на тази общовалидност на психологическите открития авторът може да почувствува изживяванията на героя като свои. „Вживявайки се" в героя, той в същност изживява себе си. Така може да се скрие. Общността между тях е такова естество, че премахва индивидуалното. И тъй като писателят очертава една човешка съдба, един герой — изживяванията се приемат като принадлежащи единствено на героя.

Близостта между автор и персонаж е малко по-различна в мисловните пасажи. Вече бе посочено, че мислите на героя са и авторови. Достатъчно

---

[1] К. Константинов. Избрани разкази и пътеписи. С., 1968. с. 154.

е да се сравнят разказите с което и да е небелетристично произведение на Константинов, за да се види общността между автор и герой.

От друга страна, близостта не се свежда до покритие. Не може да не се почувствува особеното д и с т а н ц и р а н е на автора от героя. Разликата между тях е особено силна тъкмо когато и общността е най-категорична — когато героят достига до крайни заключения за живота. В такива моменти се чувствува, че авторът е някъде до героя си, че се съгласява, но не се слива с него.

Ето един откъс от „Неврастения“: „Младият мъж дълго гледа нататък — утихнал, унесен, почти радостен... В паметта му се мяркаха, разпокъсани, но ясни, всички образи и неща от тоя следобед, въртяха се и после се събираха в някаква странна общност..

В тоя широк и непознат свят всяко съществование се въртеше само около своята мъничка ос, всяка съдба, дори най-последната, имаше своите радости... Защо той съдеше всички със своя изкривен, болен ум?... Мислите му отново закривиха. „Ето — кой ще ми каже, че моите страдания, въображаеми може би, са по-значителни от тия на тоя непознат например... Или че радостта ми е по-висша от радостта на стареца, който е занесъл на бабичката си парите от продадените метли?... Какво сложно и изумително нещо е животът наистина!“[1]

Авторът е напълно съгласен с героя си. Във всяка дума се чувствува неговото пълно одобрение. И все пак той се съгласява като странично лице. Ние го чувствуваме наред с героя. Полупряката реч преминава в пряка, т. е. в реч на самия герой.

Подобно дистанциране намираме и в „Произшествие“, и в „Пепел“, и в „Под сливите“. То е най-явно в „Есенно слънце“, където мислите на разказвача са изразени от останалите герои. Авторът е „връчил“ размишленията си — те са „дошли“ от него, но в разказа са се отделили от него и са поети от друг образ. Самият автор е останал встрани от тях. Почти във всички случаи, в които героят разсъждава, авторът е до него — съгласен, но различен.

Разликата между тях според нас се състои в това — доколко автор и герой с е п о к р и в а т с истините, до които се достига.

За героя истината е върховно, изчерпващо, всеобхватно откритие. Тя е последното, най-голямото обобщение, до което той се е домогнал, и означава п р е д е л а на неговите търсения. Новата истина се превръща за него в истина от последна инстанция. „Тая тънка лъжлива обвивка, под която се крият куп вонещи нечистотии... това беше човекът!“; „...всичко остарява — на, и звездите стареят...“; „Всичко тече — тече — и онова, единственото, което остава, е — малко тиня между пръстите...“; „Какво сложно и изумително нещо е животът“; „Как става това, че човек понякога се увълчва дотолкова?“; „Времето!... Как ще преодолееш времето!...“ — това са откритията на героя, които отсега нататък ще определят цялото му мислене. Той надали някога „ще поправи“ мисълта си. Тя сумира целия му житейски опит, всичките му усилия да разбере и осмисли света.

Авторското присъствие о с в е н героя посочва, че авторът не се покрива изцяло с истината. За него тя не е истина от последна инстанция, не е последното, което може да се каже по повдигнатия въпрос. Авторът остава извън героя, той се дистанцира и от истината, с която героят се покрива. Героят е спрял при нея, но авторът се е придвижил отвъд нея и е отворил път за нова истина.

---

[1] К. К о н с т а н т и н о в. Цит. произв., с. 128—129.

Отношението на автора към героя не е недоверие в неговата истина, още по-малко несъгласие с нея. Той я приема, тя е негова — но не е абсолютна, не е непроменима. Авторът не противопоставя на героя си други истини, които да се издигне над него. Това би означавало да сложи предел на мисленето, да „посочи“ истина от последна инстанция — и с това да я ограничи. Неговата авторска позиция се противопоставя именно на такова ограничение. Присъствието на автора до героя означава, че няма пределни открития, че до каквито и истини да стигнем, те не означават край на нашите търсения. Всяко обобщение, всяко откритие, всяка мисъл е само временна спирка по пътя към истината.

По този начин творбата естествено, поради самата си композиция, преодолява ограничението на идеята, около която е изградена. Мисълта може да се отрази съдбоносно върху героя, но от това не се превръща в абсолютна.

Авторът в Константиновата белетристика е и в ъ т р е в героя си, и и з в ъ н него. Той е в героя дотолкова, доколкото идеята е и негова. Но същевременно и „излиза“ от героя, защото никоя мисъл, независимо че е негова, той не може да приеме като крайна. Поради тази причина ние усещаме така постоянно авторското присъствие — то е второ присъствие, някъде до персонажа, различно от него, но постоянно като него.

Това обяснява защо и най-тежките Константинови разкази, които понякога действуват потискащо, оставят след себе си усещането, че има някакъв изход. Читателят може да страда с героя, но той се „измъква“ от страданието заедно с автора.

В разказите на Константинов има много неверие, мъчителни съмнения, дълбок скептицизъм — но в тях няма песимизъм. Защото те не се градят върху една затворена, неразвиваща се истина. По самата си структура отварят път към нещо ново, т. е. към евентуален изход.

Авторът може да се открие и в описанието на природата. Описанията на Константинов често са „вместени“ между лирически пасажи. Получава се емоционална рамка, която отслабва предметността им. Благодарение на лирическите откъси, които го предхождат, описанието навлиза в едно емоционално обкръжение, създадено предварително за него. Читателят възприема описаните неща чрез авторското озарение, което ги прави по-въздействуващи.

Може би най-характерен в това отношение е финалът на „Седем часа заранта“ — един от най-поетичните пасажи в белетристиката на писателя.

След нелепото приключение с непознатия, което е разбило целия й живот, героинята се е събудила в хотелската стая и се е опомнила. С ужас тя си дава сметка какво се е случило с нея. Станалото е непоправимо, изходът е един — да свърши със себе си.

В този момент от вътрешния двор на хотела зазвучава песен — „Навярно някоя млада жена шеташе в стаята си, пеейки, и матовият глас идеше на вълни“. Песента е в пълен контраст със зашеметената жена, но в хармония със слънчевия ден.

Оттук нататък авторът съзнателно се стреми да насочи вниманието върху светлата есенна утрин с „ослепително слънце“, с шума на града, който иде отдалече, и с жизнерадостната песен. Картината има свое внушение независимо от трагедията, която се развива в хотелската стая. Читателят не може да не се поддаде на очарованието на картината, въпреки че изживява и ужаса на героинята.

В сравнително дългия финал са отделени само две фрази на самоубийство. То дори остава невидимо („долу се чу лек приглушен плясък“). Авторът сякаш цели да отклони вниманието от самоубийството или поне да скрие неговия ужас от погледа на читателя. Той дава превес на обстановката. Кра-

сивият ден, жизнерадостният шум на града и хубавата песен — всичко това властно заявява за себе си наред с бурята в душата на героинята. Това придава поетичност и особена съзерцателност на този пасаж. В него долавяме силна емоционална струна, която в предишното изложение е била приглушена. Финалът сякаш озвучава разказа, придава му романтична прелест. Връзката между него и разказа, която изведнъж се оказва, че съществува, извлича на преден план емоционалния пълнеж на творбата.

Емоционалната наситеност на този пасаж не идва от изживяванията на жената. Красотата на деня е почувствувана само от автора. Той е останал след героинята, за да почувствува тази красота. В същия момент лирическият звънтеж на разказа е най-силен. Негов пряк и единствен носител е авторът, който заговаря чрез предметните неща.

Емоционалната атмосфера е ако не най-ярката, поне най-постоянната черта на Константиновата белетристика. Дали читателят ще обикне това творчество, зависи преди всичко от това, дали ще почувствува неговата атмосфера. Неин носител е авторът. Само той е така невидим и така вездесъщ. Той обгръща с погледа си всички жизнени явления независимо какво представляват самите те. Каквото и да изобразява — идейни преломи, душевни кризи, ярки събития или незначителни случки — над всички тях авторът поставя отпечатъка на своето съзерцание. То е мъдро, ласкаво и малко тъжно, излъчва се от творбите като есенното слънце от едноименния разказ.

С тази своя особеност Константин Константинов (може би заедно само със Светослав Минков) се противопоставя едва ли не на цялото ни литературно развитие до 30-те години. Защото в развоя на нашата белетристика от Възраждането през Вазов към Елин Пелин и Мовков се забелязва непрекъснато обективиране на белетристичния разказ, постепенно скриване на автора.[1] В това отношение „Ако можеха да говорят“ бележи не само върховно постижение на Йовков, но и завършък на десетилетния развой на тази тенденция в българската белетристика.

Константин Константинов е сякаш много по-близо до Вазов, отколкото до своите съвременници — с ясно изявено авторско участие, с често използуване на герой-разказвач, с още по-често срещан разказвач в първо лице. Такива особености се срещат съвсем рядко при Елин Пелин, а са немислими при зрелия Йовков. Константинов като че се връща към вазовския начин на разказ.

В същност повторението е само привидно. За да се докаже това, е необходимо да се съпоставят Вазовото и Константиновото изложение.

В изследването на Искра Панова „Майстори на разказа“ — изследване, чиято разработка на някои въпроси се утвърди като основополагаща в нашата литературна наука — е отделено значително място на Вазовия разказ. Особено се набляга на факта, че въвеждайки себе си в повествованието, Вазов поставя върху него „вкус на д о с т о в е р н о с т, на документирано събитие, на историческо с в и д е т е л с т в о (р. а.).[2] До същия извод се стига и в споменатата статия на акад. Петър Динеков. Като се разглежда развитието на авторския образ от Каравелов насам, се подчертава, че авторското участие в творбите на по-старите ни белетристи е продиктувано от стремежа им към „автентичност и достоверност“[3].

---

[1] Въпросът е разгледан от акад. П е т ъ р Д и н е к о в в статията „Образът на автора в съвременната българска проза — в книгата му „Историческа съдба и съвременност“, С., 1972. с. 238—294.

[2] И. П а н о в а. Майстори на разказа. С., 1967. с. 54.

[3] П. Д и н е к о в. Цит. съч., с. 289.

Авторското участие на Константин Константинов има същите формални прояви, но не поставя такъв отпечатък. Неговите творби са еднакво далече от вкуса на достоверност независимо от формите и степените на авторското присъствие. От гледище на тази особеност Вазов и Константинов са толкова далече един от друг, колкото са Вазов и Йовков по отношение на степента на авторската изява. Разликата следва да се търси в отличителните особености на авторския образ при единия и при другия.

При Иван Вазов, както и при всички български писатели преди него авторът в произведенията е максимално близък на писателя. Можем да сравним Вазовите разкази с пътеписите, спомените, дори с изказванията му – ще чуем същия авторски глас, същата интонация. Гласът на автора остава непроменен независимо дали той описва пътуванията си из Стара планина или разказва историята на дядо Йоцо.

Това не му пречи да заеме позицията на вездесъщ разказвач. Той възсъздава случките, присъствува като невидим свидетел при разговорите на героите, „вселява се“ в душата им и следи мислите им. Но във всички тези случаи чуваме самия Вазов — като определена писателска личност, която държи да говори от свое име.

И тук като в „Майстори на разказа“ се налага да се спрем на „Дядо Йоцо гледа“. Известното авторско встъпление („Като си спомняме за нашите бащи, деди, роднини, преселили се на оня свят преди освобождението на отечеството...“) е отделено от по-сетнешното изложение с разстояние. С това авторът отделя своите размисли от историята на героя. Разликата между тях наистина е съществена — историята на дядо Йоцо е художествено възсъздадена, условна (независимо дали е измислена или не), а авторските размишления не са. Вазов е включил в един разказ достоверно и белетристично изложение. Чрез разстоянието той напомня разликата помежду им.

Но още в началото на втория дял („Имаше обаче един човек...“) сякаш се прескача това разстояние. Съюзът „обаче“ противопоставя историята на героя на предшествуващите разсъждения и по този начин свързва двата дяла, хвърля мост помежду им. Щом между тях може да се създаде подобна връзка, следва, че разликата между белетристично и небелетристично изложение не е толкова голяма, колкото се е предполагало.

Разликата между тях е намалена благодарение на споменатия „вкус на достоверност“ в белетристичното изложение. Вследствие на него белетристичният разказ се е уподобил на достоверния, „придвижил се е“ към него.

Причината за тези промени е, че и в двата дяла чуваме един и същ авторски глас. Във всеки момент Вазов говори от свое име, без да крие нито присъствието си, нито своята определеност. Читателят е наясно, че във всеки момент чува гласа на писателя Иван Вазов. Той д ъ р ж и да говори така, защото з а л а г а на своята известност, на обществения си авторитет, на личното си влияние като творец и общественик — и в разказа си говори именно като такъв. Само тогава той може да се прояви като „свидетел и съдник на епохата“ (Искра Панова). Единствено чрез пряката изява на своята личност той придобива творческата свобода да свидетелствува, да се възмущава, да обсъжда проблеми, да поучава. Възприемайки творбата, ние чуваме гласа на действително лице и затова разказаната от него човешка съдба приема „вкус на достоверност“.

Авторските размисли може и да п р о и з т и ч а т от съдбата на героите: „Слепотата и умствената му незлобивост бяха запазили като с броня душата му от разочарованията на тъмните ѝ страни, които разочарования изпитваме ние, окатите...

Честит слепец!“

Разказът за героя неусетно преминава в размисъл, белетристичното изложение прелива в достоверен разказ. Това може да стане тъкмо защото границата между тях е преодоляна по художествен път.

Това създава единството на разказа.

Същото преливане между белетристично и небелетристично изложение намираме и в големите Вазови произведения — романите и повестите. Там той често напуска позицията на невидимия автор и излиза на преден план. При тези „преходи“ става ясно, че независимо дали е изявен или анонимен разказвач, Вазов говори с един и същ глас. Повествователят, който започва „Под игото“ с „Тая прохладна майска вечер чорбаджи Марко, гологлав, по халат, вечеряше с челядта си на двора...“, е пределно близък до писателя, който в началото на четвъртата част размисля покрусен за разгрома на Априлското въстание: „За три дни бунтът бе стъпкан навсякъде. Борбата се провали ужасно, тя се превърна в панически страх.“ В единия случай се говори за художествено възсъздадени (и поради това условни) герои, а в другия се разсъждава за действителни исторически събития. С това неговият глас не се променя. Повествователят е един и същ, но във втория случай неговата самоличност е по-определена.[1]

Близостта между автора от произведението и писателя проличава и в случаите, когато Вазов изоставя за малко епическия разказ и въвежда авторски коментар. Преходът често става съвсем леко, като неусетно преливане. Ето такъв случай — описанието на Силистра-йолу в „Под игото“:

„Тъй се наричаше една прекрасна зелена морава в манастирския дол, обрасла от кичести върби, високи брястове и орехи, до самата манастирска река... Оттатък, през реката, се издигаха високите бели стени, страшно изрязани и изхълмени от пороите. Слънцето отиваше към пладне и неговите зари, като минуваха през листнатите дървета, сипеха върху моравата дъжд от златни трептящи търкала...

...Славата на Силистра-йолу цъфтеше и днес и привличаше охотници за веселби и пиршества; а те бяха много. З а щ о т о , п р и в с и ч к и т е с и л о ш а в и н и , и г о т о и м а и е д н а п р и в и л е г и я : д а п р а в и н а р о д и т е в е с е л и... Поробените народи имат своя философия, която ги примирява с живота. Един безизходно пропаднал човек често свършва с един куршум в черепа или в клупа на едно въже. Един народ поробен, макар и безнадеждно, никога не се самоубива...“

Описанието на красивата местност сякаш „продължава“ в авторовите мисли. Дори графическото им отделяне на нов ред не се е оказало необходимо. Налице е не толкова преход, колкото преливане, не промяна, а продължение. Защото имаме не смяна на един разказвач с друг, а различна по форма изява на един и същ повествовател. Преливането се извършва така леко, както незабелязано разказът за дядо Йоцо прераства в размисли за окатите. Авторските изявления на Вазов не винаги приемат формата на „отклонения“. Те спокойно се абсорбират от белетристичното повествование.

Невидимият разказвач и ярко изявеният автор при Вазов са качествено еднородни. Те се различават по степен на изява, но каквато и да е тя,

---

[1] Условността на човешките образи във Вазовото творчество не става по-малка от това, че повечето от тях имат прототипове. Чорбаджи Марко, който почти изцяло се покрива с прототипа си, е точно толкова условен, колкото е Бойчо Огнянов—„синтез“ от два прототипа, или, да кажем, Лизавета Александровна (от разказа „Целувка на Македония), която е измислена. Житейската автентичност на образа не променя неговата художествена същина — инак той би престанал да бъде образ. Белетристичната творба именно затова е белетристична, защото прякото фактическо подобие между нея и действителния свят е без значение. Наличието или отсъствието на прототип не се отразява върху условността на разказа.

авторът е винаги едно и също лице, и то действително лице — писателят Иван Вазов.

При Елин Пелин авторският дял се изменя по форма и обем — в типичната елинпелиновска белетристика авторски текст от рода на вазовския е вече недопустим. При Йовков авторът изчезва напълно. Известно е желанието му да разказва така, като че „дига завесата и оставя читателя сам да следи един живот, който става пред очите му“[1].

При Константин Константинов авторът се появява отново. Неговото присъствие е не по-малко постоянно, отколкото при Вазов. Но това не е „връщане“, а развитие на художественото повествование. Авторът, когото виждаме в Константиновата белетристика, е нещо по-различно от писателската личност. И тук можем да сравним кой да е разказ на писателя с кое да е есе — ще чуем различни авторски гласове.

Добра основа за наблюдение дава „Заник“. В тази ранна творба на писателя намираме двама разказвачи, като всеки от тях се проявява в различните дялове на разказа.

Ето началото на първия: „Нещо подразни носа на бай Димитраки, той кихна и се събуди. Беше си отспал. В широкия хает бе повиснала сънлива следобедна тишина. Слънцето печеше южния джамлък, но басмените завеси пазеха хубава сянка...Приятна леност натискаше огромното му тяло... Той не мислеше и не можеше да мисли сега за нищо: беше му хубаво да полежи още — ей така, след съня.“[2] Налице е вездесъщ анонимен разказвач, който има достъп навсякъде — дори в мислите на героя.

А ето и началото на втория дял: „Бай Димитраки Человека беше един от известните хора в града. Там, в тихите малки гробища той почива сега под сянката на старите череши в красив гроб с паметник и желязна ограда. Но колчем си спомня за него, аз го виждам все такъв — спокоен, важен... Неговият живот не бе твърде бурен..., но в големите борби на своето време той бе внесъл данта си и дори прекара няколко години в заточение...“[3] Разказът се води от „съгражданин“ на героя, който лично го е „познавал“ — осведомен е за миналото му, за младините и за живота му в малкото градче. В следващите откъси „думата е взета“ отново от вездесъщия повествовател. Двамата разказвачи говорят последователно, в определени дялове на разказа, отделени с разстояние. Всеки има своя територия и не може да се преселва в територията на другия. Докато при Вазов наблюдаваме п р е л и в а н е на анонимния автор в пряко изявена писателска личност, при Константинов е налице р е д у в а н е на различни разказвачи. „Съгражданинът“ на бай Димитраки може да води разказа само като външен свидетел на някои моменти от живота на героя или „да знае“ за миналото му. Зрителното му поле е ограничено. От своя страна и вездесъщият повествовател от другите дялове на разказа не може да заеме позицията на съгражданина. То би означавало да излезе от своята анонимност, което разказът не допуска. Въпреки че неговият терен не е така стеснен, той с не по-малка сила е привързан към него. Всеки от двамата разказвачи има своя гледна точка и не може да се откъсне от нея.

Вазов не познава такова ограничение. Той по всяко време може да излезе от ролята на невидимия автор, да заговори пряко, без това да се отрази върху единството на повествованието.

Но в замяна на свободния, неограничен вазовски разказвач Константинов има възможност да с м е н я различни разказвачи. Авторът в про-

---

[1] С п и р и д о н К а з а н д ж и е в. Разговори с Йордан Йовков. — Златорог, г. XVIII, 1937, кн. 9, с. 301—302.
[2] К. К о н с т а н т и н о в. Цит. произв., с. 9.
[3] Пак там, с. 12.

изведенията му става условен, приближава се до условния свят на творбата. Константинов т в о р и своя разказвач, създава го като съставка от образната цялост. Авторът в неговите разкази не е нещо външно по отношение на художествената действителност, а е част от нея. Той е х у д о ж е с т в е н о б р а з наред с всички останали образи. Авторската реч в Константиновия разказ е речта не на действително лице — писателя, а на един човешки образ — авторския.

Този образ се е разкрил най-ясно в разкази като „През стената“, „Есенно слънце“, „Марсилия“, където приема формата на първоличен повествовател. Той не е герой в собствения смисъл на думата — не е въведен от писателя, почти няма своя биография — за него не са дадени дори беглите сведения, които получаваме за другите Константинови герои. Неговото предназначение е само да възсъздаде случките, да води повествованието. Същевременно той не е самият писател. Отнсшението между него и писателската личност е такова, каквото е отнсшението между ксе да е жизнено явление и образа на това явление в художествената творба. Тъй както в произведението намираме не действителни неща, а техните образи, така и авторът е не личността на писателя, а нейният образ. В същността си този образ е еднстипен с „образа на поета в лириката“[1] — лирическия герой. Той е художествено отражение на авторската личност, израства от нея и може да изразява най-съкровеното от нея — без да съвпада, без да се покрива с нея.

Така може да се обяснят думите на Константин Константинов, че произведението може да бъде искрено, без да е лична изповед. Пишейки, той наистина изживява себе си, без обаче да ангажира себе си. Въвеждайки своята личност в художественото произведение, той създава нещо качествено ново в сравнение с тази личност.

Авторската намеса във Вазовата белетристика се чувствува като външна намеса, „дошла“ от действителността — естествено, намеса допустима и художествено оправдана. Чрез нея се осъществява по-тясна връзка между новосъздадения художествен свят и житейската действителност, която той отразява. Чрез писателското участие разказът на Вазов т е г н е към действителния свят, сякаш е „отворен“ за него.

Константиновият разказвач не може да има такова въздействие. Превръщайки се в образ, той сам е напуснал житейската реалност и се е превърнал в част от художествената реалност. Чрез неговото участие ние се намираме в непрекъснат контакт с т в о р ч е с к а т а в о л я, която създава разказа. Усещайки нея, ние възприемаме и художествения свят именно като художествен — условен, нов свят, несъществувал досега.

Може би е необходимо да се подчертае, че съпоставително разглеждане на двамата автори в никакъв случай не означава оценъчно сравнение между тях. Целта е само да се проследи една тенденция, чието развитие минава през различни творци независимо от мащаба на постиженията или заслугите им пред развитието на българската литература. Поставянето им в една условна поредица е далеч от каквото и да било „изравняване“ на създадените от тях художествени ценности.

* * *

Различните авторски образи създават още една разлика между Вазов и Константинов. Благодарение на писателската изява Вазовата творба изглежда достоверно разказана история и когато е сътворена от въображението.

---

[1] Краткая литературная энциклопедия, т. IV, с. 213.

Обратно, случките в Константиновите творби изглеждат измислени и когато са автентични. В „Път през годините“ можем да намерим „протослучаите“ на не един Константинов разказ („Из Странджа“, „Пътьом“, „Затворникът“, „Една нощ“, някои миниатюри от цикъла „Париж“). Това не ни пречи да ги възприемаме като разкази. В „Есенно слънце“ писателят е останал дори с името си в творбата — сякаш е искал да подчертае, че разказва за действителни неща. И същевременно тъкмо „Есенно слънце“ е най-далече от автентично разказана история, защото в него най-силно се чувствува присъствието на автора. Благодарение на това осезателно присъствие жизнените явления достигат до нас не в своя суров вид, а като образи. Авторът не ни разказва за действителни неща, а създава образите на тези неща.

Благодарение на отпечатъка на достоверност Вазовите творби приемат форма на очерк, спомен, пътепис. Тази тяхна особеност бе наречена от Искра Панова „жанров израз... на авторовия стремеж към активно участие в повествованието“[1]. При Константинов, обратно, пътеписите тегнат към истинска белетристика, понякога се превръщат в разкази. Определено трябва да се говори не за изолирани случаи, а за тенденция, която обхваща ред творби — „Песен“, „Панаирът“, „Мелник“, „Из Странджа“, „Марсилия“, „По реката“, цикъла „Париж“. Първоначално те са издадени в сборника пътеписи „По земята“, което показва, че намерението на автора е било да създаде пътепис. Жанровата промяна е станала неусетно, при самото оформяне на творбата. Като че сам авторът не я е забелязал навреме. Едва по-късно, при второто и следващите издания, той включва някои от тези творби към разказите. Пътеписите сами, „без знанието на автора“, са се превърнали в разкази.

Необходимо е да се вникне, доколкото е възможно, в ходовете на това превращение.

Съвременната литературна наука причислява очерка и мемоара (към тях можем да прибавим и пътеписа) към „периферните“ литературни жанрове.[2] Причината е, че в тях авторът не твори художествените явления като в разказа или романа. Липсва възсъздаването, характерно за художествения образ. Изложението в очерка, пътеписа или мемоара следва действителните факти, докато в белетристиката, обратно, фактите се подчиняват на художествената идея.

Образите в белетристиката се развиват по своя логика. Многобройни са твърденията на творците, че за да се създаде завършено художествено произведение, авторът трябва да се вслуша в „диктовката“ на самото произведение. Неведнъж авторите променят творческия си замисъл само защото творбата е „изискала“ това. Известни са случаите, когато героите „изненадват“ автора си с неочаквани действия. Образът н а л а г а промяната, той се е изплъзнал от автора си, дори е застанал над него и го е подчинил.

Имайки пред вид тези разлики, някои пътеписи на Константинов без никакви уговорки могат да се нарекат разкази, защото в тях се забелязва самодвижение, оформяне на образа по негова собствена логика. Същото е и с някои откъси от мемоарите. Те ни дават и най-добрите примери за това.

Например „Път през годините“ започва с лирическо встъпление: „Над всичко е лазурно-матовото сияние на Сините камъни, което ще даде истинския колорит на дните ни, до последния. После, това е патината на старите чардаци и хаети, направени като че от горено дърво, с изрязани слънца по таваните, с цъфнали гюлове по сандъците, с вълшебната кутийка-музичка в го-

---

[1] И. П а н о в а. Цит. съч., с. 58.

[2] П. П а л и е в с к и й. Внутренная структура образа. Теория литературы. Основные вопросы в историческом освещении. М., 1962. с. 86.

стната стая. Това е кипналата екзотика на дълбоките дворове, зашумени от асми, бадеми и нарове, с лехи от петунии и латинки, с гъсти редици чимшир, между които бързат мълчаливи вади... Това е приглушеният мълвеж на щурците, които ще чуеш вечер в смълчаните полета на Прованс, сладостен и мъчителен в едно и също време, и който ще те върне няколко десетилетия назад, в стъмените бахчи край Тунджа. Това е острият и сух аромат на мащерка, лъхнал неочаквано от напечените хълмове на Пелопонез, който изведнъж изправя пред очите ти голите ридове на Балкана, дето същият мирис лее своята носталгична отрова... Това е едновремешната цветна корица на „Робинзон Крузо", съзряна внезапно в куп стари книги, от която още се носи лек дъх на бергамот, същия, който имаха ония шарени шекери по панаирите и в който всичко наоколо изведнъж се разтапя и превръща в някакъв екран с далечна перспектива, пред който ти ставаш зрител на своя собствен живот.

Така, от първия още ден, всеки час, всеки миг и навсякъде, неосезаем като въздуха и като него вездесъщ, моят роден град присъствува в съществуването ми — едновременно фон, действуващо лице и част от самия мен — и неговият някогашен образ днес е толкова истински, колкото и тогава, защото се е съхранявал в чудодейната вода на човешката памет, която не признава никакво време."

В този дълъг пасаж целта на автора е не да „осведоми" за чувството си към родния край — той се старае да го в н у ш и. Читателят не само узнава за любовта на писателя към Сливен — той я и з ж и в я в а. За нас обичта към невъзвратимите детски дни е не само изживяване на автора, а става наше собствено вълнение. То е самото въздействие на творбата, нейната емоционална наситеност, нейният чар. Чувството не е обект на изображение — то е самото изображение. Авторът не разказва за чувствата си — той ги възсъздава, т.е. той гради о б р а з а на това чувство. За целта си използува различни представи — Тунджа, Пелопонез, Прованс. Всяка от тях участвува в изграждането на образа, става елемент от него. Образът застава над всички свои съставки и над механическия сбор от тях, той ги споява, става нещо ново, единно и цялостно.

Любовта към родния край се „откъсва" и от своя носител. За читателя тя вече е не само чувство на конкретно лице, а вълнение, предизвикано от самата творба. То принадлежи не толкова към духовната цялост на автора, колкото към образната цялост на художественото произведение. Колкото по-дълбоко писателят изживява себе си, толкова въздействието на творбата е по-силно, а с това и изобразеното чувство придобива свои очертания, свой лик. Константинов прави от него образ. То несъмнено продължава да е авторово чувство и читателят добре знае това. Но в произведението придобива своя х у д о ж е с т в е н а самостоятелност, привлича спомени и представи с оглед собственото си задълбочаване и оформяне. Т. е. в него забелязваме онова саморазвитие, което характеризира художественото творчество. Лирическото встъпление, с което Константин Константинов започва мемоарите си, е един художествен образ.

Превърнало се в образ, чувството „повлича" след себе си и своя носител — автора. Авторската личност, която виждаме в произведението, става носител на и з р а з е н о т о чувство, на образа — това превръща и самата нея в образ. Писателят, когото познаваме, остава извън произведението. Той „извлича" една страна от цялостната си душевност и я „влага" в творбата, която създава. Така той изгражда образа на чувството, а с това и образа на носителя му — автора. Авторът в произведението става нещо коренно различно от писателя, който твори това произведение. Качествената еднородност помежду им е ликвидирана.

Появил се веднъж, авторският образ променя и жанровата принадлежност на произведението. Достоверната история се превръща в белетристично изложение, пътеписът — в разказ.

Характерен пример на белетристично превращение са произведения с еднаква тема, но с различна жанрова определеност. Такъв е случаят с пътеписа-разказ „Фонтенбло“ и откъса „Път през годините“, където също се говори за френския дворец. В мемоарите център на внимание е самото посещение, случката. Константинов разказва сравнително подробно как с Рачо Стоянов са посетили безкрайните зали, как дълги часове са наблюдавали от близката гостилница алеите на парка, какви мисли са ги вълнували при посещението. С една дума, той разказва за конкретен случай.

В пътеписа целта е друга. Авторът се стреми не да разкаже за посещението си, а да накара читателя да изживее красотата на двореца, да внуши вълнението, изпитано от самия него. Целта определя и избора на средствата. Всеки момент от пътеписа, всяка мисъл, мярнала се в съзнанието на автора, всяка подробност от описанието са допуснати в творбата дотолкова, доколкото допринасят за емоционалното внушение. Авторът минава през тях, за да ни доведе накрая до мисълта за красотата, за вечните човешки усилия към съвършенство, за онова, което е давало „смисъл и устрем на вчерашния ден“[1]. Той изразява тихия възторг пред този устрем. Носител е на онова емоционално отношение към видяното, което творбата трябва да внуши и на читателя.

Тази е единствената задача на автора и само заради нея той е нужен на произведението. Останалите страни от неговата душевност са излишни. Авторът в произведението в ъ п л ъ щ а в а емоционалното отношение към изобразените неща, покрива се с него. Извън това отношение той не интересува читателя, а и сам не споменава за себе си — с изключение на местоимението „ни“ в началото. Защото въвеждането на авторската личност в пътеписа би напомнило за нейната цялост, т. е. и за онези страни от нея, които не трябват в творбата. Авторът е стеснил изявата си до краен предел. Читателят има пред себе си не него, а една страна от него — вълнението, радостта от видяното. Това само отвежда към авторската личност, без да ни занимава с нея.

В замяна на това емоционалното отношение към видяното се разгръща предълно широко. Максималната му изява се дължи тъкмо на това, че тя е з а с м е т к а на всичко останало в душевността на писателя. Той се е абстрахирал от цялостната си личност, но е дал пълен израз на изживяването. Това изживяване пронизва целия пътепис, изпълва авторския образ, достига най-широките възможни рамки на израз.

Разликата между писателя и авторския образ може да проличи дори от елементарна текстова съпоставка. В „Път през годините“ и във „Фонтенбло“ се говори за едно и също събитие, изживяванията са на един и същ човек, но в п р о и з в е д е н и е т о не може да не се почувствува разликата между авторите. Тя личи още в отделни фрази:

„Път през годините“: „Ние ходихме заедно да гледаме Големите води във Версай, цял друг ден прекарахме във Фонтенбло. Помня, че когато излязохме от двореца, отидохме да обядваме в едно евтино заведение-барака... Нямаше много клиенти и ние останахме по-дълго, докато всички си отидоха. Насреща беше огромният див парк с езерцето и увисналите в него върби, с павилиона, с фонтана на Диана, с първите жълти кленови листа, които падаха върху един мраморен Аполон.“

„Фонтенбло“: „През мрежата от листа куполът на небето синее като огромен опал. Далеч, в дъното на алеята, огромните върби плакнат в езерото от-

---

[1] К. К о н с т а н т и н о в. Цит. произв., с. 385.

пуснати коси. Гората мълчи дълбока и здрачна. Един мраморен Аполон, приседнал сред моравата и вдигнал ръка към небето, лови първия ален лист на клена."

Това е самото начало на пътеписа. Авторът не осведомява за случая, за посещението си, а направо „въвежда" в чувството и ни „държи в него" до края на творбата. Докато в спомените си той все пак говори и за себе си, и за другаря си, и за онова, което се е случило с тях.

Затова съпоставените пасажи имат различно емоционално звучене, различна интонация, различни авторски гласове. Спокойният разказвач от мемоарите се заменя със силно впечатлителния съзерцател в пътеписа. Този съзерцател се сродява с повествователя в разказите. Защото и в пътеписа, и в разказите авторът е образ. Достатъчно е да се чуе гласът му, за да се повярва, че е налице художествено произведение.

Това налага да се спомене за „идейната натовареност" на Константиновата композиция, за връзката ѝ с проблемите, които авторът поставя в творчеството си.

Избраната от писателя композиция му осигурява възможността да „разгърне" идеята или чувството си в предълно широки мащаби. Тяхната защита в произведението се „възлага" на един образ, който няма други художествени функции — това вече самò по себе си говори колко важна е задачата на този образ, как писателят държи на нея. Композицията „поставя" идеята и чувството в центъра на творбата. По този начин художествените внушения стават по-силни.

И така ходовете на създаването на образа са следните. Първата стъпка е превръщането на авторското чувство в образ на това чувство. Вследствие на него (но едновременно) промяната обхваща и автора. Той се превръща в носител на една образно създадена емоция, в съставка от художествената цялост, необходима за тази цялост. Появил се веднъж в творбата, той променя и характера на изложението. От достоверно то се превръща в белетристично изложение, в което житейската автентичност, макар да е налице, губи значението си. Ние усещаме присъствието на авторския образ, т. е. на твореца на възприеманата от нас действителност. С това и самата действителност схващаме като сътворена, нова, художествена.

Вече няма значение как ще се нарече произведението — разказ или пътепис. Последицата от появата на авторския образ е именно изравняването на пътеписа и разказа или по-точно — превръщането на пътеписа в разказ.

* * *

Вторият вид жанрово преливане в творчеството на Константин Константинов е доближаването на пътеписите до есетата. Пътеписни творби, в които белетристични белези не се появяват, почти без изключение клонят към есеистиката. Затова и последната книга на писателя — „Празници" — е анотирана като „пътеписни есета".

Причината за това преливане и тук е авторовата личност. За да се докаже това, отново е необходимо да се вникне в съдържанието на самите произведения.

Пътеписите на Константинов може да се разделят тематично на три групи — пътеписи за природата, за селища и за художествени шедьоври. Но независимо от условните тематични различия и групировки всяка Константинова творба преследва една основна цел — не толкова да опише видяното, не да го изобрази нагледно, а да го осмисли, да го прецени. Писателят търси съдържанието на онова, което наблюдава, стреми се да издири смисъла му. Това

еднакво важи и за природата, и за селищата, и за художествените и исторически паметници.

Смисълът на природата според Константинов е в самата нея („Пирин", „Скараманга", „Родопи", „Мадара"). Със своята мощ и безконечност тя прави излишни въпросите, издига се над тях. Природата е свят „сам за себе си", недосегаем за съзерцаващите го хора. Такова чувство авторът изпитва и в Родопите, и на Пирин, и край гръцкото море. Да го внуши на читателя — това е основната му задача.

Художествената цел е същата дори и в пътеписи, в които се рисуват селища. Когато ги описва, Константинов се интересува най-вече от следите, които историята е оставила върху тях. За Константинов историята е не само събитията, които са се случили някога. Тя е „душата" на селищата, тяхната благородна традиция и спомен. Следите от миналото свидетелствуват за едно вековно съществуване, през което са се редували епохи с различен дух и съдържание. Те са оставили отпечатък върху лицето на града, направили са го по-интересно, по-богато, по-съдържателно. Читателят трябва да почувствува тъкмо това съдържание в облика на всяко селище.

Творческата задача на писателя проличава още по-ясно в пътеписи, където рисува исторически и художествени паметници. Той надниква отвъд видимата красота, стреми се да покаже величието на онези, които са я създали. Творческият порив осмисля живота на хората. Творците са като заложници на човечеството — те доказват, че човек може и трябва да съществува, щом е способен да твори красота.

Във всички посочени случаи художествената задача на пътеписа — да посочи съдържанието и смисъла на изобразеното — може да се изпълни само чрез активното участие на автора. Тъкмо защото е човешко, духовно съдържание, то трябва да бъде почувствувано от една личност, да откликне в нечие съзнание. Художествената задача на творбата изисква авторовата изява, прави я необходима.

Целта, която Константинов преследва в пътеписите си, определя и друга особеност — в тях описанието не играе онази важна роля, която му се отрежда в пътеписния жанр. То отстъпва първенството си на размисъла, на авторовото отношение и преценка.

Това съвсем не означава, че Константинов се е отказал изобщо от описанието. То може да бъде обширно и подробно. Но независимо от обема си то е страничен момент в творбата. То отвежда към размисъла, служи на преценката. Обширно или лаконично, то е спомагателно. А ако е по-дълго, неговата описателност се разяжда „извътре" — след няколко детайла веднага се преминава към размишления.

Типичен случай на пренебрегнато описание намираме в „Рилски манастир". То е не разказ за едно пътуване, а размисъл за „най-великото и най-прекрасното, което е създал българският народ"[1]. Почти в цялото произведение писателят размишлява — за оцелелия през вековете образ на рилския отшелник, за пълното единение между народ и личност, за величествената природа, която напълно съответствува на извършения подвиг, за изумителната архитектура с образци на самородно и съвършено изкуство; и най-вече за всеобщото желание — и на строителите, и на народа, който ги е поддържал — да се създаде нещо хубаво и българско. „Тук не е имало ангария, нито трудова повинност. Не е строила държава, а един народ, и то — поробен."[2] Връх в едно народно изкуство, манастирът е връх и в масово духовно въздигане.

---

[1] К. Константинов. Празници. С., 1969. с. 12.
[2] Пак там, с. 13.

С намаляване ролята на описанието и с „настъплението“ на размисъла жанровата определеност на творбата се разклаща. Пътеписните белези отслабват. Вместо тях се засилват есеистичните. Те довеждат пътеписа до границата с другия жанр, като на места дори я прехвърлят. Читателят не толкова съзнава, колкото усеща промяната.

Така в тези Константинови пътеписи, в които не се забелязват белетристични черти, „вакуумът“ се запълва от есеистични. Константиновият пътепис е средище, в което се засичат различни жанрови тенденции с преобладаване на едната или на другата. Пътеписът приема други жанрови признаци, доближава се или до есеистиката, или до белетристиката.

Образец на жанрово сливане е една от най-силните творби на писателя — „Реквием“.

В нея намираме и разказ за едно пътуване (до гроба на Ана Ахматова), и размисъл, и литературно въображение. Чрез отделни свои признаци творбата граничи и с пътеписа, и с есето, и с разказа. Силата на писателя е в спойката на различните жанрови белези, в тяхното взаимно просмукване:

„. . .Най-отгоре плува хвърчащият равин на Шагал редом с княз Мишкин, отзад като черно знаме се вее шинелът на Акакий Акакиевич, а заедно с тях, в някакъв прозаичен облак, десетки познати лица и неща, всеки миг по-многобройни, които се носят над нас: един мозаичен евангелист от Исаакий и старата княгиня от „Дама Пика“ в своето кресло, и „невисокият стар човек в светлосива блуза“ на Гумильов, и шапката с траурни пера на „Непознатата“ . . . и тоя припев, който не се чува, но изпълва пространството, ритмичен и натрапчив като махало, и злокобен: „Нощ, улица, фенер, аптека.“[1]

Образите, които населяват въображението, съпровождат автора през целия път. Те се „намират“ с някои подробности от околния свят и въздействуват неотделимо — стихът на Блок звъни заедно с движението на колата, спира с нея и поема отново, след като тя потегля; краят на пътуването — пристигането на гроба — е предаден в успоредица със завършъка на земния път на поетесата; незалязващият северен ден над гроба се свързва с непомръкващото слънце над името на Ахматова. Писателят леко прескача от факта към образа, от действителния свят към литературното въображение. По този начин той рисува нещата в двоен план — в обикновения им вид и като части от друга действителност. Реалност и видение плътно се приближават. Създава се едно цяло, чиито части не могат да се покътнат, колкото и неочаквано да изглеждат съчетани. Те са „родени“ в единство, а не прилепвани. Художественият порив ги е подредил по местата им.

Това е така, защото и реещите се в съзнанието поетически мелодии, и размислите, и стиховете на Ахматова, и преценката за тях се изживяват от автора еднакво дълбоко и силно. Само той осъществява художествената спойка между елементите на произведението, за която стана дума. Жанровата неопределеност на „Реквием“ е неговата сила, неговото художествено достойнство.

Причината за жанровата „неустойчивост“ на Константиновия пътепис се дължи на авторската личност. Тя или акцентира върху размисъла и доближава творбата към есето, или се превръща в образ и с това целият пътепис клони към разказа. И в двата случая пътеписът се оказва недостатъчен „да побере“ авторовата личност. Тя няма достатъчно пространство в пределите на този жанр и прибягва до друг жанров терен.

Веднага трябва да се наблегне — авторската личност е напълно достойна за важната роля, която ѝ се отрежда. Авторският образ пленява читателя със своята изтънчена чувствителност и задълбочена мисловност, с оригиналния

---

[1] К. Константинов. Празници. С., Бълг. писател, 1969. с. 89—90.

си начин на виждане, с хуманистичния си патос и благородство. Той би могъл да каже много на читателя и не би се страхувал да излезе „на светло". Затова пътеписният жанр се оказва тесен за него. Възможностите, които той предлага, се изчерпват, преди авторската личност да е разгърнала изцяло вътрешното си богатство. Възниква естественият стремеж към нови жанрови форми, които да предлагат по-широко поле за авторска изява. Търсените форми са мемоарът и есето — появяват се „Път през годините" и „Върхове".

На пръв поглед „Път през годините" като че оборва нашата мисъл. Още в предговора писателят набляга, че се е стремил „да забрави себе си" и че събитията са по-важни от неговата лична съдба. Той се придържа към строга дискретност до последната част на мемоарите.

Но ако Константинов не изтъква своята биография, той не може да не изрази своята личност, своето отношение към онова, за което разказва. Така той се саморазкрива много по-ярко и много по-силно, отколкото ако говореше за живота си. Това кара някои изследователи да наричат спомените му „една чудесна характеристика на автора си"[1].

Може би тук трябва да се търси една от главните причини за големия успех на Константиновите мемоарни произведения — „Път през годините" и няколко неща от „Празници". Въпреки пренебрежението към своята лична съдба авторът разкри до голяма степен качествата на личността си. Те се превърнаха в качества на произведението и осигуриха успеха му сред читателите.

Авторската изява в мемоарните произведения на Константин Константинов може да се види от спомена му „Срещи" в „Празници". Писателят описва срещите и разговорите си с Иво Андрич, Иля Еренбург, Илия Бешков. В някои случаи разговорите се водят само между Андрич и Еренбург или между Еренбург и Бешков. Верен на стремежа си да не се самоизтъква, Константинов се нарича дори „непотребен". Но читателят добре съзнава — ако присъствието на Константинов не е било усетено в изобразената случка в живота, тя е несъмнено необходима за нейното изображение в художествената творба. И далеч не само защото той е трябвало да я види, за да ни осведоми за нея. Свидетелят е нужен, за да открие вътрешния живот на външно незначителните случки. Съдържанието, романтичният полъх — всичко онова, което прави от случката художествен факт — се възприема като авторско чувствуване, като отклик на една богата душевност. Само тя дава живот на изобразеното.

Все пак спомените са р а з к а з за миналото. Те говорят за случки, събития, хора, които привличат вниманието ни преди самия автор. Това важи с еднаква сила и за мемоаристи, които искат да забравят себе си, и за такива, които дават преднина на собственото си „аз". И най-субективният, и най-автобиографичният спомен наблягат преди всичко върху онова, за което разказват, и едва после върху разказвача. Следователно и мемоарът не може да осигури необходимата за автора територия.

Тази задача се изпълнява от есето. През целия си исторически развой, от Теофраст и Монтен до съвременните си видни представители, то остава постоянно в жанровата си същина — личен художествен размисъл. В есето авторският начин на мислене се възприема преди всичко друго. Непосредствено се наблюдава как една идея се оформя и утвърждава в съзнанието на твореца. Върху автора е насочена най-силна светлина. Всяка мисъл се възприема преди всичко като н е г о в а м и с ъ л, т. е. като показател за самия него.

За разлика от разказа, а отчасти и от пътеписа и мемоара есето и з и с к в а и н а л а г а авторската изява. Да се разшири теренът на автор-

---

[1] П. Д и н е к о в. За Константин Константинов. Историческа съдба и съвременност. С., 1972. с. 285.

ската личност, това означава да се утвърждават жанровите белези на самото есе. Писателят има възможност да се разкрие в ъ т р е в рамките на жанра и няма нужда да ги разширява или прехвърля. В есето авторската личност не си „проправя място“ в произведението, като се съобразява с наложени ограничения, а, обратно, може да запълва пределно широкото пространство, което то ѝ предлага.

Ето защо есетата „Върхове“ са единствените жанрово „чисти“ произведения в цялото творчество на Константинов. Нещо повече — развитието на художника естествено води към тях. Това развитие — от разказа и пътеписа през мемоара към есето — е до известна степен търсене на подходяща форма за максимална изява на авторската личност.

В този смисъл може да се каже, че „Върхове“ са плод на едно дълго узряване, резултат от продължително развитие на автора. Има се пред вид не дългогодишното им обмисляне, а цялостният развой на художника от самото начало на творческия му път.

От това не следва, че „Върхове“ е най-значителната книга на писателя. И разказите, и мемоарите, и пътеписите има с какво да се състезават с тях, а и да ги надминават. Но „Върхове“ к о н д е н з и р а о т л и ч и т е л н о т о в твореца, тя е резултат от дългогодишно творческо „пътуване към себе си“.

* * *

От направения преглед на творчеството на Константин Константинов проличава, че във всички свои произведения, независимо от жанровата им принадлежност, авторът има една основна, определяща художествена задача — да изтъкне значението, човешкото и етично съдържание на онова, което възсъздава. В белетристиката, в пътеписите, в спомените и есетата хората и нещата изникват в светлината на една етична и хуманистична преценка. Чрез авторовото отношение към изобразеното се разкрива човешкият и естетически идеал на художника Константинов. Този идеал — колкото и да е рисковано да се характеризира с няколко думи — се състои във висша човешка нравственост, в една „чиста духовност“, за която писателят винаги бленува. Цялото творчество на Константин Константинов е в същност търсене на този идеал.

Стремежът на писателя към „чиста духовност“ има разнообразни причини. Сред тях на първо място трябва да се постави спарената обществена атмосфера, при която той твори. Константинов неведнъж говори за бруталността на своето време, за ония „вулгарни години“, които са погубили не един творец. Краят на 20-те и 30-те години са били неведнъж характеризирани като време на застоялост в някои среди на българския живот, когато духовното запустение е обхванало мнозина. Творец с духовна подкладка като Константинов не е могъл да остане безучастен към всичко това.

Следващата пряка причина за душевните стремления на писателя трябва да се търси в неговото домашно и литературно възпитание. Израсъл в културна семейна среда, той се пристрастява към две велики европейски литератури — руската и френската — чиито демократически естетически идеали той възприема.

Най-сетне необходимо е да се прибави неповторимата възвисеност на Константиновия приятелски кръг — групата на Димитър Подвързачов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев. За тях духовността е била над всичко. Тя е висшият идеал, към който Константинов и поколението му се стремят, за да направят живота по-хубав, цел и средство да се промени действителността. Срещу задушната атмосфера на своето време те са избрали само духовни оръжия.

Излишно е да се доказва, че тези оръжия не са достатъчни, че представата на тогавашните младежи е колкото чиста и вдъхновена, толкова и несъобразена с някои черти на реалния живот. Съвременната литературна наука вече даде своята преценка за някогашните младежки идеали: „Като търсят „чиста духовност" — според израза на К. Константинов — и се стремят към възвишено и изтънчено изкуство, тези млади хора са склонни и да се отдръпват от талвега на живота, да се лутат в измислени психологически лабиринти."[1] Духовното усъвършенствуване далеч не е единственият начин да се промени животът и неговото абсолютизиране може да създаде вредни илюзии. Важното е обаче, че разрешението на житейските проблеми в к л ю ч в а средствата на Константинов, макар да не се изчерпва с тях. Това дава възможност на писателя да каже своя истина за живота.

Главният носител на духовните въжделения в творчеството на К. Константинов е авторският образ. Да създаде една литературна творба, за Константинов означава да постави проблем, да ни накара да се замислим — нещо „да стане в нас самите"[2]. А то ще стане, когато читателят почувствува съдържанието на изобразените явления, когато ги подложи на нравствена проверка. Авторският образ заставя читателя да извърши това. Той има задачата да „пренесе" нравственото съдържание на явленията в художественото произведение. Затова авторската изява е безусловно необходима във всяка творба на Константин Константинов. Образът на писателя „прави" от разказите белетристика, както писателското присъствие прави от „Път през годините", „Върхове" и „Празници" художествени произведения. Ролята на автора е наложена от най-дълбоката същина на писателското творчество, от основната задача, която К. Константинов си поставя като художник. Авторският образ е главният и пряк носител на идеалите на твореца Константинов.

Затова и отличителните черти, породени в Константиновата проза от авторския образ, приемаме за напълно закономерни. Особеностите на героя, на композицията, на описанието, жанровите преливания — всичко това иде като последица от силната авторска изява. Всяка от тези особености отвежда към образа на автора и се обяснява с него. Налице е всестранна и последователна причинна зависимост, която говори за художествено единство, за цялостно творческо дело.

Авторската личност и духовните стремления, на които тя е носител в произведенията на Константинов, слагат своя отпечатък и върху езика.

Езикът на Константинов винаги е бил предмет на възхищение. И най-противоречивите преценки за този писател са единни в едно — Константинов е един от най-добрите стилисти в българската литература.

Но тъкмо това название, което обединява ценителите на писателя, не казва почти нищо за самия него. То не говори нищо за индивидуалните, отличителни особености на Константиновия език.

А и добър стилист не означава само „майстор на езика". Езиковата прецизност е присъща (в различна степен) на огромна част от българските писатели. Не само тя и не главно тя отличава Константинов. В неговия език има нещо много по-значително от съзнателно търсена изрядност, от верен усет. Въпреки че са задължителни за всеки художник, те не правят художника. Езиковата точност, дори езиковото богатство все още нито създават, нито доказват литературното дарование. Майсторството на Константин Константинов трябва да се търси другаде.

---

[1] Ст. К а р о л е в. Димчо Дебелянов. История на българската литература. Т. III. С., 1970. с. 877.

[2] К. К о н с т а н т и н о в. Път през годините. II част. С., 1962. с. 123.

В цялото си небелетристично творчество писателят рисува „чисти часове“, „върхове“ и „празници“. Разкривайки явления с голямо етично и човешко съдържание, той отмерва тяхната стойност. От друга страна, Константинов подчертава, че преценката, направена от него, не прибавя нищо към цената на самите явления. Нашият възторг пред тях има друго значение — той показва колко сме дорасли да възприемем великите неща, какво е съзнанието ни за тях.

Затова всяка дума, всяка фраза, дори най-суперлативната, за него е домогване до личната мярка за великите неща. Тази лична мярка е откритие за автора. Овехтялата дума се обновява, защото авторът е стигнал до нея, изминавайки преди това дълъг път. Тя става негово лично откровение, той я изнамира, за да назове своето изградено сега становище. Това се отнася за всяка мярка, която Константинов дава на нещата, за всеки израз на възторг. Високите оценки, които писателят прави, въпреки че на места се повтарят, в повечето случаи не могат да раздразнят. Те са резултат от дълго зряла мисъл.

Оттук и основната особеност на езика на Константин Константинов , посочена от Николай Лилиев: „Във всяка дума се чувствува утвърденият писател, за когото тя е придобила своето истинско, дълбоко значение и не би могла да бъде заменена с никоя друга.“[1]

Езиковите търсения на Константинов следват именно тази насока — да се намери думата, която не може да се замести с „никоя друга“. В такива случаи самата дума разкрива своята изначална сила. Художественото откривателство на Константинов е отново да сътвори старото значение на словото. Константиновите слова не толкова придобиват ново значение в контекста, колкото преоткриват старото си значение. Те зазвучават с цялата си изконна сила, сякаш неуязвими от продължителната си употреба. Както героите и случките в Константиновите произведения изглеждат нови, въпреки че подобни на тях срещаме всеки ден, така и думите достигат до читателя в своя изначален и все пак новооткрит смисъл. Всяко слово преминава през същите „подземни реки“ в творческото съзнание на писателя, през които минават и образите му. То носи нещо от творческите дълбочини, които е напуснало.

Следователно и в езика Константинов е все така духовен и пределно искрен. Това дава основание да се твърди, че духовността и авторското присъствие са не само особености на неговото творчество. Те са по-скоро основни начала, които намираме и в тематичните предпочитания, и в структурата на повествованието, и в жанровите особености, и в езика. Те изразяват художественото виждане на Константин Константинов, разкриват неговата творческа личност. Това художествено единство и тази последователност дават основание да се говори за стил при Константин Константинов.

В езика тези начала проличават най-бързо и най-ясно. Но те „носят“ в себе си цялото авторово виждане. Определението на Константинов като „най-добър стилист“ само въз основа на езика му взема пред вид само най-горния и най-лесно видим етаж от образната система. А въздействието на този етаж иде от цялата постройка, която лежи под него. В това е и силата на Константин Константинов като художник.

---

[1] Н. Лилиев. Константин Константинов. Приказки за тебе. Предговор. С., 1972. с. 5.

АРИСТОТЕЛОВАТА „ПОЕТИКА“, ТРАГЕДИЯТА И НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ ПРОБЛЕМИ

Богдан Богданов

Когато става дума за драма или за строеж на литературно произведение, на дело никой не заобикаля Аристотеловите термини. В какъвто и смисъл да бъдат употребени, те пазят аристотеловската си окраска и това естествено повдига въпроса за съвременното работно отношение към „Поетиката“. Проблемът е не дали Аристотеловото съчинение е използваемо, нито дали има абсолютна валидност. Общо взето, никой не спори, че конкретните наблюдения и изводи в нея са преплетени в общоважими теоретически постановки. Въпросът е как да се приложи на практика убеждението, че тя представлява и теоретичен, и исторически документ едновременно, и какъв път да се избере, за да бъде прочетена като задоволяваща естетическа теория, но и като критическо слово, свързано с определени исторически обстоятелства.

Разбира се, не само като практика, но и като проблем недиалектическото отношение към делото на Аристотел все още не е история. В съвременното западно литературознание могат да се намерят достатъчно примери за отказ да се разграничава теоретическо от историческо положение. Показателно е, че структурализмът например застъпва и двата типа крайно отношение към естетиката на Аристотел. От една страна, неговите изводи не се взимат пред вид и по въпроси, по които постановките му са валидни, от друга, в подхода му се вижда „светая светих“ на всичко най-съвременно дотам, че самият структурализъм бива кръстен „неоаристотелизъм“[1]. Този ентусиазъм повдига не безинтересния въпрос за „модерното“ у Аристотел.

Във всеки случай зависи с какви очи ще се чете „Поетиката“. Ако бъде гледана със структуралистки, в нея може да бъде открито дори чисто структуралистическото положение, че художественото произведение е по-голяма фраза (20, 1457 a 28—30). От този възглед обаче не следват никакви заключения и затова не бива да се оспорва първенството на Ролан Барт[1] в амбициозното му застъпване. И въпреки че в 20 глава на „Поетиката“ се говори за езикови нива, по същата причина не е прав и Роман Ингарден[2] да вижда на това място първообраза на своята теория за слоистата структура на художественото произведение.

Не е нужно да се спори — Аристотел не е структуралист. Но колкото и незначителен момент да е, присъствието на структурализъм в „Поетиката“ не

---

[1] Срв. J.-B. F a g e s. Comprendre le structuralisme. 1967. с. 103 и сл.

[2] Този възглед е обоснован най-пространно в книгата на Барт Critique et verité, 1966.

[3] Срв. неговата статия „Заметки по поводу Поэтики Аристотеля“ в кн. „Исследования по эстетике“, 1962.

е случайно. Той възниква функционално, за да компенсира в страничен аспект това, което се оказва подвижно и неосъзнато в централния. И това прави малката книжка на Аристотел неочаквано съвременна. Прочетена по този начин, тя би разкрила механизма, който поражда структуралното мислене, би направила осезаеми границите му и възможния изход от апориите, които го пораждат.

На структуралистите Аристотел импонира и поради факта, че в „Поетиката" наблюдението е насочено към литературното произведение, към материята, която се счита от тях за единствено достъпна за наблюдение. В същност литературното произведение е оформен проблем за естетическото съзнание на Аристотел, без да бъде нарочно предпочитан. Дори да се забрави недостигналото до нас съчинение „За поетите", и самата „Поетика" доказва, че за Аристотел съществуват аспектите на творческия процес и на въздействието на творбата, и то не като нещо реално външно на строежа на творбата, както се смята от един род съвременна западна критика.

Пример за модернизиращ прочит, противоположен на духа на Аристотел, дава цитираната работа на Роман Ингарден. Тя е особено ценна като контраст и в този смисъл като вид негативна характеристика на „Поетиката". Привлечен от Аристотел доста години, след като е завършил труда си „Литературното художествено произведение", полският естет открива в „Поетиката" редица интимни положения на феноменологическата естетика — например това, че произведението представлява определена същност, изразяваща се в действителност безотносителна спрямо реалния мир. Доказателството на Ингарден върви успоредно с тълкуването на понятието mimēsis. Според него то означава само две противоположни неща — или огледално отражение, или това, което разбира сам Ингарден — неистинна правдивост; ако Аристотел разбира едното, следователно не би разбирал другото; и понеже по всичко личи, че не възприема възгледа за огледалното повторение, от това следва, че навсякъде в „Поетиката" става дума за подражание, чийто резултат е автономната правдивост. Такъв е ходът на тълкуването на Ингарден.

Според Аристотел произведението наистина има някакво свое битие, но то не е противопоставено отчетливо на действителността. Тази неотчетливост се дължи вероятно и на примеса на критика в теорията. В четвърти век пр. н. е. естетиката се ражда като израз на недоволство от художествената практика — у Платон с крайността да бъде напълно отречена, у Аристотел с опита да бъде подложена на теоретическа корекция. Освен това „Поетиката" е процес на отделяне от Платоновите възгледи и на оформяне на Аристотеловите посредством Платоновите термини. Когато говори специално за mimēsis, философът употребява и Платонов термин, но до известна степен и Платоновия възглед, че изкуството няма свое битие, а повтаря нещо съществуващо. По този начин той запазва една нужна гледна точка, по която още не би могъл да се изкаже точно. От друга страна, наблюденията върху природата на трагедията убеждават, че тя има някакво свое битие, което е именно „някакво". Затова твърдението, че тя е подражание, не е чисто противоречие, а средство да се изрази положението, че в един определен аспект тя представлява също и подражание.

В това е огромната разлика между статичния възглед на Ингарден, че произведението притежава затворена същност, и динамичния на Аристотел, който при нужда може да се изкаже само с противоречие. Благодарение на него се постига представа за художественото произведение, която стои твърде близко до нашето съвременно разбиране, че то е нещо потенциално, подвижен кул-

турно-исторически конструкт,[1] а не даденост, ограничена в езиковия изказ.

На „Поетиката“ не бива да се гледа като на окръглено теоретическо произведение. Тя не излага готова система, а я изработва до реално възможната степен в процеса на изложението. Това, което изглежда подчинено на единна схема, често има разнороден характер. Някои положения могат да бъдат отделени — например скритата полемика с Платон и Аристотеловите философски възгледи. Други съществуват в плътно слят вид — идеализацията на художествени форми от преди век и теоретическите обобщения. Именно хетерогенността налага, преди да се даде път на теоретическия патос, към „Поетиката“ да се подходи социологически.[2]

Не бива да се забравя, че като много велики творби на атическата класика „Поетиката“ е неравен текст с повторения и липси, които не могат да бъдат попълнени. Аристотел я създава в ранните години на своята дейност вероятно като помощен текст към сказките върху поетическото изкуство, които държи в Македония. Това не са самите лекции, а съкращението, което напомняло какво следва. По различно време по-късно той прави добавки и който познава текст-критическите дисекции на „Поетиката“, знае колко противоречиви са резултатите на всеки опит да се достигне до първоначалния текст. Едно е безспорно — при вмъкването термините измествали значението си в посоката на уточняване вътре във философската система на Аристотел.

Това не означава, че в „Поетиката“ изобщо липсва система. Иначе за нея би било невъзможно да се говори. Но преди да се предприемат теоретически или филологически спекулации, нужно е да се осъзнае принципно подвижността на Аристотеловата мисъл, която се дължи на неукрепналата систематическа стихия, или може би е по-добре да се каже, на присъщата на младите години познавателна динамика, която влиза в щастлива хармония с трудния предмет на художественото творчество.

Когато се говори за „Поетиката“, не трябва да се забравя още, че в центъра на наблюдението ѝ стои трагедията. Възможно е в евентуалната втора книга, недостигнала до нас, да е ставало дума за ямба и комедията, както се разбира, и от един малък откъс върху папирус. Но не е необяснимо защо първата поетика се поражда именно от теоретическото наблюдение на трагедията. Тя е художественият феномен, който пръв бил усетен като литературно произведение. Тя първа става наблюдаема. Принос за това има и обемът ѝ. Епосът се рецитира в избрани части на празника Панатенеи, изучава се в училище, но практически е невъзможно да се възприеме в цялост — този факт е отразен в малко разсеяната и деконцентрирана цялостност на „Илиада“. Обгледима трагедията става и защото в основата си най-често е мит. Това я прави удобна за четене и разказване. С усещането за завършеност тя става преносима, откъсва се от единичното изпълнение в театъра, превръща се в книга и първа дава идея за литературно произведение. Затова е естествено, че говорейки за нея, Аристотел говори по същество и за литературното произведение изобщо.

В „Поетиката“ връзката между трагедия и произведение се осъществява в понятието цялостност, което и днес поражда редица работни трудности. Първата иде от нуждата да бъде допълнено със синонимите единство и завършеност. Втората — от преплитането на теоретическия аспект с конкретния тип завършеност.

---

[1] Срв. М. Сапаров: Три „структурализма“ и структура произведения искусства.— Вопросы литературы, 1967, 1.

[2] Този подход е застъпен и реализиран в книгата на Ю. Давыдов Искусство как социологический проблем. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля, 1968, и у А. Аникст: Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, 1967.

Днес знаем, че съществуват различни типове завършеност и че всеки един от тях е жанрово определен. Знаем още, че типът завършеност е определен смислово и че притежава определена функция в целостта на дадена социално-психологическа среда. Но за Аристотел тия положения не са осъзнати и понеже трагедията му изглежда по-цялостна от всяко друго литературно произведение, тя се превръща за него в модел за цялостност. Затова и Омир му се струва добър поет в степента, в която е затворил по драматичному действието в „Илиада“ и „Одисея“.

Да се осъзнае, че философът смесва общотеоретически проблем с конкретната жанрова завършеност, не означава да му се прави критика. Постигането на единен език за описване на литературния обект е открит проблем и в съвременната критическа практика. Но критиката би се оказала неоснователна още поради явните опити на Аристотел да приложи по-обща система на описание на литературното произведение. Това проличава особено в моментите, когато става наложително да се осъзнае цялостността на трагедията. Тъй като тя не може да бъде идеал на самата себе си, Аристотел търси друга описателна система, която да я фиксира.

Една от тях е покриването на творбата с определеността на фразата, език, явно несвойствен за философа. Изхождайки от практиката си на естествоизпитател, много по-често той подвежда творбата към цялостността на живото същество, което му служи и като език на описание, и като идеал за постройка едновременно. Но тази система също се оказва неточна — трагедията е цялостна като живо същество, без да бъде живо същество. Въпросът, каква именно цялостност е тя, поражда нуждата да се избере нов език на описание.

В процеса на търсенето му Аристотел достига най-напред до едно по-общо положение — структурираната цялостност, изразяваща се във функционалната зависимост на частта и цялото, това, че частите трябва да се отнасят към цялото така, щото то да се променя, ако някоя бъде разместена или отнета[1] (8, 1451 a 33—34). Това важи едновременно и за живото същество, и за художественото произведение. Затова въпросът, каква именно цялостност представлява то, продължава да бъде открит.

Погледнато сумативно, в „Поетиката“ съществуват следните типове описания на цялостността на трагедията и имплицитно на литературното произведение. Творбата е единна първо — като голяма фраза, второ — като жив организъм, трето — като структурно цяло, и четвърто — тя е цяла, тъй като подражава нещо цяло. Не е трудно да се забележи, че никой от тия отговори не описва художествената специфика. А специално по четвъртия — това, че трагедията е цяла, тъй като подражава нещо цяло, би могло да се заключи, че такава специфика не съществува и че Аристотел не схваща цялостността като художествена категория. И наистина в тази гледна точка за него тя е качество на действието. Художникът би трябвало да я открие в реалността и просто да я пренесе в произведението.

Но това е четвъртият отговор. При внимателното проследяване на Аристотеловата мисъл би се открил и един пети.

Не е трудно да се разбере, че обилието от отговори на въпроса, какво нещо е цялостността на драматичното произведение, се дължи на факта, че Аристотел не разполага със средства да види комплексността на отношението творба — действителност. Макар да мисли за творбата като за нещо сложно, той не осъзнава наличието на междинните степени, които я отделят и свързват с реал-

---

[1] Това най-общо виждане на структурната цялостност често пъти се мисли за съвременно откритие. Срв. напр. почти буквалното съвпадение на Аристотеловото определение с това на Cl. Lévi-Strauss, Anthropolgie structurale, 1958, c. 306.

ране на термини, така характерно за литературоведския структурализъм, се дължи именно на предразсъдъка, че произведението е реализация на абстрактен принцип и че културата, в която се поражда, не се носи от структурата му.

Заслужава да се спомене в тази връзка работата на френския литературовед Е. Сурио „200 000 драматически ситуации“ (1950), в която се търси универсалната граматика на драматическия език. Като използува за тази цел приложените преди него от В. Проп[1] термини функция и ситуация, авторът отделя шест основни функции, от чието комбиниране се получава високата цифра драматически ситуации. Своите функции Сурио подвежда към различни астрологически знаци. И това не е просто игра. Тя крие сериозната идея, че всяко драматическо произведение борави с неизменни универсални положения, от чиято комбинация се получава конкретният смисъл. Това именно дава подтик да бъде изработен език за описание, в който са комбинирани разнородни системи от арсенала на световната култура.

До подобна смесица се стига и при опита да се подходи систематично към драмата в студията на Стийн Янсен „Скица към една теория на драматическата форма“[2]. Авторът систематизира два аспекта на драматичната структура — на следването на ситуациите и на статиката на произведението, която той нарича цялостност. Но понеже я схваща построечно, а не като смислов агент, Янсен достига до спорния извод, че драматическата форма може да породи безкрайно количество комбинации, и некритично примесва Аристотелови и други традиционни термини със заети от лингвистиката.

При подобно сравнение изпъкват две безспорни предимства на Аристотеловия подход — първо, това, че в „Поетиката“ драматическата форма е разгледана като структура на едно макросъдържание, и, второ — че тази операция е извършена не изобщо, а в по-голямата си част на езика на културата, към която принадлежи атическата трагедия. Аристотел е видял на дело сюжетната специфика на трагедията като исторически смислов контекст. С формулата за прехода от щастие в нещастие и обратно той представя центрирания сюжет като цялостност, функционална на атическата култура, в чиито граници подобен сюжет може да се възприеме за нещо затворено. Идещата от жанра завършеност е исторически ограничена — това е реалният извод, който следва от Аристотеловите разсъждения.

Разбира се, конкретният тип завършеност става нормативен в „Поетиката“, тъй като границите на културата на атическата класика се мислят от Аристотел и за граници на всяка възможна култура. Несъзнателно той въздига историческия тип в общотеоретически план. От друга страна, това става причина да не бъде постигната пълно и спецификата на атическата трагедия. Осъзнатата от Аристотел сюжетна система с двете ѝ страни — логичното следване на случвания и централно събитие преход от щастие в нещастие или обратно, в същност не съвпада с трагическата сюжетика. Мислейки за трагедията, Аристотел формулира в същност съдържащата се в трагическия сюжет по-широка област на повествователността, това, което се отнася за всеки мит независимо дали е реализиран в драматическо произведение.

Но трагедията не е безотносителна към мита. Както уверява и Аристотел, че се осъществило в нейната еволюция, тя се съсредоточава в определени митове. Това довежда до една втора формулировка на основното събитие, която само привидно противоречи на първата, а в същност представлява нейно ограничение. В добре съставената фабула, казва Аристотел в глава 13 (1453 a 12—15),

---

[1] В. Я. Пропп. Морфология сказки, 1 изд. 1928, 2 изд. 1969.
[2] St. Jansen. Esquisse d'une théorie de la forme dramatique: Langage, 1968, 12.

това ще рече в драматическия сюжет, преходът би трябвало да става само в посоката от щастие в нещастие.

И наистина между достигналите до нас атически трагедии няма нито една, която да не започва със събитие, представляващо преход към нещастие и изразяващо се в лишение от основно жизнено и ценностно благо за героя. Атическите трагедии започват не като „Крал Лир", а като „Хамлет" с трагическо събитие, което стои в началото на сюжетния ход. Това положение е осъзнато и формулирано от Аристотел като жанрово правило.

Ако съвременният интерес бъде съсредоточен специално в атическата трагедия, от този пункт нататък „Поетиката" може да бъде затворена, тъй като Аристотел не се е изразил съвсем точно за цялата специфика на сюжета на трагедията, а само за едно негово положение, служещо му за начален момент. Анализът на оцелелите атически трагедии показва, че почти винаги в сюжетния ход се образува и второ основно събитие като един ненапълно успешен опит да се компенсира първото. В съчетание с него изходното събитие получава като че ли по-малко трагичен смисъл. Казано съвсем схематично, това е специфичната сюжетна формула, която лежи в основата на всяка атическа трагедия.

В „Поетиката" на Аристотел тази особена сюжетна динамика не е постигната и трябва да се очаква, че това не е станало, тъй като не е било възможно да бъде изразена на езика на онази култура. Намирайки се вътре в нейните граници, Аристотел успява да формулира само статичната страна на трагическия сюжет. Именно поради това така определено импонира на философа „Едип цар". Драма на едното събитие, към което героят приближава с постепенно научаване, Софокловото произведение е най-съвършеното повествователно изражение на атическата култура с нейните термини щастие, нещастие, съдба, стечение на обстоятелства. „Едип цар" е драматичен не със специфично сюжетни, а с драматургически средства. И това е втората причина да се възприема от Аристотел за образцова трагедия със същата степен на неволно незачитане на жанровата драматическа смисловост, с която Хегел в началото на деветнадесети век се възхищава от „Антигона" поради факта, че изразява доста адекватно идеята за драматическия жанр така, както си я представя в идеален вид немският философ.

Възможно е да се получи впечатлението, че горният анализ ограничава приноса на Аристотел в жанровата специфика на атическата трагедия, като при това обявява, че и самата тя остава непостигната поради ограничението на езика на културата. Не трябва да убегне от вниманието, че този извод се отнася до формулирането на смисловите положения и специално до проблема за съдържанието на основното събитие. Що се касае до общата формална проблематика, Аристотел достига до редица трайни положения.

Въпреки недовършеността си Аристотеловото описание на художествената система на атическата трагедия е напълно използваемо и днес, тъй като философът я поставя в нейната специфична семантична среда и не свързва строежните ѝ форми с някакво първично универсално значение,[1] а с това, което идва от конкретната култура и действително функционира в смисловата ѝ тъкан. Затова покрай другите си достойнства за нас Аристотеловата „Поетика" има значение и като пример за съдържателен подход към структурата на атическата трагедия. Ако бъде четена критически, ако бъде превеждана на съвременен научен език, би се оказало, че далече не е изчерпана книга. Съвременно тя би могла да прозвучи и с нерешените си проблеми, и със своите апории.

---

[1] Това именно е причина да бъдат практически неизползваеми изводите на A. Greimas (Sémantique structurale, Recherche de méthode, 1966).

СПИСАНИЕ „ПОЛСКО-БЪЛГАРСКИ ПРЕГЛЕД“ И ПРОНИКВАНЕТО НА ПОЛСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

Силвия Бакърджиева-Лекова

През 1913 г. при краковските „Славянски клуб“ и „Славянско дружество“ се създава секция за България, която започва енергична работа чрез своя орган — месечното списание „Słowiański świat“. Две години по-късно, през юли 1915 г., в София идва д-р Тадеуш Станислав Грабовски — един от основателите на „Славянския клуб“ и на „Славянското дружество“, ентусиаст за полско-българско сближение. Той е изпратен с мисия да организира Полското бюро на печата. Полският въпрос по това време буди интерес в България, но е осветляван различно в нашата преса в зависимост от русофилските или германофилските тенденции в периодичния печат. Задачата на Грабовски е да спечели поддръжката на българската общественост за полската кауза — създаване на самостоятелна полска държава.

Дейността на Полското бюро на печата има политически характер; тя трае кратко време. Възобновена е през 1917 г. — на 15 юли по инициатива и под редакцията на Грабовски излиза първият брой на „Полски бюлетин“, предназначен да информира българските редакции за събитията в Полша. Бюлетинът бързо спечелва постоянен кръг читатели и в началото на 1918 г. прераства в списание „Полски преглед“, което излиза три пъти месечно. Списанието дава политически и културни информации за Полша, ратува за заякчаване на приятелските връзки между българи и поляци. В него се публикуват изказвания на видни български културни и политически дейци за Полша, сведения за отношението на поляците към българската наука и изкуство. В последните броеве на списанието (бр. 49—50) се съобщава, че Полското бюро на печата престава да съществува като самостоятелно учреждение, тъй като в София се открива полска легация.[1] От януари 1919 г. между Полша и България се установяват официални политически отношения и се създава политическо представителство на Полската република в София. Полша е първата държава, с която България сключва Ньойския мирен договор.

Управляващ Полската легация става д-р Т. Ст. Грабовски.[2] „Новоосвободена Полша — пише по-късно Дора Габе — беше разпратила своите най-активни синове из чужбина да изнесат пред света дълго забравената в робство полска култура.“[3]

Издателската дейност на бюрото се подема от „Полско-българското дружество“, основано на 15 декември 1918 г.[4] по инициатива на Грабовски и проф. Боян Пенев. „Така се зароди ядрото на полско-българското сближение... в кабинета на Боян Пенев — разказва Дора Габе. — Повикани бяха първите хора, общественици, политици, писатели. То стана с едно обикновено заседание... с едно решение да се „основе дружество“. Боян Пенев посегна с

---

[1] П. Стоянов. Полското политическо представителство в България. — Полско-български преглед, 1919, бр. 1, с. 1.

[2] А. Ганчева. Първият пълномощен министър на Полша у нас.— Полско-български преглед, 1925, бр. 5—6.

[3] Дора Габе. Боян Пенев и полско-българското сближение.—Вестник на вестниците, 1935, бр. 73.

[4] Полско-български преглед, 1924, бр. 1.

едната си ръка към сърцето на Полша, а с другата към българския дух, чрез миналото на България... направи това сближение да се роди първо в сърцата на ония, които го почувствуваха и разбраха."[1]

Дружеството обединява представители на науката и културата, на университетската младеж и полската колония в България. Между тях са А. Теодоров-Балан, Беньо Цонев, Ст. Младенов, Б. Пенев, Н. Милев, В. Ганев, Й. Фаденхехт, Рачо Стоянов, Дора Габе, Ст. Л. Костов. На първата сбирка на дружеството Б. Пенев проследява вековните връзки между българи и поляци. Разглежда се и се одобрява уставът на дружеството, което си поставя за цел: а) да съдействува за политическото, културно и икономическо сближение между двата народа; б) да популяризира полския език и литература в България; в) да дава верни сведения чрез печата или живото слово за живота в Полша, както и да информира полската общественост за събитията у нас.[2]

Културната пропаганда е възложена на органа на дружеството сп. „Полско-български преглед", което продължава дейността на сп. „Полски преглед". Редактор на „Полско-български преглед" е Анастасия Ганчева. В редакционната колегия влизат: Дора Габе, В. Ганев, Т. Ст. Грабовски, Ст. Л. Костов, Ст. Младенов. Поради материални затруднения, лишено от подкрепата на главния си вдъхновител Грабовски, който през 1925 г. заминава за Полша, на 3 август 1925 г. списанието спира. То е подновено през юли 1931 г. и излиза до юли 1935 г.— всичко в 11 броя. „Дългогодишното мълчание от 1925 до 1931 г. — е отбелязано в кн. 1 — скъса традициите и заличи връзките на дружеството с ония лица и извори, с които неговата жива деятелност го свързваше."[3] Редакцията е лишена и от неоценимата помощ на Б. Пенев, идеен ръководител на дружеството и списанието, който умира през 1927 г. Избран е нов редакционен комитет. В подновеното издание на „Полско-български преглед" най-широко място е отделено на литературата — публикуват се творби на полски и български автори, преведени на полски и български език, обзорни статии за отделни писатели, за полския и българския театър, за полския език.

Още в първия брой на „Полско-български преглед" се оформят ясно основните му рубрики. На първо място се разглеждат политически въпроси — външното и вътрешното положение на страната, нейната история; в раздела „Българи и поляци" се проследяват българо-полските връзки в миналото и настоящето; третият раздел — културният живот в Полша — е посветен на въпроси из областта на литературата, литературната история, критиката, библиографията, пластичните изкуства, музиката, театъра. Печатат се литературни произведения — цели или откъси като „История на Полша" от Л. Ридел, глави от „Пан Тадеуш" на А. Мицкевич, „Иридион" на З. Крашински, биография на Монюшко. От третата годишнина (1921) по желание на читателите се дават сведения и за икономическия живот на Полша. От списанието излизат няколко юбилейни броя, посветени на Ив. Вазов, Н. Коперник, Т. Кошчюшко, А. Мицкевич.Отделена е специална рубрика за оригинални текстове на полски език.Полско-българското дружество урежда екскурзии, сказки, честувания, изложби, концерти, за които се съобщава на страниците на списанието. „Полско-български преглед" е богато илюстриран с черно-бели репродукции на художествени портрети, картини, карикатури, гравюри от полски и български художници, снимки и пр. Списанието е „цяла енциклопедия на Полша"[4]. Годишнините от 1931 до 1935 правят впечатление преди всичко с богатия си литературен материал.

Най-точно характеризират идейните позиции на списанието материалите за актуалните политически въпроси и събития. „Полско-български преглед" се издава по време на напрегнати обществени стълкновения. Бурята на Октомври разтърсва народите в Западна и Средна Европа, съветската страна „стои здраво като факел на международния социализъм и като пример пред всички трудещи се маси"[5].

---

[1] Дора Габе. Цит. статия.
[2] Програма на настоятелството. — Полско български преглед, 1922, бр. 4, с. 31.
[3] Полско-български преглед, 1931, бр. 1, с. 1.
[4] Пак там, 1924, бр. 1, с. 1—3.
[5] В. И. Ленин. Съчинения. Т. 26. с. 473.

Революционният полъх обхваща и възобновената полска държава — започва революционно брожение, в много промишлени райони се създават съвети на работническите депутати. Но с помощта на империалистическите държави и с пряката поддръжка на десните лидери на Полската социалистическа партия властта е завзета от буржоазията и шляхтичите. Полша се оформя като буржоазно-парламентарна република, която напада Съветския съюз и завзема част от Украйна и Белорусия. „Полско-български преглед“ отразява тези събития, като препечатва статии от полските всекидневници или получава специални кореспонденции от Полша. В политическите материали е изразено враждебното отношение на официалната полска власт към Съветския съюз. Бясната пропаганда срещу революцията и болшевиките, която намира място и в списанието, обаче не е в състояние да заглуши симпатиите на българите към руския народ. И буржоазната полска преса е принудена да признае, че „болшинството от българското общество има отрицателно отношение към Полша, когато русите бяха пред вратите на Варшава... Едно обаче днес е ясно и сигурно — че този народ (българският — б. м.)не е изгубил нищо... от своята вяра в себе си, а също и в... Русия и цялото славянство.“[1] За резервираното отношение на нашата интелигенция към Полша и за симпатиите ѝ към Русия свидетелствува и статията на Г. Маджаров „Впечатления от Полша“[2]. „Това споразумение (с Русия — б. м.) — пише авторът — е една необходимост не само за Полша, но и за цяла Европа, защото руско-полското споразумение е залогът за бъдещето на славянството и гаранцията за европейския мир.“

Когато Ал. Стамболийски посещава Полша, където е приет радушно, списанието помества материали от полската преса, в които се подчертава, че ръководството на двете държави е поверено на хора от народа.[3] Полската буржоазия обаче, недоволна от политиката на В. Витос,[4] тогавашен министър-председател на Полша, със задоволство посреща по-късно вестта за юнския преврат в България. Редакцията на списанието не дава своя оценка за юнските събития, но публикува злостните нападки в полските вестници срещу управлението на Стамболийски.

След кървавото потушаване на Септемврийското въстание през 1923 г. „Полско-български преглед“ печати само един материал, подчертано реакционен, написан от поляк.[5] Изобщо авторите на всички антикомунистически и антисъветски статии в списанието са поляци. Няма нито една статия, бележка или отзив, написани от българи против Октомврийската революция, Съветския съюз, Септемврийското въстание.

Списанието отразява и пропагандира национал-шовинистическата политика на Полша. То публикува материали по политически въпроси, напълно отговарящи на фашисткия режим в България.

Мястото на литературата в списанието се определя от литературните интереси на редактора му Т. Ст. Грабовски. Редакцията има амбицията да запознае читателите с историческото развитие на полската литература, да представи на българската общественост най-изтъкнатите ѝ творци. Важен фактор за оформяне на литературния облик на списанието е и личният вкус и естетическата програма на Б. Пенев — негов най-деен сътрудник и консултант. „Само нещастно-юначната Полша — пише за него Й. Пата — силно го привърза със своята блестяща литература. Докато в останалите славянски литератури търсеше само паралели, върху полската литература принесе ценни оригинални студии.“[6] „На полската литература — допълва А. Мазон — той беше дал най-хубавото от себе си...“[7]

---

[1] Полско-български преглед, 1921, бр. 9 и 10, с. 71—72.
[2] Пак там, бр. 18, с. 141.
[3] Пак там, 1921, бр. 1, 2.
[4] В. Витос (1874—1945) — полски политически деец, представител на дясното крило на селското движение в Полша. Един от основателите и ръководителите на селското движение в Полша. Един от основателите и ръководителите на партията на „Пияст“, министър-председател (юли 1920 — септември 1921 г., май 1923 — декември 1923 г.).
[5] Полско-български преглед, 1923, бр. 16, с. 124—125.
[6] Й. Пата. Покосеният воин.— Златорог, 1927, кн. 7 — 8, с. 335—338.
[7] А. Мазон. За Боян Пенев, с. 339—340.

За първи път Б. Пенев посещава Полша през 1913 г. Той „беше пожертвувал Рим — отбелязва Дора Габе, — където го чакаше Пенчо Славейков. Полша беше за него най-културната славянска страна — там имаше неизвестни за нас и за цяла Европа съкровища, тях беше тръгнал да дири той."[1] За първи път в Полша идва българин-учен със специални интереси към полската литература. Първата му задача е да научи полски език. „Ще остане сляп завинаги оня, който няма да прочете в оригинал Мицкевича"[2], заявява той и след като се връща в България през 1914 заедно с проф. Ст. Младенов първи четат в Софийския университет лекции по полски език и литература.[3]

На страниците на „Полски бюлетин", „Полски преглед", „Полско-български преглед" Б. Пенев публикува редица статии за полско-българските взаимоотношения и литературни връзки.[4] Той си поставя за задача да даде отпор на литературната мода, на „звънката слава" на полските модернисти Пшибишевски и Тетмайер. С болка Б. Пенев пише: „За жалост у нас почти нищо не се знае за трайните ценности на полската поезия. У нас познават Пшибишевски, увличат се от Пшибишевски... Напразно ще дирите полски дух в неговата нестройна и неоригинална мисъл, в неговата болезнена и досадна еротика" („Полско-български сношения"). С тази своя оценка Б. Пенев дава израз на отрицателното си отношение към представителите на декадентските течения изобщо, като им противопоставя високохудожествените произведения на романтиците и неоромантиците „Полско сърце бие... в творенията на романтиците преди всичко, в поезията на Мицкевич, Словацки, Красински, в драмите на Виспянски, в лирическите поеми на Каспрович, в песните (не повестите) на Тетмайера. В тях именно... се открива изцяло, с дълбоката си същност душата на Полша" („Полско-български сношения").

Б. Пенев е един от изследователите на романтизма. Като такъв той се представя и на страниците на „Полско-български преглед."[5] Романтиците и представителите на „Млада Полша" за него са най-типичните творци на полската литература, тяхното творчество изразява най-пълно духа на полския народ. Б. Пенев се прекланя пред родолюбието на полските поети. „Цялото полско изкуство през XIX в. — пише той, — одухотворено от романтизма, е израз на дълбоко и непосредно патриотично чувство." Любовта към родината е оста, около която се движи творчеството на полските поети, силата на тяхното дело е в ангажираността им към народната съдба. Б. Пенев е очарован от моралното съвършенство на поета „жрец и пророк", от свещената му мисия — поезията да служи на висшите цели на националния и общочовешки прогрес. Най-високо той цени третата част на „Задушница", „Анхели" и „Крал Дух". Стойността на романтичната поезия според него е в нейната „философска и религиозна глъбина", в нейния мистицизъм. В чуждата поетична традиция той търси потвърждение на своите изисквания и „канони". „Полската поезия в много отношения е рязко противоречива на нашата и с много свои страни би могла да ни служи за образец, преди всичко с онова нравствено съзнание, което отразява" („Конрад—Мицкевич"). „За писателите ни е съвсем чужд полският мистицизъм, както им е чужда и неспокойната, вечно будната религиозна мисъл на руските романисти, на Толстой и Достоевски главно".[6] „А в пътя към по-висока духовност, в борбата за нравствено-религиозни ценности те (българските писатели — б. м.) биха могли да вземат за образец полската и руската литература."[7] Според Б. Пенев полският романтизъм „би изиграл благотворна, възродителна роля, ако се пренесе на българска почва" („Духът на българ-

---

[1] Дора Габе. Боян Пенев и полско-българското сближение.— Вестник на вестниците, 1935, бр. 73, с. 18.

[2] Пак там.

[3] Полски бюлетин, 1917, бр. 7.

[4] Раковски и поляците. — Полски бюлетин, бр. 15; Полско-български сношения. — Полски преглед, 1918, бр. 47, 48; Един от първите преводачи на полски поетични творения. — Полско-български преглед, 1919, бр. 30; Парчевич и Полша. — Полско-български преглед, 1924, бр. 20.

[5] Полският романтизъм. — Полско-български преглед, 1919, бр. 1, с. 6—7; Конрад — Мицкевич. — Пак там, 1921, бр. 33, с. 280—281; Анхели, Словацки и Мицкевич. — Пак там, 1924, бр. 26, с. 220—222.

[6] Б. Пенев. Основни черти на днешната ни литература. — Златорог, 1921, кн. 4—5, с. 225—247.

[7] Пак там.

ската литература“[1]). Като отрича декадентството, той се мъчи да посочи нов път на нашите писатели. Усилията му обаче остават безплодни, защото, както сам признава, от една страна, „на българския народ са чужди потребностите от метафизичен характер — неговият дух е съвсем ирелигиозен“, а, от друга — новата обществено-историческа обстановка у нас, класата, която вече издига юмрук за борба, ражда и нова пролетарско-революционна литература, естетическият идеал на чиито представители е диаметрално противоположен на неговите изисквания. Индивидуалистичните и естетските позиции на Б. Пенев не му позволиха да прозре бъдещото развитие на нашата литература, да види и оцени новаторското изкуство на Хр. Смирненски, Гео Милев, на творците на цялата нова вълна от революционната ни литература. Благодарение на полонофилската му дейност обаче влиянието на полската литература у нас, позната дотогава твърде оскъдно, преди всичко чрез преводи от руски език, се засилва. Той е свързващо звено в културното сближаване на двата славянски народа, жив мост между поляци и българи.

По покана на полското Министерство на просветата и на Краковския и Варшавския университет Б. Пенев чете лекции в Полша през учебната 1923/1924 г. по стара и нова българска литература.[2] Списанието уведомява читателите си за приема, който българският учен намира в полските университети, за големия интерес на поляците към неговите лекции, изнасяни на полски език. Във встъпителната си лекция „Духът на българската литература“[3] Б. Пенев очертава историческото развитие на нашата литература от Черноризец Храбър до съвременните български писатели, изтъква нейната самобитност, откроява творческите силуети на най-значителните български културни дейци. Като подчертава необходимостта от тясна близост между двете литератури, верен на художествените си принципи, той отново набляга на благотворната роля на полския романтизъм, пренесен на българска почва: „Към полската култура нас ни влече ... потребност на душата. В пътя към своето възраждане нашата поезия би искала да върви по примера на полската поезия... имам на ум преди всичко полския романтизъм и неговото възраждане в по-ново време.“ Б. Пенев изразява желание и поляците да се запознаят по-отблизо с нашата литература, да се засили интересът им към нея. „Най-видните наши писатели в много отношения могат да застанат наравно с първите представители на съвременната славянска поезия... Ако силата на духа се проявява не само в творчеството, но и в борбата, в диренето, то създателите на нашата литература са израз на тая сила. И този, който би спрял поглед върху им, би намерил нещо твърде ценно в техните произведения — открил би живота, който прониква тези творения, открил би силата, която във всички условия на нашето историческо съществуване, дори в най-тежките и най-трагичните, остава несломена, жива, вечно творческа.“

Представянето на Б. Пенев пред полската академична общественост става много тържествено.[4] На неговата лекция присъствува бащата на полската филология Бодуен де Куртене. Полският печат се отзовава ласкаво за лекциите му, за качествата и възможностите на българския професор. По повод на неговата сказка „България и Полша“, изнесена на 24 март 1924 г., „Gazeta Warszawska“ пише: „...Учен с широк умствен хоризонт и един от най-основните познавачи и самостойни ценители на полската литература между чужденците.“[5]

Сътрудничеството на Боян Пенев в сп. „Полско-български преглед“ е само част от неговата голяма роля в историята на полско-българските литературни отношения. Благодарение на усилията му българската общественост се запознава с най-значителните творби на полската литература и преди всичко с произведенията на романтиците и представителите на „Млада Полша“. Той допринася извънредно много за формирането на литературния вкус на преводачите, които са негови ученици по полски език и литература. Б. Пенев особено държи на художествената страна на превода и изисква да се превежда от оригинала, а не чрез руски език, както дотогава често се е практикувало.

---

[1] Полско-български преглед, 1923, бр. 30, с. 234.
[2] Пак там, 1923, бр. 20, 21, с. 164.
[3] Пак там, 1923, бр. 30, с. 234.
[4] Пак там, 1924, бр. 4, с. 29.
[5] Пак там, 1924, бр. 10.

Най-осезателно е благотворното влияние на големия български учен върху поетесата Дора Габе, която първа превежда с високохудожествено майсторство шедьоврите на полската литература. Тя участвува в редакционната колегия на списанието и е една от най-дейните членки на Полско-българското дружество. Дора Габе поставя началото на нова преводаческа традиция в историята на полско-българската литературна взаимност. Най-ярка илюстрация на новаторското ѝ преводаческо изкуство[1] е съпоставката на нейния превод на „Акерманси степи“[2] от А. Мицкевич с предишните преводи на Кирил Христов и Христо Кесяков.[3] Първият превежда чрез руски език и не предава точно съдържанието на творбата, стилът му е сух, неравен, тромав. На Кесяков, въпреки че добре познава полски език, му липсва поетична дарба. Едва в превода на Дора Габе се чувствува красотата на поезията на Мицкевич. В желанието си да осъществи на практика програмата на списанието поетесата превежда творби на Мицкевич — „Към самотата“, „Акерманси степи“, „Тримата Будрисовци“, части от „Пан Тадеуш“, творби на Ст. Виспянски, М. Конопницка, Юл. Словацки и др.

След излизането на антологията „Полски поети“ за преводите и преводачката се появяват рецензии и бележки в полската преса, които „Полско-български преглед“ публикува. Във в. „Куриер Варшавски“ З. Дембицки, публицист и поет, пише: „Тя със смела ръка е посегнала към съкровищницата на нашата поезия и във верни, пълни с прелест преводи, които свидетелствуват за голямата художествена култура на преводачката, е дала на своите съотечественици поглед върху основните линии в развоя на полската лирика от Мицкевича до наши дни.“[4] Като посочва достойнствата на преводите, авторът отбелязва, че те свидетелствуват за високото културно ниво и естетическия вкус на българското общество. Той завършва с апел за по-тесни контакти между двете страни. „Газета Варшавска“ също помества отзив за антологията.[5] А „Пшеглонд повшехни“ отпечатва рецензия за превода на „Химните“ на Ян Каспрович: „Поетесата тук е развила музикалността до едно идеално съвършенство, без да изрони почти нищо от особения ритъм на „Химните“. Езикът е цветист, не заличава обаче особеностите на оригинала. Особено големи са художествените постижения на преводачката в „Моята вечерна песен.“[6]

Преводите на Дора Габе запознават българската общественост със значителните представители на полското поетично творчество, известни дотогава на малцина. Те обогатяват нашата литература с редица високохудожествени произведения, които представят полската литературна традиция. Българският читател опознава положителните страни на полския модернизъм, среща се за първи път с творчеството на З. Крашински и Ц. Норвид, открива истинската хубост и дълбочина на творбите на Мицкевич и Словацки, докосва се до поезията на Асник и Конопницка.

Популяризаторската дейност на Дора Габе, както и на Боян Пенев, е двустранна. Докато чрез преводите си поетесата лансира у нас полската литература, с редица сказки в Полша тя представя на поляците най-интересните моменти и творци на българската литература. Полско-българското дружество в София изпраща Дора Габе в Полша, за да осветли пред културната ѝ общественост съвременното положение в българската литература, да обрисува културното развитие на България и да укрепи полско-българските връзки. В списанието тя обнародва три „Писма от Варшава.“[7] В тях описва разговорите си с полски културни дейци, които се учудват, а едновременно и гордеят, че в Софийския университет се четат лекции по полски език, че в София е създадено Полско-българско дружество, което издава списание и библиотека с преводи на полската художествена мисъл, докато за тях „България е в същност само звук“.

На 15 май 1922 г. във Варшава се създава Българо-полски комитет с участието на видни полски общественици, литератори и публицисти — Вл. Реймонт, Л. Стаф, Антони Кримски,

---

[1] Вж. T. D ą b e k. Twórszoćś przkładowa Dory Gabe, Warszawa, 1969.
[2] Полско-български преглед, 1924, бр. 26, с. 220.
[3] Пак там, 1934, бр. 4, с. 101—105.
[4] „Пак там, 1922, бр. 17, с. 135—136.
[5] Пак там.
[6] Пак там, 1924, бр. 17, с. 136.
[7] Пак там, 1922, бр. 5, с. 40; бр. 6, с. 45—46; бр. 10, с. 82.

професор по славистика, и др.[1] Между тях е и делегатката на Полско-българското дружество в София Дора Габе. Комитетът има клонове във всички университетски центрове на Полша. Списанието препечатва отзиви от полската преса за сказките на нашата поетеса, посветени на началото на новобългарската литература,[2] на Ив. Вазов,[3] Пенчо Славейков,[4] Кирил Христов,[5] П. Ю. Тодоров, П. К. Яворов и др.

Преводаческата и популяризаторската дейност на Дора Габе укрепва взаимоотношенията между българи и поляци. Правдива оценка на нейната висококултурна и хуманна роля дава Д. Кьорчев: „Петдесет дипломати не биха успели да направят в България толкова за Полша, колкото допринесе със своето прекрасно литературно дело Дора Габе.“[6]

В продължение почти на три десетилетия полската литература беше известна в България така, както я бяха представили Боян Пенев и Дора Габе. След Втората световна война в известна степен бяха ревизирани литературно-историческите концепции на Боян Пенев. Преводите на Дора Габе обаче не са загубили и днес своята художествена стойност. Преводаческите традиции, чието начало поставя тя, се доразвиват и обогатяват от по-младите български поети.

Както вече отбелязахме, „Полско-български преглед“ си поставя задача да проследи идейно-естетическата еволюция на полската художествена мисъл от първите ѝ стъпки до съвременните представители на литературния живот. Поместените литературни материали надхвърлят рамките на обикновена информация. Редакционната колегия иска да запознае българския читател с естетическото богатство на полската литература, да покаже образци на високохудожествени творби и с това да стимулира развитието на съвременната българска литература. Кратките творби се превеждат и печатат изцяло, а от по-крупните се поместват отделни откъси, съпроводени с бележки, с критични статии за произведението, за творчеството на автора, за течението, което той представя, както и с рецензии за българския превод.

Предпочитанията на Боян Пенев определят литературната ориентация на списанието. Преводачите и редакторите се насочват към писатели, които той цени, към творбите на романтиците и младополяците преди всичко, като акцентуват на литературното наследство на А. Мицкевич, най-значителния представител на полския романтизъм. На него са посветени и най-много статии и преводи. В няколко годишнини се печатат откъси от „Пан Тадеуш“[7] в превод на Хр. Кесяков и Дора Габе. В бр. 49—50 на „Полски преглед“ (1918) е публикувана редакционна бележка, която съобщава, че „след крайно несполучливия превод на Ефрем Каранов (1901) откъси от поемата много художествено преведе Дора Габе. Редакцията научава, че е направен и трети пълен превод от д-р Хр. Кесяков, полски възпитаник и добър познавач на полския живот и литература.“ В списанието са поместени два откъса от двамата преводачи. Сравнението между тях е твърде интересно. То потвърждава, че за да се направи сполучлив художествен превод, не е достатъчно само да се знае много добре съответният чужд език. Кесяков е работил добросъвестно, но не постига особени резултати, понеже не притежава поетична дарба. Читателят се запознава със съдържанието на творбата, но не може да усети поетичната ѝ мощ, епичния ѝ размах и пластичност при обрисовката на събития, образи, картини, лиризма, свежестта на живия, богато индивидуализиран език. В преведените откъси Дора Габе има значителни художествени постижения. В „Полско-български преглед“ са публикувани и няколко от Кримските сонети,[8] откъси от „Книги за полския народ и полското пили-

---

[1] Полско-български преглед, 1922, бр. 10, с. 82.
[2] Пак там, бр. 7, с. 50—51.
[3] Пак там, бр. 14, с. 111; бр. 17, с. 136.
[4] Пак там, бр. 18, с. 142—143.
[5] Пак там, бр. 21, с. 167.
[6] Д. К(ь о р ч е в). Д. Габе-Пенева. Полски поети. — Пролом, 1926, кн. 5, с. 319—320.
[7] Полски бюлетин, 1917, бр. 14; Полски преглед, 1918, бр. 38—39, 49—50; Полско-български преглед, 1919, бр. 2—5; 1920, бр. 32; 1921, бр. 33; 1922, бр. 5, 14, 16—20; 1923, бр. 19—25, 31—35; 1934, бр. 4.
[8] Полско-български преглед, 1920, бр. 32, с. 254; 1922, бр. 26, с. 220; бр. 31, с. 250.

гримство,[1] също в превод на Дора Габе. На литературното дело на А. Мицкевич са посветени няколко статии.[2]

Юлиуш Словацки е представен с отделни глави от „Анхели“[3] и с едно стихотворение[4] в превод на Дора Габе. Творчеството му се разглежда в две статии на списанието.[5]

На Боян Пенев особено допадат религиозният екстаз и метафизичният контакт между доброто и злото в драмата на З. Крашински „Иридион“. Затова в „Полско-български преглед“ е отпечатана цялата драма[6] в превод на А. Ганчева-Зографова, както и една обзорна статия[7] за жизнения и творчески път на автора. На страниците на списанието за първи път у нас се споменава името на Циприан Камил Норвид, късно признатия представител на романтизма.[8] В една от бележките той незаслужено е наречен „епигон на романтизма“. Този извънредно самобитен и оригинален творец е бил пренебрегнат и неоценен от съвременниците си. Той е „възкресен“ от поета З. Пшесмицки (Мириам), който пръв открива съкровищницата на творбите му и чрез сп. „Химера“ (1901—1907) го „връща“ отново на поляците. Днес новаторската, интелектуална поезия на Норвид става все по-популярна в Полша и продължава да бъде тема на изследвания и литературни спорове. На българските читатели обаче творчеството на Норвид все още остава непознато.

Изтъкнат представител на полския революционен романтизъм е Северин Гошчински.[9] Лириката му е с пряко изразени антишляхтишки и антиклерикални тенденции. В нея силно е подчертан социалният момент. Поемата му „Замък Каньовски“ е едно от най-революционните произведения в полската литература. В „Полско-български преглед“ обаче Гошчински не е представен с революционните си творби, а с откъс от символичната поема в проза „Царят на развалините“[10], чиято естетическа концепция се опира на героичното минало на Полша. Отбягването на революционната тема не е случайно — то е в унисон с идейната насоченост на списанието.

Най-голямо внимание след Мицкевич списанието отделя на ренесансово надарения представител на „Млада Полша“ Станислав Виспянски — драматург, поет, художник, една от най-интересните фигури в полската литература. За стремежа на редакцията да популяризира творчеството му свидетелстват неколкократните предложения за поставяне на българска сцена на някои негови пиеси.[11] В статиите, посветени на разностранното му творческо дело, са щрихирани особеностите на изобразителното и литературното му майсторство.[12] Виспянски е комплицирана творческа личност. Той е поет на простите човешки вълнения и на големите исторически и жизнени обобщения. Предмет на творбите му са и конкретни случки и действия, както и фантастични видения. При него традиционализъм и новаторство се сплитат в сложен възел. До Първата световна война пиесите му са били забранени за театрите на бившата руска и пруска Полша заради национално-патриотичната им насоченост.[13] „Сватба“ и „Освобождение“ се поставят едва в освободена Варшава. В България за първи път е преведена от Дора Габе трагедията „Съдии“,[14] която излиза като номер втори от „Полска библиотека“. Ст. Младенов в критичната си статия за превода отбелязва: „Нашата поетка е п р е т в о р и л а див-

---

[1] Полско-български преглед, 1921, бр. 33, с. 2[illegible]7.
[2] Пак там, 1920, бр. 32, с. 250—251; 1921, бр. 33, с. 280—281; 1923, бр. 34, 35, с. 261—262, 265, 268, 270; 1924, бр. 26, с. 220—222; 1934, бр. 1, с. 29—34.
[3] Пак там, 1922, бр. 28, с. 228; 1923, бр. 18, с. 142—144.
[4] Пак там, 1923, бр. 18, с. 144.
[5] Пак там, 1923, бр. 18, с 141, 142; 1924, бр. 26, с. 220—222.
[6] Пак там, 1920, бр. 1—3, 11, 12, 15—20, 22, 25, 28, 29—31.
[7] Пак там, 1919, бр. 18, с. 141—144.
[8] Пак там, 1921, бр. 25, с. 199—200; 1923, бр. 22, с. 170—171.
[9] Пак там, 1919, бр. 27, с. 213—214.
[10] Полско-български преглед, 1919, бр. 27.
[11] Пак там, 1919, бр. 29, с. 229—231; 1922, бр. 5, с. 39;1923, бр. 3, с. 20, бр. 7, 52—53;1924, бр. 1, с. 5.
[12] Полски бюлетин, 1917, бр. 23; Полско-български преглед, 1921, бр. 17, с. 136; 1922, бр. 3, с. 22—24; 1931, бр. 2, 3, с. 127—132; 1933, бр. 1.
[13] Полско-български преглед, 1922, бр. 5, с. 39.
[14] Пак там, 1919, бр. 28, с. 221; 1921, бр. 17, с. 136.

ната полска трагедия на великолепен български език при туй в римувани стихове, изпремесени тук -таме с бели, както е и в първообраза.[1] Въпреки достойнствата на превода „Съдии“ не е сполучлив избор, защото тази трагедия не дава представа за особеностите на оригиналната драматургия на Виспянски. Преводачката се е насочила към това произведение, може би защото високохудожествените и самобитни драми, като „Сватба“, „Акрополис“, „Ноемврийска нощ“, са много тясно свързани с националната съдба на Полша и са трудно преводими. В списанието Виспянски е представен с откъси от трагедията „Съдии“, от драмата „Освобождение“, от „Казимир Велики“.

С Ян Каспрович,[2] другия изтъкнат представител на полския неоромантизъм, Дора Габе се сближава в Полша през 1922 г. и става гореща почитателка и популяризаторка на оригиналната му поезия. В 1924 г. в неин превод излизат прочутите му „Химни“. За Каспрович Дора Габе изнася сказки в София[3] и страната[4] и запознава българската общественост с поетичния мир на твореца, с философското съдържание на неговите „Химни“ — плод на голямо творческо напрежение. „Това не беше сказка, а музика, един тайнствен оркестър разливаше звуци на отчаяние, на протест, на бунт и подчинение пред съдбата и разкриваше един незнаен свят“ — пише в. „Мир“ от 5 март 1923 г. за една от беседите. В списанието големият поет не е представен с характерни за творческия му натюрел произведения.[5]

На 24 октомври 1924 г. поляците пренасят във Варшава тленните останки на Х. Сенкевич, умрял в изгнание в Швейцария. Присъствуват представители на всички славянски народи. Слово произнася само представителят на Българската академия на науките проф. Боян Пенев.[6] Българският учен говори за симпатиите на нашия народ към полския писател, за интереса ни към полската култура, към полското художествено слово, за общославянските корени в творчеството на Сенкевич, в чиито произведения „е отразена славянската творческа мощ“. Списанието посвещава два броя на големия писател.

Творчеството на Х. Сенкевич започва да се популязира в България през последното десетилетия на XIX в. И списанието му отделя заслужено място — публикува откъси от „Кръстоносци“[7] и „В пустинята и девствените гори“[8], разкази[9] и статии за автора.[10]

Дотук отбелязахме ония представители на полската художествена мисъл, на чието творчество редакцията отделя по-особено внимание. Останалите писатели ще проследим в зависимост от историческото развитие на полската литература.

„Златният век“ на полската литература е представен от Миколай Рей,[11] първия народен, светски писател, както и от Ян Кохановски[12] — най-ярката личност от епохата на Ренесанса, един от първите хуманисти на Европа.

В списанието се публикуват творби на представителя на полското Просвещение Юлиан Урсин Немцевич,[13] автор на първата полска трагедия „Владислав под Варна“,[14] играна на публична сцена през 1807 г., както и на предвестника на романтизма, или, както Мицкевич го нарича, „родоначалник на романтичната школа“ Кажимеж Бродзински,[15] литературен историк и автор на поетични творби. Той създава първата народна идилия в полската литература

---

[1] Полско-български преглед, 1922, бр. 3, с. 22—24.
[2] Пак там, 1921, бр. 21, с. 166—167.
[3] Пак там, 1923, бр. 5, с. 39—40.
[4] Пак там, 1924, бр. 10, с. 77.
[5] Пак там, 1922, бр. 24, с. 194—195; 1923, бр. 23, с. 178—179; бр. 26, с. 203—204.
[6] Пак там, 1924, бр. 21, с. 172, бр. 24—25.
[7] Пак там, 1920, бр. 21, с. 165—168; 1921, бр. 9—10, с. 78—80.
[8] Пак там, 1920, бр. 8, с. 61—63.
[9] Пак там, 1919, бр. 11, с. 84—87; 1921, бр. 12, с. 96.
[10] Полски преглед, 1918, бр. 24—25, с. 99—100; Пак там, 1920, бр. 8. с. 63—64; 1921, бр. 11, 18—20; 1924, бр. 23, с. 192, бр. 26, с. 227.
[11] Пак там, 1921, бр. 20, с. 160.
[12] Пак там, 1921, бр. 21, с. 167—168.
[13] Пак там, 1920, бр. 14, с. 11—112.
[14] Пак там, 1923, бр. 29, с. 224.
[15] Пак там, 1920, бр. 15, с. 121—122.

„Вйеслав“[1], с която защищава становището си — да не се подражава на чужди образци, а да се създава литература с народен полски облик, близка до народното творчество. Идилията е публикувана в списанието в превод на Хр. Кесяков.

С някои особености на реализма и позитивизма ни запознават преводните на произведения от Ю. И. Крашевски[2], А. Асник[3], М. Конопницки[4], В. Гомулицки[5] и статиите, посветени на техния жизнен и творчески път.

Полският натурализъм е представен в списанието от Г. Заполска и А. Дигашински. Пиесата на Заполска[6] „Моралът на г-жа Дулска“[7] е най-играната полска театрална творба в България. Поставена у нас на 15 януари 1911 г., тя не слиза от сцената вече почти петдесет години. Заполска си пробива път на българска сцена според Т. Ст. Грабовски „случайно“ — „иначе би трябвало да видим на софийска сцена Мицкевич и Словацки, Фредро, Виспянски, Жулавски, Ридел“. Полската авторка спечелва симпатиите на българската публика с дръзката си сатира над пороците и фалша на съвременния живот. В произведенията си тя показва в разголен вид човешката същност, „човешката менажерия“, без сълзлива сантименталност рисува сурови, живи късове от живота. „Полско-български преглед“ публикува драмата ѝ „Другият“[8], откъс от драмата „Онзи“[9] и от романа „Райска птица“[10].

Най-значителното произведение на А. Дигашински е повестта „Празника на живота“, от която е даден откъс в превод на Дора Габе.

В атмосферата на „Млада Полша“ ни въвеждат донякъде творбите на Вл. Реймонт, А. Немойевски, С. Жеромски, К. Тетмайер, Л. Ридел, Р. Ритнер, К. Ростворовски.

От Вл. Реймонт са публикувани няколко разказа[11], откъс от най-значителното му произведение „Селяни“[12] и кратки бележки за творческия му път[13].

А. Немойевски[14] е превеждан и популяризиран и в социалистическите ни вестници и списания. Той пръв от полските писатели се спуска в тъмните шахти на рудниците. Тема на произведенията му става трудът на работниците и миньорите. Мрачните картини на земното мъчилище Немойевски насища с възторжен оптимизъм: „Човекът е създал този ад, човекът трябва да го премахне.“ В списанието е даден откъс от „Писмата на един безумец“, книга, насочена срещу модернизма, срещу принципа „изкуство за изкуството“[15].

Шумната популярност на К. Тетмайер[16], който усилено е превеждан в началото на века у нас, е намерила скромно място в списанието. Неговият събрат по литературна съдба Ст. Пшибишевски е споменат само с една статия по случай 30-годишния му юбилей[17]. Това отношение към полския модернизъм се дължи най-вече на усилията на Боян Пенев, който чрез списанието се стреми да превъзпита вкуса на българския читател, като отклони погледа му от упадъчните произведения и го насочи към високохудожествени творби.

Редакционната колегия не е отминала и полската драматургия. Отбелязана е смъртта на Л. Ридел[18], поет, драматург, преводач, автор на „История на Полша“, чийто превод се печата

---

[1] Полско-български преглед, 1921, бр. 26—29.
[2] Пак там, 1923, бр. 29, с. 222—224; 1924, бр. 22, с. 183—184.
[3] Пак там, 1919, бр. 14, с. 110—112.
[4] Полски преглед, 1918, бр. 15—16; Полско-български преглед, 1919, бр. 6, с. 45; бр. 12, с. 93—96. бр. 13, с. 101—103.
[5] Полско-български прегред, 1919, бр. 9, с. 69—71.
[6] Пак там, 1921, бр. 32, с. 272—273; 1922, бр. 1, с. 6; 1921, бр. 14, с. 111—112.
[7] Полски преглед, 1918, бр. 20, 21, с. 84; бр. 22, с. 87—88.
[8] Полско-български преглед, 1921, бр. 32; 1924, бр. 3—8, 10—13.
[9] Пак там, 1921, бр. 32.
[10] Пак там, 1922, бр. 1.
[11] Пак там, 1922, бр. 25, 26.
[12] Полски преглед, 1918, бр. 11—12; бр. 43, 45—46; Полско-български преглед, 1921, бр. 7, 8, 23; 1922, бр.23.
[13] Полско-български преглед, 1931, бр. 2—3; 1934, бр. 1.
[14] Пак там, 1922, бр. 9.
[15] Пак там, 1921, бр. 30.
[16] Пак там, 1919, бр. 8, 21; 1921, бр. 9, 10, 15.
[17] Пак там, 1922, бр. 5.
[18] Пак там, 1918, бр. 28, 29.

в списанието от 1920 г., бр. 8, и на Т. Ритнер[1], автор на комедии и драми, един от създателите на съвременната полска комедия. Представени са още М. Балуцки[2], романист и комедиограф от втората половина на XIX в., З. Сарнецки[3], създател на полската сатирална комедия, както и К. Ростворовски[4].

Не е отделено нужното внимание на съвременната полска поезия. Може би в случая е повлиял личният вкус на Боян Пенев, според който върхът на полската литература е достигнат от романтиците и неоромантиците. Преведени са стихотворения на Ю. Тувим — „Петър Плаксин“ (1931, бр. 1), на Илла Иллакович — „Гама“ (1923, бр. 9—10), „Трогнах с. . .“ (1923, бр. 19), на М. Павликовска — „Удавените“ (1931, бр. 2—3), Ю. Витлин — „Химн на чорбата“ (1931, бр. 2—3), К. Вежински — „Война“ (1931, бр. 1), А. Слонимски — „Пустиня“ (1931, бр. 1), Л. Стаф — „Тиха доба“ (1923, бр. 19), „Блудният син“ (1923, бр. 9—10). Повечето преводи са на Дора Габе и са поместени в антологията „Полски поети“.

В „Полско-български преглед“ има бележки и за изтъкнати полски литературни историци, критици и журналисти — А. Креховецки[5], И. Матушевски[6], Ю. Третяк[7], В. Фелдман[8].

Списанието отбелязва годишнини и юбилеи и на български писатели и други културни дейци, изразява почитта на полската общественост към тяхното културно дело. Най-голямо е вниманието към „патриарха на българската литература“ — народния поет Иван Вазов, който до 1910 г. е най-превежданият български писател в Полша[9]. На Вазовата 70-годишнина е посветен бр. 26—27 от 1920 г. на списанието. Полско-българското дружество отправя адрес до писателя, който „в своята младост, буйна и будна. . . стоя редом с полските пионери за свобода. . ., задето в своите творения посочваше геройското самопожертвование и устойчивост на полските борци, задето тъй дивно преведе бисерите на полската романтическа поезия на български език — днес застават в редовете на твоите почитатели и всички приятели на Полша, обединени в Полско-българското дружество“. В обширната си статия „Вазов в полската литература“ д-р Т. Ст. Грабовски разглежда полските преводи на Вазовите творби и анализира художествените им достойнства и несполуки, като дава и кратки сведения за Вазовите преводачи. Общо взето, според автора на статията, преводите са сполучливи, защото са направени от оригинала, от хора, които добре познават българския език, бит и характер. „Почти всичко, което се знае в Полша за българската литература, се концентрира около личността и дейността на Вазов. Вазов е известен не само на специалистите, с Вазов,.., може да се каже, се слива цялостното понятие за българската книжнина“ — заявява Грабовски.

Има съобщения, че и полската общественост е отбелязала със статии годишнината на Вазов (1920, бр. 29). В бр. 28, 1920 г., са публикувани и отгласи за юбилея от ректора на Варшавския университет, от полската легация в София. Поместени са и откъси от Вазови творби в превод на полски.

Смъртта на Вазов разтърсва и полската културна общественост. В статията си „Пред гроба на Иван Вазов“ Лодзински го нарича „великан на българския дух“. Съболезнователни телеграми изпращат Полската академия на науките, Съюзът на полските писатели (1921, бр. 25).

Със статии са отбелязани и 25-годишният юбилей на Ал. Божинов (1925, бр. 11) и на Елин Пелин (1923, бр. 9), 30-годишният юбилей на Ц. Церковски — с два превода на полски език на „Делийски песни“ (1922, бр. 26); празникът на Кирил и Методий (1922, бр. 13); посрещането на ленните останки на Пенчо Славейков и П. Ю. Тодоров (1922, бр. 16).

---

[1] Полско-български преглед, 1921, бр. 24.
[2] Пак там, 1919, бр. 8.
[3] Пак там, 1922, бр. 6, 7.
[4] Пак там, 1922, бр. 31.
[5] Пак там, 1919, бр. 2.
[6] Пак там, 1919, бр. 20
[7] Пак там, 1923, бр. 18.
[8] Пак там, 1919, бр. 30.
[9] Полски бюлетин, 1917, бр. 24.

Интересна с критическата си оценка е статията за юбилея на С. С. Бобчев (1922, бр. 14). Авторът ѝ Ян Гжегожевски, след като подчертава заслугите на юбиляря, разглежда славянофилската му дейност, която допринася много за развитието на славянофилството в България. Но неговото славянофилство според Гжегожевски е политически едностранчиво и тенденциозно, „това е панславизъм от най-стара дата, „казионен" панславизъм, който не признаваше Полша и поляците и за който и до днес не съществуват украинци и белоруси". Авторът предлага юбилярят да подложи на основна ревизия славянофилските си възгледи.

С цел да се популяризира българската литература всред полската колония в България списанието печата творби на наши автори в полски превод: стихотворения на Багряна („Żywioły", 1931, бр. 1; „Gdybym nie byłam kobietą", 1931, бр. 2—3), Ат. Далчев („Pątnik", 1931, бр. 1), Йор. Стубел („W karczmie", 1931, бр. 1), Н. Фурнаджиев („Deszcz", 1931, бр. 1), А. Страшимиров („Spwiedź", 1931, бр. 2—3), Йордан Йовков („Biała joskòłka", 1931, бр. 2—3), А. Каралийчев („Naj leprze", 1931, бр. 1).

Макар и твърде ограничено, в „Полско-български преглед" се разглеждат и някои езикови въпроси. Проф.Ст. Младенов помества обстойна рецензия за книгата на Бодуен де Куртене „Zarys historji języka polskiego" (1923, бр. 8—11), с която дава представа за съдържанието и принципните положения на труда.

Статията на А. Теодоров-Балан „Българският университет и поляците" (1919, бр. 3) изтъква заслугите на Софийския университет за изучаването на полски език, литература и история, които са извор за популяризиране на знания за Полша. Балан се спира и на значението на превода на комедията „Господин Йовялски" от А. Фредро и подчертава, че българската литература се е обогатила с произведение, чийто автор може да се сравнява с Плавт и Молиер. Преводът според него е придобивка за българската книжнина.

Във връзка с гостуването в България на полските езиковеди Ян Розвадовски, Казимир Нич (1922, бр. 25) и Ст. Слонски (1925, бр. 3) списанието публикува сведения за научната им дейност и за интереса им към българския език.

Статиите на д-р В. Ташицки „Из полската езиковедска наука" (1922, бр. 10) и „Трудове на поляци върху българския език" (1922, бр. 23) са информационен преглед за постиженията на полската езиковедска наука.

Макар да служи главно на нуждите на полската политическа пропаганда, със своите литературни материали „Полско-български преглед" става трибуна за популяризиране на полската литература в България. Неголемият му тираж прави списанието достъпно предимно за членовете на Полско-българското дружество. Усилията на редакционния колектив да запознае българската общественост с постиженията на полската литература се ограничават всред тесен кръг хора. Списанието не добива широка гласност, не става популярно, а с това за дълъг период от време значителна част от шедьоврите на полската литература остават непознати за масовия читател. Но въпреки това поместените преводи в значителна степен обогатяват българската преводна литература.

Значението на „Полско-български преглед" е в пионерската му роля да представи идейно-естетическата еволюция на художествената мисъл в Полша, разбира се, доколкото това е възможно на страниците на едно списание. В историята на българо-полските литературни връзки то бележи преломен момент, поставя началото на нов период в рецепцията на полската литература у нас.

ПОЛША

РАМІĘТNIK LITERACKI, Варшава, 1973, кн. 4; 1974, кн. 1

Кн. 4 от „Паментник Литерацки“ ни поднася наред със студии за полски писатели от миналото — Ян Кохановски и Казимеж Бродзински и изследвания върху творчеството на Вилхелм Мах и Витолд Гомбрович. На Витолд Гомбрович е посветена този път цялата рубрика „Преводи“, където са поместени студиите на литературния критик, полонист от Загреб Здравко Малич „Литературните фейлетони на Витолд Гомбрович“, на френския литературен критик Франсуа Бонди „Витолд Гомбрович или дуелите със семките на полския шляхтич“, на италианския критик Цезаре Сегре „Хаос и космос у Гомбрович“ и др. В предговора към тези студии, написан от Михал Гловински, изтъкнатият полски литературовед подчертава, че починалият преди няколко години Гомбрович е постигнал вече световна известност. Успехът му се дължи според Гловински, на това, че той е задоволил назрялата преди 60-те години в Европа „нужда от недискурсивен интелектуализъм“. Вместо да „разсъждава на тема“, Гомбрович поставя проблеми и ги разглежда с помощта на гротескни ситуации, създадени от него образи, своеобразен език и стихията на пародията. Гомбрович не се включва в „ангажираната литература“ от 40-те години, предлагана от екзистенциалистите, но не приема и откъсването от всяка идеология, характерно за „новия роман“. Той търси трети изход. Обединява в своите творби гротескното преувеличение със старите похвати на „архаичното“ предаване на фабулата и въвежда като задължителна категория не трагедията, а играта. Основни идеологически категории у него стават младостта и незрелостта. Всяка зрелост е за него загубване на творческите възможности, а всяко изпълнение — самоосъждане на безплодност. Живял дълго време в Аржентина, той обвинява Борхес, че подпомага страната си да усвои европейската култура, вместо да изрази аржентинската незрелост, което било най-важната задача на аржентинската литература. По-късно, пристигнал във Франция, когато там се води борба между „духа на Пруст и духа на Сартр“, Гомбрович застава на становището, че съвременната култура ни залива с потоп, който е не по-малко опасен от природните стихии, и че срещу това заплашващо ни изобилие можем да се защитим само с „гигантски смях“, наистина страшен, но освобождаващ. Но докато полемичната и изобличителната стихия у Гомбрович с успех атакува и разрушава съществуващите форми (на особено остри атаки е подложено семейството), когато писателят се опитва да гради новото, той „създава само къщички от карти за игра“.

Първата студия, посветена на Гомбрович, е от италианския критик Ренато Барили и носи заглавие „Сартр и Камю в Дневниците на Гомбрович“. Авторът изтъква, че още в първата книга на Гомбрович — „Фердидурке“, излязла преди войната, намираме всички типични мотиви на екзистенциализма: защита на тялото и битието — срещу всевластието на идеята и разума, отхвърляне на баналното в името на автентичното и т. н. Опитът на полския писател да отиде по-далеч и от Сартр, и от Камю, се изразява в това, че той „потапя в конкретния, осезаем живот всичко онова, което в техните уста е само отвлечено изказване“. Сартр е според надходчивото определение на Гомбрович „водолаз, който е излязъл от големи глъбини, но е забравил да си свали скафандъра. Ужасната му маска, пригодна към голямото налягане, се е сраснала вече с лицето му.“ В критиката на някои становища на Сартр и на Камю Гомбрович изказва редица нови и верни мисли, но според Барили полският писател не е прав, когато смята, че към проблематиката на екзистенциализма е прибавил „сферата на незрелости“, неизвестна не само на Сартр и Камю, но също и на Киркегард, Ясперс и др. Зрелостта означава за Гомбрович избор на определено становище или форма, сиреч принуда, замръзналост и автоматизъм. Незрелостта е пълна с примамлива прелест; тя ни кани да навлезем в открити пространства, където всичко е възможно, но благодарение не на интелектуалната свобода, а на неизчерпаемото разнообразие на жестовете. Както авторите на „Безформата“ (Michaux, Artaude), Гомбрович възхвалява всичко, което е в зародиш, безформено и не подлежи на оформявяне. Но героите на Гомбрович, обожавайки незрелостта, не са способни да се потопят в нея без остатък и да изгорят в нейния огън.

На писателя пречи „аристократическата му индивидуалност“, която ревниво пази автентичните си ценности, не иска да слезе при масите, при истинската младост и незрелост. Този аристократизъм се чувствува дори в елегантния му тон, който от всичко прави игра, ирония и забавление. Според италианския критик култът на Гомбрович към незрялото е привиден. Склонен да демонстрира постоянно своето „аз“, героят на Гомбрович е в същност също така самотен, както героите на Сартр или Камю. Гомбрович — пише в заключение Ренато Барили — не е успял да покаже превъзходството на живота над разума така ясно и силно, както двамата френски писатели, но е успял да го покаже с „езикови жестове, свежи хрумвания на разказвач“. Той направи от това превъзходство неизчерпаем балет на елегантни и неочаквани движения“. И в това Гомбрович превъзхожда двамата си съперници, с които спори в „Дневника“ си.

Кн. 1 на „Паментник Литерацки“ от тази година предлага есета, посветени на Кохановски и полската култура на Ренесанса, студиите „Семантиката на огъня в писателската практика на Мицкевич“, „Полската поезия от епохата на Пролетта на народите“ и др.

Делът „Проблеми на художествения език“ се заема от статията на Тереса Добжинска, озаглавена „Метафора или приказка? За семантичната интерпретация на поетическите творби“, а Йежи Фарина пише: „За семиотичната интерпретация. Върху примера на стихотворенията на Тадеуш Кубяк“.

Рубриката „Преводи“, озаглавена този път „Ретроспекции“, съдържа студии на английския филолог Frank Raymond Leavis за издавания в Кембридж литературен тримесечник „Scrutini“; на немския професор Карл Ото Конради „Немското литературознание и Третият райх“ и на Рене Уелек „Американската литературна критика през последните десет години“. В студията на Уелек се говори за появата в Америка на нови критически методи, различаващи се основно от Новата критика. На пръв план изпъква William Wimsott с острата си критика на митографичния метод на Нортроп Фрай. Бернард Вайнберг атакува новата френска критика и изтъква предимството на темата, фабулата и жанра пред езика, метафората и символа. Чуват се и гласове на протест срещу досегашното убеждение, че писателят е трябвало да изчезне зад творбата си. Wayne Booth иска дори от писателя да заема открито етично становище и порицава Джойс за неговия етичен индеферентизъм. Уелек подчертава, че често атакуваната днес митографична критика е била в същност един завой и означавала начало на възвръщане към „съдържанието“ на творбата, към общочовешкото значение на литературата. Но нейният антиисторицизъм е предмет на все по-чести нападки. Противниците ѝ я обвиняват, че тя свежда цялата литература до няколко мита. „Тематичната критика, зачитаща „съдържанието“, намира защитник и в лицето на екзистенциалиста Murray Krieger. Кригер отрича „контекстуализма“ на „Новата критика“ и смята литературата за „единствената форма на екзистенциалната философия“. Обсесия на друг критик, George Steiner, е станал въпросът за обезценяването на словото. Мълчанието, или по-точно казано — естетиката на мълчанието е тема на главните работи на Suzan Sontag, добре доловила парадокса на „шумната литература, която ратува за мълчание“ и неговия „кокстен, а понякога дори радостен нихилизъм“. Появяват се и привърженици на френската „критика на съзнанието“, наричана понякога и „женевска школа“. Те се интересуват от отношението на твореца към времето и пространството и от построения от него свят. Искат да определят онова място, което заема историята на поетическото съзнание в развитието на човешката мисъл.

TWÓRCZOŚĆ, Варшава, 1974, кн. 3—5

В кн. 3 на „Твурчошч“ са поместени стихотворения на Пабло Неруда, „Прощаване с романа“ на Антони Голубиев и „Дългото прощаване“ от Юрий Трифонов. Томаш Бурек в очерка „Непрочетените романи на Звево“ припомня забравените днес новаторски романи на изтъкнатия италиански писател Итало Звево (1861—1928). В творбите си „Един живот“, „Сенилта“, „Съзнанието на Зено“, Звево разкрива в многонационалния град Триест (негов роден град), „както почти в същото време правят това Музил и Брох във Виена, Кафка в Прага, Лукач в Будапеща, Кърлежа в Загреб, Мжиковски в Лвов“, драмата на паталогичното изгубване на мярката за човечността и разложението на предишния хуманизъм. Една от основните теми на този писател е темата за безсилието на индивида пред колективното насилие, неговата отчужденост, невъзможността му да се интегрира с бюрократичната машина на буржоазната държава и неговото напрегнато чувство за собствената си безполезност. Но в тези отрицателни чувства на героите на Звево се корени положителният зародиш на новия човек, който цени най-много онова, което не му дава определена, конкретна полза: независимото развитие на собствената мисъл, способността към своеобразен „вътрешен“ контакт с хората и природата, към чиста, безкористна мечта. Героите на Звево не искат да приемат замръзналите, привидно здрави и крепещи се върху общоприетите авторитети форми на съществуването. В последния от трите романа — „Съзнанието на Зено“, се поставят отново проблемите за трагичната невъзможност на героя да се самоопредели и да заема еднозначно отношение към себе си

и към света, за съвместното съществуване във вътрешния мир на човека на множество привидно изключващи се форми на съзнанието, за парадоксите на чувствата, но тук тези въпроси се пречупват през призмата на иронията и са наситени с хумор и комизъм. Болният от живота, от себе си, от езика си, от съзнанието си и от културата Зено търси вина в несъзнателната и „антикултурната" Августа. И в това има логика на съществуващата от сто години психоанализа: според нея истински болни се оказват тъкмо тези, които привидно са най-здравите, които не знаят, че са болни, т. е. не знаят, че не са невинни. Тези, които смятат, че болезненото самоопознание на човечеството чрез културата съвсем не ги засяга ; тези, които не признават преувеличените и изкуствени усложнения, които смятат за естествено всичко това, което не подлежи на съмнение, становището на авторитетите, приети от тях по интегрален и лишен от задълбочена оценка начин. Светът на Звево е сложен, съставен от много елементи, опрян върху логиката на много ценности, комплициран както културата, която отразява; той се противопоставя по тих, но решителен начин на всяка демагогия, на всяко сляпо опростяване, на всяко здраве, сигурно в болните си принципи. Нищо чудно — завършва Бурек, — че Звево упражнява и днес въздействие върху „новия роман" във Франция.

Кн. 4 на списанието наред със стихотворенията на Артюр Рембо помества статията на Ян Юзеф Шчепански, посветена на затворника от Освиенцим, полския монах Раймунд Максимилян Колбе, който през август 1941 г. е пожертвувал живота си, за да спаси друг полски концлагерист — сержанта Гайовничек. През август 1941 г. трима затворници успяват да избягат от лагера. Лагерфюрерът Карл Фриц и рапортфюрерът Герхард Палич строяват концлагеристите и избират между тях жертви, които, затворени в бараката на осъдените на гладна смърт, ще трябва да изплатят престъплението на бягащите. Но предпоследната жертва — Гайовничек, вместо да приеме присъдата с примирение, започва да плаче и да вика, че иска да живее, защото има жена и деца. Колбе спокойно прави крачка напред и на немски моли лагерфюрера да му разреши да замести Гайовничек и да отиде вместо него в бараката на осъдените на гладна смърт. Фритц е така изненадан, че се съгласява. Колбе умира, а Гайовничек се спасява.

тази история най-невероятното според Шчепански е поведението на Фриц. В категориите на логиката на неговия свят това е необяснимо. Предложението, направено от Колбе, е било явен атентат срещу всичко онова, което трябва да доказва цялата действителност на хитлеристите. „Концентрационните лагери — пише Шчепански — са били създадени не само за репресии срещу „нежелателните елементи". Тяхната задача е била между другото да докажат фиктивността на етиката, на човешката солидарност — принцип, най-решително отричащ расовия елитаризъм. Обикновените хора трябвало да загиват в мърсотията и калта като червеи — масово, но самотни, анонимни, без достойнството на саможертвата, опозорени и сами допринесли за собствената си гибел. Само така победата на свръхчовеците е могла да получи етична мотивировка. Само така човечността е могла да бъде изобличена като лъжа и противопоставена на единствения истински закон на живота и властта — силата. Привържениците на мистиката на силата смятали лозунгите, призоваващи към човечност, за претекст на страхливците. Затова с особено презрение и жестокост са се отнасяли към всякакви проповедници на хуманизма... Те, на първо място, трябвало да бъдат подложени на изпитание. „Къде е вашата човечност? Къде е тя, когато сте се хванали за гуша за коричка хляб, когато по заповед взаимно се налагате с тояги?" В известен смисъл концентрационните лагери са били откъс от окончателната мирогледна дискусия. Карл Фритц като лагерфюрер в Освиенцим е принадлежал към най-горещите последователи на мистиката на силата. Като страна в дискусията е разполагал при това с аргумента на абсолютната власт върху живота и смъртта на затворниците. Не го е задължавал никакъв морален кодекс, който да го застави да спази условията на договора. Защо е оставил жив Гайовничек? Логиката на терора и на презрението му диктувала друго решение, по-„естествено": да приеме жертвата и същевременно да унищожи нейния обект. Да загиват и двамата. Безцелният героизъм изглежда като лудост. Едно е ясно: Карл Фриц не предвиждал последиците на своето решение, защото навярно е смятал дискусията за окончателно приключена. Той бил убеден, че тезата, на която е служил, е победила. Предишните ценности вече не съществуват. Никой вече не може да защити победената страна. Свидетели също няма и да има. Тази тълпа човешки тела, облечени с мръсни лагерни чували, която все още се движи, е само контингент от мърша, която чака своя ред за крематориума. Не съществува никакво бъдеще, което би могло да потвърди техните аргументи. Какво значение могат да имат жестовете на човечност, които правят покойниците? Да се замести един номер с друг, преди всичките да бъдат унищожени . . ., защо не? И лагерфюрерът с два ритника отправил Гайовничек пак в редицата, а Колбе на неговото място.

Но Карл Фриц е сбъркал. Бил е прекалено примитивен, прекалено ограничен, за да разбере, че е дошъл момент на изпитание и че той е загубил — той и целият му празен свят на насилието. Затворникът Колбе умирал бавно — цели десет дена. Цели десет дена целият лагер е живял с тази бавна

смърт, която не е била дело на омразната съдба или сляпата случайност, а плод на избор — доброволен, направен с цел да се спаси друг човек. Умиращата тъкан на човешката солидарност започнала пак да пулсира с живот. Светът на Карл Фриц можеше да съществува само с цената на унищожението на човешката солидарност. Това трябваше да стане чрез лишаване от смисъла на живота на всички тези, които са били изхвърлени извън привилегирования елит. Те трябваше да станат само инструмент на волята на господарите и в края на своята служба да измрат като ненужен добитък. В концлагерите се изпитваше този нов модел на света. Изолирането им осигуряваше на опита благоприятни условия. Героизмът и саможертвата, които въпреки всичко се случваха, угасваха без отзвук в дима на крематориумите. Подвигът на Колбе извършва потресаващ прелом. Първо със своя незабавен и очевиден ефект, с цената на доброволно пожертвания живот на един човек бе спасен друг човек. И то чужд човек, несвързан със спасителя си с никакви други връзки освен човешки. Абстрактният лозунг за човечност възвръща своето съдържание. . .

Безумните планове на хитлеризма бяха разрушени от военния му крах. Без Сталинград не би имало Нюренберг. Но най-дълбоката същност на спора за смисъла на човечността не беше решена от военните, политиците и юристите. Един решителен отговор бе даден още през август 1941 г. в подземната барака на освиенцимския тринадесети блок, наричан блок на смъртта. Правотата му е доказана по неопровержим начин — отбелязва авторът.

Кн. 5 от списанието помества стихотворения от Джордже Луис Борхес, студия на Антони Либера, посветена на романа „Космос“ от Гомбрович, „Спомени от младостта“ на Артур Рубинщайн и др. Към най-интересните материали спада студията на Йежи Шацки „Съвременната утопия (американските комуни от последно време)“. Още в самото начало авторът подчертава, че понятието утопия е за него положително, защото „утопично състояние на ума имаме тогава, когато умът е несъгласен със заобикалящата го действителност“. Създаваните от известно време в Америка, и то по напълно спонтанен начин комуни, са за автора с цялата им утопичност проява на обществено движение, което „по тотален начин отрича заварения ред“. Шацки не се интересува от старите комуни, съществуващи от по-рано (оуеновските, фуриеровски и др.), а само от новите, основавани предимно от млади хора и също, както подобни комуни в Дания, Швеция, Япония, поставили си за цел да спасят индивида от най-тежките последици на индустриализацията в най-развитите страни. Новите комуни в Америка се отличават, на първо място, с огромното си разнообразие. Има комуни „бегълци“ и комуни „обслужващи“. Първите се опират главно на това, че членовете им отказват да участвуват в господствуващата култура и отхвърлят задължителните за нея образци. Вторият вид това са комуни „с мисия“, те имат определена програма за действие: помощ за индианското население, борба с алкохолизма и наркотиците и т. н. Има и комуни, които си поставят за цел вътрешното усъвършенствуване на членовете им. Новите комуни не притежават общи идеологически платформи, нито общи доктрини, защото всред техните членове всяка теория, а дори и логичното мислене не се смята за качество, а тъкмо обратно. Единството им не се състои в единство на идеите, а в единство на емоционалните реакции. Един от изследователите на новите комуни изтъква, че те напомнят средновековните кръстоносни походи: „Пред нас сякаш се движи многоцветен поход, той ту загубва, ту си спечелва нови участници. Най-често намира своята същност с помощта на някакъв символ или песен, която гласи, „че сме други. . . различни. . . извън границите на покварения свят“.

Новите комуни, пише Шацки, изразяват бунт срещу всякакви системи. Съвместният живот не трябва да бъде прилагане на истината, която е открил някой друг, а шанс да се открие вътрешната истина на всеки от участниците им. Затова те могат да бъдат наречени „дионисиевска утопия“. Класическата утопия е била аполоновска: търсила е правила, хармония и умереност. Утопията, насочена срещу съвременната буржоазна култура, е дионисиевска, защото премахва всякакви правила, провъзгласява победата на свободата и спонтанността, доближава живота до празника на Дионисий, когато се премахвали всякакви прегради между хората и нямало хора, които заповядват, и хора, които слушат заповедите. За тях най-важният въпрос е въпросът за отношенията между единиците. Те искат да противопоставят индивида на институциите, враждебни на него. На лошите закони не се противопоставят добри, а чувството и приятелството. Комуната печели привърженици не затова, че разрешава политически, обществени или. . . икономически проблеми на съвременния свят, а затова, че разрешава психологически и етични проблеми. Комуните обещават премахването на самотността, изкуствеността, лицемерието, анонимността, отчужденността, неавтентичността, отношението към хората като към предмети и т. н. При тези изисквания смисъл имат само немногобройните комуни. Големите комуни биха били неизбежно отражение на кошмара на външния свят. Основават се нови семейства, а не нови общества. Това може да бъде „разширено семейство“, „племе“, но нищо повече. Такова „семейство“ е на своя ред нещо единствено и неповторимо и затова мъчно може да бъде дефинирано. Едно е сигурно — то създава нови образци на жи-

вота. Членовете на комуната могат да я напуснат, когато пожелаят, и никой не ги порицава. Комуната е за тях, а не те за комуната. Общността в комуните трябва да премахва зависимостите, а не да създава нови. Комуните са и израз на бунт срещу господството на изобилието на предмети. Комуните провъзгласяват ограничението на нуждата от предметите и предпочитат по-опростени, по-примитивни условия на живота. Не признават нито охолството в храненето, нито в обличането. Техен идеал е и земеделският труд. Изтъкват на преден план необходимостта човек да се откаже от гонитбата за материални блага. Най-важният въпрос за тях си остава — самите им членове да се чувстват по-добре в избраните от тях условия за живот и един ден, когато завърши „общото им приключение", да се окажат по-добри от своите връстници, които са се подчинили на стандартния живот на американската средна класа. Ако комуните — завършва Шацки — успеят да предложат убежище на уморените, отчаяните, отеснчените, ако изиграят роля на възпитателни центрове, центрове за отдих, на психиатрични болници, на места за съсредоточен размисъл или осмислено забавление, те несъмнено ще се окажат полезни.

Разбира се, всичко това е съвсем относително, тъй като то е извън генералното решение на проблемите в обществото.

В. См.-П.

ГДР

WEIMARER BEITRÄGE, 1973, кн. 12

Привлича вниманието ни студията на Урсула Хойкенкамп „Повторното откриване пътя към себе си. Върху причините за ренесанса на Новалис в съвременната буржоазна литературна наука." Не е случайност, подчертава авторката, че понастоящем буржоазната литературна наука проявява голям интерес към творчеството на Новалис. Тя доста време се старае да го реабилитира като подценен и недоразбран автор. Съвършено ясно е, че този интерес не е насочен към поетичното дело на Новалис. Обектът на новото изследване е въздействието на неговите теоретични концепции върху буржоазното литературно и идеологическо развитие. Новото тълкуване на Новалис от буржоазната литературна наука поставя опорната точка върху Новалис „мислителя". Подхванатата в днешно време полемика се води в по-тесен смисъл срещу марксическата критика за Новалис, а в по-широк срещу една „трагедия на буржоазната, по-късно пролетарска левица". Буржоазните литературоведи се аргументират, пише авторката, като вземат за обект държавнополитическите съчинения на Новалис „Вяра и любов" и „Християнството или Европа", които неправилно били разтълкувани като израз на монархическа и християн-католическа реакция. Целта е да се наложи едно излизащо извън историческите рамки, отговарящо на съвременната буржоазна идеология тълкуване на Новалис. За база на новото си изследване тези литературоведи вземат фрагментарните сбирки, афоризми и работни тетрадки на Новалис, съставляващи основната част от оставеното ни наследство. С явно предпочитание към „разхвърляните мисли", към хаоса от определения и мотивировки, избягвайки да ги свърже с историческата им обусловеност, тълкувайки материала изолирано, а не чрез функциите, които има в цялостното творчество, новото изследване сочи привидно на специални открития, а в действителност има за задача да атакува марксическото литературознание. Обвиненията в създадената полемика говорят за неспособността на марксическата критика да се справи с постиженията на един мечтател, утопист и революционер отчасти поради безпомощност пред неполитически утопии въобще, отчасти защото не иска да признае идеята за истинска човешка свобода и революция, залегнали в творчеството на Новалис.

Последовател на идеалистическата теория на познанието, Новалис схваща човека като сума от духовните му дейности, а неговият свят е създаденият от тях абстрактен свят. Замисленият от него проект за една обединяваща всички научни дисциплини енциклопедия е в същност коректив на духовното развитие на неговото съвремие. Издадените фрагментарни сбирки „Цветен прашец", „Вяра и любов", „Християнството или Европа" са началото на този забележителен план. Целта на неговата коректура е да възстанови човека като „мярка на всички неща", да го издигне като единство в света и господар на себе си, т. е. на духовното си богатство. Това той иска да постигне чрез конфронтацията на днешния човек с реконструирания „цялостен човек" и така да провокира съзнанието на човечеството към един мощен мисловен преврат и самокорекция. Според автора самият обем на този план, чието изпълнение ще зависи от съчетанието на духовните дейности, подсказва вече гигантската спекулативна цел на Новлис, а с това и съмнителността на негова реализация. Целта на Новалис—реконструирането на „цялостния човек"— се превръща в един мистичен стремеж към „универсалност". Съвсем съзнателно Новалис бива идентифициран с преднаучнитеформи на познанието, с магията и мистиката. Причината за това е, отбелязва авторът, протестът на Новалис срещу специализирането на науките, изразен ясно в образа на неговия „универсален гений". Той търси опора в противопоставяне миналото на неудачното настояще. В отстраняването на природните науки, в третиране

природата като чист обект на познанието, авторът намира допирни точки със замисъла на съвременните натурфилософи, по-специално с Шелинг. На фона на световното развитие, растяща специализираност и разделение на труда идеята на Новалис за универсална наука, за самоцелно обединяване на наука, изкуство и религия е фактически, счита авторът, само метафизичното отрицание на реалните исторически процеси, на нежеланите социал-икономически закономерности. Съвременните изследователи на Новалис, търсейки да компенсират нуждата от разрешение на остро възникналите икономически проблеми, прибягват именно до идеологическа компенсация, предлагаща им се великолепно в концепциите на Новалис. Съдържащият се в тях протест и отрицание не са резултат на исторически противоречия, а са проекция на един желан по-добър свят, настроен непримиримо към съществуващия такъв. Като отричат исторически обусловените оценъчни критерии, новите изследователи създават една съвършено изолирана интерпретация на ранния романтизъм, като интелектуално-революционните надежди на немския романтизъм биват привидно разрешени чрез затварянето им в автономната сфера на духа. С това се подготвя, отбелязва авторът, оная недистанцирана идентификация с основната теза на Новалис — че само чрез отричане на действителността може да се създаде онова състояние на духовна свобода, от което да произлезе корекция на човека и света. Безкритичното приемане тезата на Новалис позволява на тези автори да транспонират постулата за „възстановяването на цялостния човек“ върху една плоскост, недокосваща в никоя точка противоречията на капиталистическото общество. Тенденциозно биват използувани и обществено-реформаторските проекти на Новалис. Набляга се на неизбежното разочарование от историята и прибягването до утопията, явила се като плодотворен резултат от вечното противоречие между очакване и действителност. Позоваването на утопиите на Новалис обосновава, счита авторът, теорията за необходимостта от следреволюционните утопии, чиято функция се състои в обезценяване на обществонаучната мисъл. Отричането на реалността въобще пък има парадоксалната функция да отрече новата историческа значимост на социалистическото общество. Новата рецепция на Новалис търси да отрече с претенцията за „утопична критика“ към социалистическата действителност, т. е. под формата на утопия за един свят без противоречия и отчуждение, исторически назрялото реално освобождение на човека в нашето общество.

По-нататък авторът се спира на интересния, спонтанно използуван от всички буржоазни автори в съвременната идеологическа борба проблем за отчуждението и за вглъбяването. В случая се изхожда, пише авторът, от формулата „Път към себе си“, дала отражение върху цялото творчество на Новалис. Възможността за съществуването на един свещен вътрешен мир се явява като едно глобално обещание, което би могло да успокои кризисните настроения и спонтанна критика в капиталистическия свят. Концепцията за „вглъбяването“ ще разкрие при нейния анализ, че „вътрешният мир“ се определя само чрез отрицание на „външния“ мир. С това се обяснява и притегателната сила, която тази концепция упражнява днес, но която, от друга страна, е безсилна да се справи с противоречията на действителността.

Намерението на Новалис да представи превратно нещата е отличителен белег и на композиционната му техника. Пример в това отношение ни дава първата му публикувана сбирка от фрагменти „Цветен прашец“. Изхождайки от различни сфери и плоскости на личен и обществен опит, той се стреми да докаже, че между човека и света съществува толкова явно несъответствие, че то само подтиква към разрешение. Човекът тук се явява като „потенциален творец“, като същество, призвано да „просвети“ света, но очевидно не могло да изпълни мисията си. В тази обясняваща света формула за неизменното противоречие между реално съществование и истинско предназначение на човека дълбокият разрив с признаване на действителността от буржоазната претенция за разума намира философското си изображение.

За отбелязване е, твърди авторът, че в отговор на многократно изказаната от марксическа страна преценка, че с Новалис и с романтизма се е сложило началото на ирационализма, на идеологията на апологизираната неразумност, новото изследване на Новалис обявява неговия „вътрешен“ мир за мир на разума. Обвиненията в ирационализъм се отхвърлят с лека ръка, без да бъде разкрита видоизменената функция на понятието разум, неговото стесняване в границите на едно вътрешно самоопределяне, на едно а приори съществуващо истинско човешко същество. Немалък дял за доказване на „вътрешния мир“ има техниката на илюзионизма, към която принадлежи и опитът да се разреши несъответствието между човека и света. Тъй като самият индивид, поставяйки се в зависимост от външния свят, създава това несъответствие, той би могъл и сам да го отмени като преустрои съзнанието си в смисъл да не признава тази зависимост. Ярък пример за илюзионния характер на предложените разрешения намираме, отбелязва авторът, още в „Цветен прашец“, а по-късно и в „Християнството или Европа“.

В заключение авторът подчертава, че е разгледал и преценил позициите на Новалис изключително от идеологично-критичен

аспект, защото те почти без изключение са били възприемани като идеология и като такава са и въздействували. Действително, отбелязва авторът, „пътят към себе си“ е посочен като изход за човека, който трябва да разполага с вътрешната си свобода. Но изниква и въпросът за подбора: защото в зависимост от духовното богатство и от готовността за отказ от задълженията към „външния свят“ ще се реши дали индивидът да бъде между избраните, освободени от света на мъките и на сенките или пък е прокълнат да „прави всичко в името на земното“. Критиката, констатира авторът, се увлича в оплакване на „самоотчуждения индивид“ и поставя изискване за отказ от претенцията за промяна. По такъв начин авторът намира тази идеология за продуктивна там,където трябва да се критикува.

Д. И.

Г Ф Р

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Щутгарт, 1974, кн. 2

Във втората си книжка от 1974 г. „Немският тримесечник за литературознание и история на духа“ публикува следните по-интересни студии: „Смъртта като символ на естетически афинитет между Райнер Мария Рилке и Пабло Неруда“ от Дитер Заалман, „Митът за читателя. Към теорията на политическата поезия в днешна Франция“ от Зигфрид Ютнер, „Край прозореца на действителността. Преплитания на действително с въобразяемо в късната лирика на Хайнрих Хайне“ от Бернхилд Боайе. Сред тях по-специално разглеждане заслужава студията на Силвио Виета от Хайделбергския университет „Възприемането на големия град и литературното му пресъздаване“.

Авторът отбелязва, че в по-новите изследвания се обръща особено внимание на проблема за сетивното възприемане на действителността и неговото обратно въздействие върху структурата на литературните текстове. В своята студия той си поставя за цел да докаже наличието на взаимовръзка между литературни явления като ранноекспресионистичния „нанизен стил“ (Reihungsstil) и литературния колаж, от една страна, и променените условия за възприемане на света в големия град, от друга.

Ранноекспресионистичният „нанизен стил“, познат също под наименованието „симултанна поезия“, започва развитието си от прочутото стихотворение на Якоб ван Ходис „Краят на света“ и лириката на Алфред Лихтенщайн и за някои автори, като Йоханес Р. Бехер, той представлява истинското постижение на литературния експресионизъм. При „нанизния стил“ отделните стихове в едно стихотворение имат привидна самостоятелна стойност и наглед нямат логическа връзка помежду си. Така читателят възприема едновременно, „симултанно“ образни групи от различни области на действителността (реална или въобразяема) и от това възникват неочаквани смислови взаимовръзки, разкриващи се за читателя твърде индивидуално. Като пример ще приведем една строфа от стихотворението на Алфред Лихтенщайн „Светът“:

Размазват тежки дни човешки същества.
Акули на глада летят в морета меки.
Във кафенета блясват чаша и глава.
Моминski викове се блъскат в мъжки лапи.

В стремежа си да класифицират този стил повечето литературоведи си служат с „негативни категории“. Така например поезията на ван Ходис се обяснява със „стремеж към отрицание и агресивност“ на автора. А от гледна точка на историята на духа „нанизният стил“ се обяснява със загуба на метафизичното чувство. Удо Райтер смята, че „лесно може да се открие връзката между един свят без смислов център и без цялостно, стабилно устройство, от една страна, и неговия адекватен израз с помощта на една децентрализирана, произволно конструираща и безоценъчно констатираща лирическа метода, от друга“. А Юрген Циглер посочва, че „нанизният стил“ като „своеобразна диалектическа игра между симултанност и хетерогенност не създава една нова форма на взаимовръзки, както твърди Йоханес Р. Бехер, а разрушава всяка взаимовръзка“. Така взаимовръзката, която създава формата, остава чисто формална и представлява в същност отрицание на самата себе си.

От своя страна Силвио Виета полемизира с посочените схващания и отбелязва, че в първия случай преценката на „нанизния стил“ е ориентирана с оглед на една позитивна метафизика, а в другия — на едно позитивно понятие за формата. И двете постановки, смята авторът, крият опасността да се изопачи специфично новото и своеобразното в анализираната модерна литература. Тъй като възникналият в ранноекспресионистичната лирика стилистичен принцип на разединено навързване на хетерогенни елементи се проявява и в други области. Разкъсването на стабилните вътрешни взаимовръзки в творбата, а с това и проблемът за изолирането и отчуждаването на частите помежду им и от цялото се превръща в началото на XX в. в стилистичен принцип и на драматургията. Тук би могло да се спомене разлагането на драматичната форма в пиесата на Стриндберг „Към Дамаск“ или в пиесата на Георг Кайзер „От зори до среднощ“, където не само отделните сцени, а

с това и единствата на пространство, време и действие са изолирани помежду си, но се представя и отчуждението между аз-а и действителността в отделните сцени. Това разкъсване на връзките се превръща и в основен проблем на модерната белетристика, което особено отчетливо проличава в романа на Роберт Музил „Човекът без качества".

Авторът посочва, че експресионистичният „нанизен стил" съвсем не отрича категорията на формата, а осъществява последователно един определен формален принцип, именно принципа на последователно навързване на хетерогенни образи. Освен това в „симултанната поезия" съществува някаква връзка между отделните образи, която издава вече заглавието на стихотворението. Така например заглавието „Краят на света" дефинира тематично класа от изречения, които образуват стихотворението. В случая тези изречения дават израз на буржоазната катастрофа, изтъква Силвио Виета, тъй като под „Краят на света" се разбира не какъв да е край, а тъкмо иронично видяният край на буржоазния свят.

Ироничната искра припламва тъкмо от това, че тези изречения, които до известна степен изброяват всичко онова, което може да сполети буржоазния свят като „катастрофи", се противопоставят рязко едно на друго. От дивергенцията на стилистичните нивà, на напълно различните степени на „злото" (от обикновената хрема до железопътната катастрофа) се получава наред с гротескния характер на отделните образи и един вече сюрреален виц. В последна сметка също и ироничната дистанция на автора е тук един стилообразуващ елемент.

Така „симултанната поезия" изразява във формален аспект хетерогенността на възприятията, впечатленията и асоциациите, която очевидно отговаря на една променена структура на познанието и на житейския опит, тъй като този стихотворен тип възниква в Германия едва в началото на XX в. и бива развиван от поети, чието жизнено пространство е именно големият град и по-специално Берлин, който към 1910 г. брои вече два милиона жители и нараства най-бързо сред всички европейски градове.

Свързаният с жизненото простанство на големия град и с развитието на технологията преврат в структурата на възприемането на света е сам по себе си комплексен и протича на различни равнища. Едно от тях е безсъмнено равнището на идеологическата критика, посочва авторът, преди всичко радикалната атака на Ницше срещу всяка форма на метафизика. Разкритата от Ницше мирогледна несигурност, загубата на един смислов център е важно условие за възникването на стилистични форми, проникнати от хетерогенност и разединеност. Но в никакъв случай, предупреждава авторът, те не могат да бъдат обяснявани само с тези фактори. Тук голямо значение имат и някои влияния, които, от една страна, са много по-незабележими от загубата на метафизичния център, а, от друга, упражняват твърде дълбоко въздействие. Това е, на първо място, жизненият опит в големия град, който намира своето най-ярко отражение в поезията на Алфред Лихтенщайн. Като пример ще приведем два стиха от стихотворението на Лихтенщайн „Точка":

„Текат пустеещите улици сред ярки светлини
през мозъка угаснал. . ."

Стихотворението рефлектира непосредствено на сетивното възприятие в големия град и неговото обратно въздействие върху възприемащия субект. Но ролите са разменени: тук граматически субект са „пустеещите улици", тяхната „пламтяща" активност деформира възприемащия субект до „угаснал" обект. Психологическият белег на този превърнал се в обект субект е състоянието на апатия, която е в същност една проява на „пригаждане" към света на свръхдинамиката и свръхнатоварването на сетивата.

Така ранноекспресионистичният „нанизен стил", смята авторът, трябва до голяма степен да се схваща като литературен мимезис на една нова, исторически опосредствувана норма на колективно възприятие и съзнание. Неговият реализъм, продължава Силвио Виета, се състои в това, че той не описва просто „обективната действителност" в най-тесен смисъл като икономическа или политическа реалност и също така не остава единствено в границите на психологичното, ами чрез своята формална структура описва исторически опосредствуваните, обективни условия за възприятието на действителността и неговото обратно въздействие върху субекта, описва диалектиката на отношението субект—обект в областта на сетивното възприятие. Формите на колективно съзнание, към които насочва формалният принцип на „нанизния стил" и характеризиращите го хетерогенност и разединеност, трябва следователно да се мислят като също така исторически опосредствувани, а не като априорни мисловни форми.

Авторът се спира на ролята на масовите медии за формирането на колективното съзнание особено в големия град. Това съзнание бива „обработвано" ежедневно от пресата, радиото, а днес и от телевизията, като му се втълпяват клиширани представи и образи. Така действителността в големия град, която представлява своеобразна антиципация на всеобщите обществени процеси, се превръща в една опосредствена действителност, в действителност „от втора ръка", при което масовите медии се „включват" помежду първичната действителност и възприемащия субект. За последния този

втори свят на езика на масовите медии се превръща в пръв свят и той, отчуждил се от първичния свят, вече изобщо не забелязва липсата му зад фасадата на представената му клиширана действителност и е готов да смята езиковия сурогат за непосредствена реалност. С това, посочва авторът, модерният проблем за възприемането на действителността се превръща решително в езиков проблем: това е проблемът за отчуждаването на езика от първичния житейски опит, за разрастването на неговия характер като клише и цитат. На второ място, опосредствената чрез масовите медии действителност сама приема характер на колаж. В тази връзка литературоведът Франц Мон пише: „Само един поглед върху някой булеварден вестник е достатъчен, за да проумеем, че тази основна структура (на колажа) спада към нашия ежедневен опит и че ние я приемаме с готовност, без много да разсъждаваме."

Така чрез разлагането на една единна взаимовръзка, чрез събирателното натрупване на заменяеми фрази и изрази литературният колаж се опитва да сведочи за едно деформирано обществено състояние на езика. В този смисъл литературният колаж представлява и своеобразна критика на езика. Той насочва вниманието към проблематиката на разпадането на съзнанието и към отчуждаването между субект и език, между език и действителност в големия град, а и не само там. Литературният колаж насочва към проблематиката на субекта пред лицето на една модерна действителност, която субектът сам е създал, но вече не може да овладее, по думите на автора. Независимо от това, че езиковият колаж, в който тази проблематика се явява в най-радикализирана форма, е сам по себе си автоматизиран като художествен принцип и с това е застрашен да загуби полемичния си характер, той представлява едно демонстративно онагледяване на самата проблематика на отчуждението. А като критическо възпроизвеждане на отчуждения език колажът приема характера на това, срещу което сам полемизира.

В кн. 2 представлява определен интерес и студията на Зигфрид Ютнер (Дюселдорф) „Митът за читателя. Към теорията на политическата поезия в днешна Франция".

Авторът изхожда от тезата, че след Втората световна война дискусията върху литературата във Франция почива на една обща основа, която може да се опише като стремеж да се еманципира читателят. В този моден термин Зигфрид Ютнер вижда израз на двете най-съществени черти от опита на настоящето: преживяването на промяната и нуждата от солидарност като резултат от хронична слабост на човешкото „аз". А и всички гласове, участвуващи през последните три десетилетия в разговора върху идеята на литературата — хуманисти, екзистенциалисти, сюрреалисти, структуралисти или херменевти — могат да се характеризират чрез тяхното двояко и експлицитно рефлектирано отношение към ориентирането на читателя и към изменящата се действителност.

Срещу една подобна постановка на въпроса биха се появили редица възражения, смята авторът. Тъй като вече се е утвърдил навикът съвременната литература да се редуцира едностранчиво до една „естетика на отрицанието" и да се отрича каквато и да било автономност, понеже корените ѝ се намирали в XIX в. Тъй че е много популярна поляризационната схема: експериментален авангард срещу ангажиран реализъм. Дори апологиите на авангарда, написани от Теодор Адорно, Ролан Барт, Умберто Еко или Хайнрих Формвег, имат за предпоставка същата бинарна схема, която те се стремят да преодолеят, поставяйки авангарда помежду формализма и догматичния реализъм.

Зигфрид Ютнер подчертава, че в студията си не възнамерява да редуцира съвременната литература до един единствен тип — този на авангарда, нито пък просто да хармонизира съществуващите различия, така както са залегнали в назованата поляризационна схема. Той прави опит да обхване онова, което разделя различните типове върху един общ фон, което ще спомогне за задълбочаването на вече съществуващите диалози между отделните направления.

Авторът е на мнение, че откриването на читателя в настоящия момент се дължи на чувството за безсилие на литературата. А то се подхранва от четири главни корена: неприкритата политика от позиция на силата в нашето съвремие, автономността на капиталистическия пазар, промените в комуникационната система и неудържимото настъпление на социалните и естествените науки, включително техниката. Не са ли войните, геноцидът и подтисничеството достатъчно провокативна демонстрация на безполезността на литературата, пита авторът. А базираният на принципа за максимална печалба пазар не интегрира ли в себе си всяко писателско становище? Не превръща ли този пазар тъкмо протеста в изгодна сделка? А масовите медии не са ли надминали вече възможностите за въздействие на книгата? Не започва ли да се променя и самата природа на книгата? Има ли, най-сетне, литературата изобщо още нещо да каже, което науката не би могла да каже по-прецизно и по-задълбочено и което тя още да не е казала? И не изразява ли науката всичко по-моделирано, а това ще рече — по-икономично? На тези многобройни въпроси и предизвикателства не може да убегне никой писател и никой литературовед, смята Зигфрид Ютнер. И тези предизвикателства са вече приети, и то във всички области. Това се манифестира не само в политическия протест и в разкриването на пазарните манипулации, но и в определянето на собстве-

ните позиции спрямо другите медии — без конкуренцията с тях не може да се обясни задоволително „новият роман“ — и не на последно място в интеграцията и трансформацията на научни позиции.

Това търсене на една нова идея за литературата е съпроводено от едно рязко разграничаване от мита за гения и мита за творбата, при което и двата мита се усещат като остарели илюзии. Така гениалното „solitair“ (уединен, самотен) се превръща в демократичното, „solidaire“ (солидарен, взаимообвързан), а литературното произведение се освобождава от неговата „аура“. Представата за божественото вдъхновение, която занимава толкова много Шатобриан или Юго, а също и култът към откъснатата от времето творба, на който плащат данък Флобер или Маларме, стават жертва на същата десакрализираща тенденция. За едни, като Сартр, писането не е нищо повече от професия, други, като представителите на „новия роман“, се схващат като сеизмографи на колективното. Морис Бланшо се стреми да определи „предмета на литературата“ отвъд личността на автора и неговото произведение. А поетите на кръга „Tel Quel“ заменят понятията „автор“, „произведение“ и „читател“ с по-анонимните „стил“, „текст“ и „четиво“. Техният най-известен съмишленик Филип Солерс разбира под литература „перманентната борба срещу подтисничеството и възбраните“. Колкото по-абсолютен е ангажиментът, толкова по-решително се освобождава литературата от нейния „сакрален“ характер. „Изкуството не желае повече да бъде монолог“, казва Албер Камю.

Зигфрид Ютнер изтъква, че това размагьосване на автора и неговата творба, снемането от тях булото на тайнственото и изключителното представлява една реакция срещу фактическото безсилие на писателя в условията на съвременния свят и не трябва да се приема като проява на скромност. Защото тук по правило се касае за освобождаването на цяла една класа или за промяната на съзнанието, за създаването на един нов човек. Така уверява Ален Роб-Грийе в програмното си съчинение „За един нов роман“: „нов роман, нов човек“.

Така в резултат на радикалното поставяне под въпрос на литературата възниква и става определящ един нов, в широкия смисъл на думата ангажиран тип на писател. В него взимат участие всички под някаква форма, както „авангардисти“, така и „реалисти“, дори и тогава, когато подобно на Камю или Валзер усещат „ангажимента като досадно задължение“ и от време на време си спомнят с копнеж за „щастливата безотговорност“ на писателите от миналото. Но времето на чистата негативна провокация по отношение на читателя е отминало. Така читателят се превръща в една нова цел. Той се вижда с нова, повишена стойност. От удивляващ се почитател той се превръща в партньор с равна отговорност. Оттук четенето се превръща във все по-неотделима съставна част от писането. И в тази диалогична перспектива литературата променя естествено и своето лице. Там, където придобива особена стойност преднамереното въздействие върху читателя, се прокламира отказът от индустрията за развлечения. Тъй като писатели от рода на Мориак, Сартр, Бенда, Камю, Бютор или Солерс желаят нещо повече от това да развличат. Тяхната амбиция се нарича еманципация, т. е. те схващат литературата като средство за откриване на себе си (Selbstfindung).

Очевидно се променят и изискванията към читателя. От него се очаква в по-малка степен някакво тайнствено дарование, наречено „художествено чувство“, отколкото готовност за ангажимент. А с това политическото се превръща в основа на естетическото. Ангажираното писане става неделимо от ангажираното четене.

По-нататък авторът разглежда видовете литературен ангажимент. Той посочва, че какъвто и да е, литературният ангажимент се отнася до човека в неговата цялост. Естествено манифестациите на този ангажимент са различни, тъй като произлизат от различни представи за човека. Зигфрид Ютнер разграничава три вида литературен ангажимент: хуманистичен, политико-социален и абсолютен.

Типът на хуманистичния ангажимент несправедливо се изключва от дискусията за ангажираната литература, посочва авторът. И то понеже тук се продължава една определена, станала от Ренесанса насам помощна представа за социализиращата функция на литературата. Писателите от този тип — Бенда, Ревел, Франсоа Мориак, Дрюон, Камю и др. — са свързани с чувството, че схващат историята като нещо релативно, което се намира във вечна борба с нещо абстрактно, извънвременно и абсолютно. Този конфликт между историята и трансцендентното се възприема днес по правило трагично. Поради това промените се посрещат тук най-вече скептично. Те или се свеждат до някаква временна мода, или се схващат като форма на някакво възраждане. Морис Дрюон препоръчва обръщането на погледа към шедьоврите на традицията като ориентация за настоящето. Тук изворът на обновлението и на напредъка се търси в ретроспекцията и интроспекцията. Така „contemplatio“ и „actio“, теория и практика остават ясно разграничени. Това важи не само за литературната изява, но творба и критика се представят в разделен вид. Рефлекторният стил с лека ръка се обявява за несъвместим с истинското творчество.

При този тип на ангажимент четенето означава влизане в контакт с един сроден дух, за да се подсигури заедно с него едно общо отношение към света. В литературоведската сфера това се изразява в придър-

жането към диахронията и към отношението причина—въздействие, в отчетлива тенденция към история на идеите и на духа, както и към канонизиране на определени автори.

За писатели като Бенда или Ревел абсолютното може да се извлече директно от природата на човека, но не е индивидуално опосредствено, а се проявява било чрез една класа, както при Арагон, било чрез нацията, както при Мороа, Де Гол или Дрюон. Някои напълно отхвърлят намесата в хода на историята, докато други пледират за курс от реформи. При Бенда „спиритуалното" не прави компромис с „темпоралното". За разлика от него Камю изисква едно недогматично въздействие върху „релативното битие". И докато повечето писатели се аргументират в името на разума, други се обръщат към ирационалното.

Другите два типа литературен ангажимент — политико-социалният и абсолютният — не само се конкурират помежду си, но същевременно се обединяват като опозиция на описаната форма на хуманистичен ангажимент. При тях промяната не предизвиква скептицизъм, а надежда. Те се обръщат не към миналото, не се потапят в ретроспекции, а скъсват всякакви връзки с вече установеното. Новото не се принизява до временна мода, а се въздига до степента на абсолютно ново начало. Измеренията на бъдещето изтласкват назад тези на миналото. Интересът отминава настоящето и се насочва към възможното. Този усет към възможното се стремят да събудят литературни творби, конципирани под формата на въпрос към читателя. При това, посочва авторът, насоката на желаната промяна по правило е антибуржоазна и марксическа, определено наднационална, понякога ориентирана подчертано извъневропейски. Този стремеж към промени прави амбивалентно и отношението между теория и практика. Границите между литературното творчество и критичната рефлексия стават условни, дори биват понякога премахвани. А самата творба се поставя в отворено отношение спрямо света, снета от пиедестала на съвършенството и разбирана като незавършена, въздействуваща на света възможност.

Зигфрид Ютнер разглежда подробно литературния ангажимент, определен от него като „политико-социален". Като главен представител на този тип ангажирани писатели той посочва Жан-Пол Сартр. Сюрреалистите се надяват да могат да осъществят едновременно промяната и на човека, и на обществото. В този пункт Сартровият ангажимент се различава от този на авангардистите. На въпроса, може ли човек да бъде променен, без най-напред да се променят условията на живот, Сартр отговаря отрицателно. Според него — в съгласие с Марксовия исторически материализъм — историята е наша съдба. Ние сме вътре в нея, включени в един процес на „перманентна революция". А една абстрактна абсолютност можем да си представим толкова малко, колкото и една крайна цел на историята. Една историческа акция се определя от една постоянно променяща се конкретна абсолютност, опосредствена чрез практиката. С това в историята се внася едно диалектическо отношение между теория и практика, между субект и обект. Историята се схваща като един никога не завършващ диалектически процес.

Към последния тип литературен ангажимент, наречен от автора „абсолютен", спадат структуралистите. При тях езикът не се схваща вече като инструмент и дори не като орнамент, а като знак. Предмет на езика става самият език. Също и при тази форма на ангажимент съществуват вътрешни напрежения и групировки. Общото между тях е това, че всички желаят да променят човека, като променят неговия контакт със света. Едни обаче учат, че светът трябва да се види по новому, а други се опитват да мислят за света по нов начин. От едната страна стоят представителите на „новия роман", а от другата най-вече групата от поети, които през 1960 г. се обединиха в кръга „Tel-Quel". И при двата случая читателят бива ангажиран по различен начин.

Произведенията на писателите от този тип провокират едно систематично превъзпитаване на възприемането на света. Те представляват един постоянно подновяващ се пристъп към рекогносцировка на един станал непроницаем свят. Основните елементи за реконструирането на този свят изглеждат дадени. Но решението се изплъзва всеки път в момента, когато изглежда, че вече е намерено. Тук четенето означава ново и ново актуализиране на една оставаща винаги една и съща структура. Тази група писатели прави енергичен опит да интегрира в литературата позициите на модерните науки, по-специално на етнологията, социалните науки и на лингвистиката. Симптоматични са тесните връзки и контакти на тази група с учени от тези области, като Ролан Барт, Мишел Фуко, Дерида или Юлия Кръстева. Първоначалната тенденция към позитивистичен обективизъм и формалистичен имманентизъм отстъпва от средата на шестдесетте години пред една марксическа теория на текста, която преди всичко след събитията през май 1968 г. се застъпва с едно все по-ясно очертано изискване за историческа промяна.

В. К.

MERKUR, 1974, кн. 3

В рубриката „Критика" на кн. 3 е включена обзорната статия на Хансйорг Граф „Частите и цялото. Варианти и константи на съвременната австрийска литература". Още с увода си авторът подготвя читателя за особеното положение, което заема австрийската литература: „Провинция е едно раз-

тегливо понятие. Безобидната някога дума придоби днес допълнителния белег на оценка. Но пренесем ли това понятие върху цяла страна, върху една държава, която има претенцията да бъде самостоятелна, то това определение става предмет на спор.“ Задача на автора е да подчертае самостоятелността и утвърждаващата сила на съвременната австрийска литература. Взимайки повод от книгата на Клаудио Магрис „Хабсбургският мит в австрийската литература“ (1966), той задава критичния въпрос, на какво се базира този мит. Преди всичко на пасивността, на която бе обречен антигероят в австрийската литература от Грилпарцер до Додерер, Гютерслоу и Тумлер, на онова резигнативно поведение, което избягва радикалните решения и прогресивното развитие. Така наречената „средна генерация“ се характеризира с писатели, които не познават династията и които изграждат своите нови ценности върху преживяванията от Втората световна война. Писатели като Герхард Фрич и Херберт Занд са или замлъкнали, или живеят във „вътрешна емиграция“, какъвто е случаят с Херберт Айзенрайх. През тия десетилетия прозата е пропита от разочарования, авторът се намира в ролята на зрящ сред слепи, но никой не се решава на окончателния сблъсък с традицията. Все още не се отделя нужното внимание на „философията на конкретното“, от която покъсно ще се възползува Томас Бернхард. Като последица от така създадената атмосфера авторът разглежда обособяването на частите от цялото в самостоятелни творчески единици. Така например още преди разпадането на „Виенския кръг“ през 1964 г. се създава в Грац в края на петдесетте години „Форум градски парк“, както започва и издаването на списание „Манускрипте“. Функциите на столицата определено се децентрализират в провинцията. В Залцбург издателството Ото Мюлер слага основи на една нова традиция с издаването на капиталния труд на Ото Брунер върху социалната история. В същото издателство се появява първата новела на Франц Тумлер, написана след войната — „Старият господин Лоренц“, както и една лирична поредица, която включва по-сетне първите стихосбирки на Х. Ц. Артман и Томас Бернхард. Автори като Алоис Брандщетер, Герхард Амансхаузер и Андреас Окопенко са еднакво критични както към традицията, така и към модерните набези на съвременниците си. Критика и традиция са за тях теза и антитеза, които им служат за отчитане пулса на времето. Авторът се спира на творчеството на 28-годишния Петер Розай, член на Залцбургската група. „Прозата на Розай е без възраст, пише авторът, бихме могли да я вместиме между „Гласове от Макарея“ на Канети и ранните разкази на Тумлер, ако Розай не следваше свой път на едно все по-конкретно отражение на действителността, което, естетически погледнато, налага все по-фино и завладяващо описание.“

Корена на днешните новаторски тенденции в областта на езика авторът открива в традициите на така наречения Бренер-кръг в Инсбрук. Неговата цел още преди 50 години е била да установи нови връзки между живата действителност и езика с оглед да промени съществуващите зависимости. Типичен неин представител е философът Витгенщайн, чиято склонност към саморазруха, отбелязва авторът, фигурира като неизменен контекст на австрийската история и манталитет. „Философските изследвания“ на късния Витгенщайн служат за библия на ония „инженери в езика“, които още в началото на 50-те години в рамките на „Виенския кръг“ са се дистанцирали от „митолозите“. От една страна, авторът поставя Х. Ц. Артман, еквилибриста в езика, който възкресява изкуствения рай и дезертира от действителността, а, от друга, Герхард Рюм и Освалг Винер, обявили се за конструктивисти, чиято работа върху езика е по-важна, отколкото работата с езика. „Само една крачка дели тези игри с езика от компютера“, отбелязва авторът. Като първа равносметка да се достигне от тези опити до ново познание за света чрез нови езикови форми авторът сочи романа на Освалд Винер „Корекцията на Средна Европа“, който е едно отрицание на старите мисловни и езикови модели. Петер Хандке, с когото авторът съпоставя Винер, е вложил в своята „Граматика на думите“ идеята за дисхармонията между традиционния език и формите му на приложение. Сблъскваме се с понятието на Витгенщайн „ориентировъчно изображение“, станало лайтмотив на Хандке. Не съществува никаква връзка между думите и нещата или между възприятията и събитията, развиващи се в действителността. В публикувания си през 1973 г. роман „Късо писмо при едно дълго сбогуване“ Хандке прехвърля интереса от езиковата реализация към неговия субект. Разказвачът превръща литературното преживяване в екзистенциално. Тук настъпва решителен обрат — минаването от трето в първо лице, авторът се ограничава в ролята на описвач, без да заема положението на „описания“. Засегнато е и творчеството на Томас Бернхард — „запитваме се дали този автор не е навлязъл в еднопосочна линия на литературна концепция, чиято основна идея е разделянето на духа от природата и която постепенно се изчерпва в повторението на стари модели“. Сценичните му постижения сочат на едно ново разбиране на комедията. Допирни точки между Бернхард и Хандке авторът открива в ожесточеното противопоставяне субективното аз на обективните закономерности. И за двамата автори солидарността в об-

щественно-политически аспект е само ограничаване и лишаване от индивидуалността.

Забележително явление в съвременната австрийска литература е появата на Михаел Шаранг (1941), изразител на радикално крило на „Групата в Грац“. Пренебрегнал опорните точки в родната си литература, този автор обожествява Брехт и Валтер Бенямин. За него литературата не е нищо друго освен средство към целта, инструмент в ръката на политическия активист. Първият му роман „Чарли трактор“ (1973) е роман без прецедент в австрийската литература. Шаранг се осмелява да постави пряко литературата в служба на политическата идея. Със своите изводи той превъзхожда всички сравними в тази област текстове.

По образец на франкфуртското „Издателство на авторите“ се създава и в Австрия през 1971 г. „Издателство на литературните продуценти“, което включва в програмата си като централен проблем културната социология и критика. Литературната проза стои в тясна връзка с теоретичната литература. Пред нас е поредица от творби на писатели, журналисти, драматурзи, книгоиздатели и пр. Откроява се писателката Елфриде Йелинек (1946), разгневеното младо момиче, родом от Щайермарк, което се бори за демитологизиране на тривиалния роман. Йелинек, отбелязва авторът, пише за информирания читател, когото тя чрез предизвикателство, чрез дразнене, иска да насочи към просветление.

Авторът открива наченките на друга тенденция в притъкмените към „Групата от Грац“ „литературни учени“. Те са направили вече своите практически изводи след фикционната преситеност. Първата книга на Хелмут Айзендле „Валдер или стилизираното развитие на една невроза“, обозначена от издателството като „опит да се използува литературно един научен метод“, е според автора доказателство, че в Австрия традицията да се взимат сериозно шегобийците продължава. Отбелязва се и авторът Герхард Рот, за когото светът е един голям организъм с болести и оздравителни процеси, като единствено решаващ е патологичният аспект. Стремеж към съчетание на Виенската перспектива със спокойните провинциални кътчета, на споряване на частите с цялото, на историята със съвремието, авторът наблюдава в романа на Барбара Фришмут „Премахването на сянката от слънцето“ (1970).

В заключение авторът подчертава, че развитите чрез конкретните примери модели са един подтик и за чуждата творческа мисъл. Преодоляването на провинциалното раздробяване се извършва посредством един радикален центростремителен литературен процес, чиито осъществители са пак рожбите на тази провинция. Това са конструкторите, които сглобяват частите на цялото, които синтезират в духа на една „ясна като деня мистика“, предадена им още от Музил и Брох.

Д. И.

ФРАНЦИЯ

POETIQUE, № 17, януари 1974 г.

Списанието „Поетик“ е основано през 1970 г. Публикува материали по литературна теория и критика. Въпреки че се издава на френски език, в него сътрудничат литературоведи от различни страни. Директори на списанието са Жерар Женет и Цветан Тодоров. Сред статиите, публикувани в кн. 17, привличат вниманието две работи с общотеоретичен характер: „Езиково съобщение и литература“ от Антонио Жозе Сараива и „Автобиографията като литературен акт“ от Елизабет У. Брюс.

Първата статия носи посвещение на Р. Якобсон. В нея Сараива доразвива и продължава някои възгледи на известния езиковед за литературата. Авторът на статията се стреми да определи мястото на литературата спрямо езиковата дейност изобщо. Той се опитва да изгради една обща типология на речта, в която да намери място класификацията на литературните родове. За тази цел той изхожда от модела на езиковата комуникация, който приема за единствен критерий на класификацията си. Разглеждайки различните типове съотношения между съдържанието на съобщението и ситуацията (ситуация — сведения за говорещия, за слушащия и за обстоятелствата, при които става комуникацията), авторът на статията разграничава три основни типа реч:

1. Практическа реч. В този случай ситуацията не е включена в съобщението: тя е екстралингвистична реалност, която се подразбира и без познаването на която изказването престава да бъде разбираемо. При практическата реч изказването е подчинено на екстралингвистичната ситуация: поради това и целта на комуникацията е екстралингвистична — постигането на някакъв практически резултат. Например опорната ситуация в изказването — „Едно кафе, моля — предполага, че Говорещият е клиент, Слушащият — келнер и че действието става в някое кафене; а целта на това изказване е получаването на чаша кафе.

2. Научна реч. В този случай изказването не зависи от конкретната ситуация, тъй като то е валидно при всяка ситуация независимо от това, какъв е говорещият, какъв е слушащият и какви са условията, при които става изказването. Поради тази причина и целта на този вид комуникация не е пряко практическа.

3. Ораторска реч. В този вид реч ситуацията е включена в изказването, а целта

на комуникацията остава практическа. Например: „Аз съм представител на най-старата фирма производителка на кафе, качеството на нашите продукти е добре известно; вие, които ме слушате, сте хора с вкус и аз съм убеден, че ще купите от моето кафе.“ Според Сараива именно ораторската реч е в основата на литературата: последната се получава, когато по една или друга причина вербализираната ситуация се откъсне от реалната ситуация. В този случай се получава едно съобщение, което е също така „абсолютно“ като научната реч, тъй като не е адресирано от никого до никого (т. е. говорещият и слушащият са фиктивни лица). Например Цицерон от Речите против Катилина не се обръща към нас: той е просто персонаж-говорител в една драма, където персонажът-слушател се нарича Катилина. Това откъсване на вербализираната ситуация от реалната ситуация Сараива нарича „транслация“; тъкмо наличието на транслация отличава литературната реч от нелитературната.

И тъй авторът на статията счита, че литературната реч се получава вторично от ораторската, която е таксиномично първична. Като изхожда от тази хипотеза, Сараива си поставя за цел да изгради една логическа класификация на литературните родове.

Ораторското слово може лесно да прерасне в драматически текст. Това става, когато Ораторът се представи за персонаж: например Цицерон играе ролята на Гражданин на Републиката, който се обръща към Конспиратора. Този драматичен текст създава една драматична ситуация — Гражданинът, застрашен от Престъпника. По същия начин в много от църковните проповеди в средновековието проповедникът се представя за божи човек, който спори с дявола. Важна особеност на драмата е, че при нея транслацията се постига чрез подражание (мимезис). Освен това за разлика от практическата и обикновената ораторска реч, където ситуацията предшествува текста, при драматическия текст ситуацията се създава и произтича от смисъла на речта.

При драматическия текст, предполагащ Говорещо лице и Слушащо лице, няма място за граматическото трето лице, а само за „Аз“ и „Ти“. Единствено първите две граматически лица са необходими и достатъчни, за да съществува театрално представление. Третото лице само по себе си няма място на сцената: то съществува само в изказването на някой говорещ: във всеки даден момент от драматичното действие третото лице е всякога персонаж на разказ, а не драматически персонаж. Това е така, защото всяко сценично изказване може да създава вътре в себе си разказ. Докато в драмата говорещото и действуващо лице съвпадат, то при разказа те се различават. Поради тази причина ситуацията в драмата се създава имплицитно от самия диалог, докато при разказа говорещият (повествователят) трябва да разкаже ситуацията, в която се намира персонажът. Ето защо при разказа транслацията е винаги лингвистична. Разбира се, възможно е да се вмъкне драматичен диалог в разказа, както и разказ в драмата, но перспективата ще бъде различна в единия и другия случай. При драматичния диалог в разказа първото лице е подчинено на третото лице (тъй като говорещият в този случай е посочен в трето лице от повествователя); обратно, в драмата третото лице е подчинено на първото (тъй като повествователят тук е направо драматичен персонаж). Що се отнася до повествованието в първо лице, Сараива счита, че това е един особен случай, при който повествовател и персонаж формално съвпадат, въпреки че по същество първото лице на персонажа си остава вариация на третото лице.

И така разликата между драмата и разказа се състои в това, че разказът транслира действителността чрез езикови средства. Разказът е „представяне“ на втора степен на действителността; поради тази причина разказът създава възможност за по-голямо отдалечаване от действителността в сравнение с драмата: благодарение на абстрактния характер на транслацията разказът може да създаде един напълно имагинерен свят.

За разлика от драмата и повестователните жанрове, които Сараива разглежда като производни на ораторската реч, поезията се разполага според него в съвсем друга плоскост. Сараива счита, че поетическата реч води началото си от музиката и поради тази причина тя се подчинява на несемиотически и нелингвистически закономерности. Иначе казано, в поезията се проявява не някаква „естетическа“ функция като свойство на езика, а една „лингвистическа“ функция в служба на музикалността (т. е. на една несемиотическа система). За да докаже паралингвистичната същност на поетическата реч, Сараива набляга на това, че поетичното съобщение е една псевдокомуникация. Поради тази причина граматическите лица в поезията нямат същата стойност като в езика, т. е. те не отговарят на системата Говорещ — Слушащ — Обект. Иначе казано, първото лице в поезията няма за корелат реално лице слушащ, а само неодушевени явления и идеи — абстрактни понятия, природни сили, божества и т. н. Второто лице пък, доколкото съществува в поезията, не е адресат на комуникацията, а просто субект на поетическата реч — тук второто лице изпълнява същата роля, както третото лице в повестователните произведения. Следователно и третото лице в поезията не изпълнява нормалната си езикова функция на обект на съобщението, тъй като тук няма нито отправител, нито получател

на комуникацията. За да докаже, че поетическата употреба на езика е паралингвистична, Сараива се спира също така и на съдбата на езиковия знак в поезията. Ако лигвистичният знак е едно стабилно отношение между дадено означаемо и дадено означаващо, то в поезията настъпва „разрушаване" на езиковия знак, тъй като тук и най-обичайните думи придобиват нов, „поетичен" смисъл, който се създава от поета, но който не съществува във всекидневния език.

Класификацията на Сараива представлява опит да се изгради на базата на структурализма една стройна литературоведска теория. Разсъжденията на автора на статията са логични и ясни; но едностранчивият и спорен характер на твърденията му поставя под въпрос правилността на изходните му позиции.

В своята статия „Автобиографията като литературен акт" Елизабет У. Брюс си поставя за цел да определи границите и мястото на автобиографичния разказ сред другите литературни жанрове. Авторката счита, че една гъвкава и точна дефиниция на даден жанр не може в никакъв случай да изхожда от структурата на текста. Според нея едно чисто иманентно разглеждане на литературата не е в състояние да характеризира отделните жанрове, тъй като през различните епохи в рамките на един и същ жанр се наблюдават промени в композиционната и стилистичната структура. Следователно трябва да се вземе под внимание не толкова формата на даден жанр, колкото функцията, приписвана на тази форма. А тази функция зависи според Брюс от определени културни стереотипи, характеризиращи читателската публика през дадена епоха. „Всеки опит да се дефинира даден жанр въз основа на композиционни и стилистични критерии е предварително обречен на неуспех... Жанрът се определя от типа речева дейност, към който той принадлежи, от контекста, който имплицитно го обкръжава, от естеството на елементите, които участвуват в неговото предаване, от начина, по който тези фактори въздействуват върху статута на предадената информация." Брюс счита, че съществува аналогия между литературните жанрове и понятието „речев акт" (утвърждаване, заповед, обещание, въпрос...), въведено от представителните нат. нар. „философия на езика"— Дж. Л. Остин, П. Ф. Страусън, Дж. Р. Сирл. Също както всяка обикновена употреба на езика отговаря на определен тип речева дейност, така и всеки литературен текст ще е система от речеви типове дейност: жанрът не е нищо друго освен тази система. Структурата на дадено произведение съдържа елементи, които позволяват да се определи неговата жанрова принадлежност, но въпреки това Брюс счита, че не е възможно да се каже а приори какви характеристики трябва да притежава непременно даден жанр. Това е така, защото връзката между текстова характеристика и жанрова принадлежност не е естествена, а конвенционална: текстовите характеристики получават стойност на „сигнали" на даден жанр по силата на условни литературни стереотипи. Автобиографичният разказ не притежава никакви особени структурни характеристики, той дори не съществува като жанр извън обществените и литературните условности, които го създават и поддържат. Авторката илюстрира тези си твърдения, като разглежда в исторически план въпроса за идентичността и изменчивостта на автобиографичния жанр. Според нея вариабилността на даден жанр, в това число и на автобиографичния жанр, се проявява в няколко насоки: 1)вариабилност, засягаща естеството на текстовите характеристики, чрез които се означава жанрът; 2) вариабилност в степента на интеграция на жанровата функция с други функции на текста; 3)вариабилност в литературната стойност на жанра; 4) вариабилност в природата на речевия акт, определящ жанра. Спирайки се в частност на интересуващия я жанр, Брюс прави анализ на автобиографичните произведения на четирима автори—Джон Бъниън (XVII в.), Джеймс Бозуел (XVIII в.), Томас ди Кинси (XIX в.) и Владимир Набоков (XX в.). За първия от тях основната характеристика на автобиографичния жанр се състои в неговата фактологическа природа: автобиографията трябва да съдържа лично преживени, а не измислени събития. За втория от тези автори обаче тази характеристика е недостатъчна: Бозуел прокарва граница между обективните, външно наблюдаеми факти (съставляващи жанрът на биографията) и субективните мисли и усещания (съставляващи материалът на автобиографията). В следващия век пък Т. ди Кинси разделя областта на субективното преживяване на две зони — зона на „трансцендентния субект" и зона на „автобиографичния субект". Първата зона е тази на Човека изобщо; тя засяга най-дълбоките и универсални човешки истини; нея ди Кинси поставя в центъра на своите лирични поеми. Втората зона е тази на конкретната личност, живееща в определен социален и политически контекст: именно тази конкретна субективност той прави обект на своите „Автобиографически скечове". Но докато и Бъниън, и Бозуел, и ди Кинси са убедени, че представят фактите на собственото си съществуване, то за Владимир Набоков, автобиограф от XX в., самите понятия за „факт" и „индивидуалност" се поставят под въпрос. Набоков подсказва, че никой не може да дискутира своята собствена личност, без да съзнава колко фиктивно е самото това понятие за собствено „аз". Ето защо той осмива „искреността" и пародира традицията на автобиографията-изповед в романа „Лолита". Поради същата причина той се

старае да покаже в романа „Говори, памет“ изкуствения характер на автобиографията. След като показва с приведените примери изменчивостта на автобиографичния жанр, Брюс си поставя за цел да даде една гъвкава дефиниция, която да отчита идентичността на жанра, както и възможните му вариации. В тази дефиниция авторката набляга на следните моменти, които според нея съдържат необходимото и достатъчно определяне на жанра: 1) идентичност на Автор — Повествовател — Герой; 2)проверимост на разказваните събития; 3) доверие на публиката и искреност на автора .

Изследването на Брюс съдържа редица спорни твърдения. Основната теза на авторката — за конвенционалността на литературните жанрове и за невъзможността им да бъдат определени чрез иманентни структурни белези — довежда до заличаване на различията между литературните родове и видове. Ако автобиографията е отделен жанр независимо от формата, в която е написана, то кои са другите жанрове? Впрочем тази статия е интересна преди всичко с въпросите, които повдига, а не с отговорите, които дава.

Хр. Т.

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, Париж, № 3 (май—юни 1974 г.)

След Франсоа Вийон (1431—1463), поет-скитник, смятан като пръв по време между големите модерни френски лирически поети, Изидор Дюкас, наречен граф дьо Лотреамон, е една от най-оригиналните фигури в историята на френската поезия. Лотреамон е роден през 1846 в Монтевидео, умира в Париж едва 24-годишен. Като Вийон, автор на прочутата „Балада на обесените“ (или още „Епитафия на Вийон“), Лотреамон оставя име в поезията с „Песни на Малдорор“. Първата от тези Песни 22-годишният Дюкас отпечатва на собствени разноски в 1868 г. без името на автора. Поетът участвува в революционните клубове, поради което е принуден да мени често жилището си. Отива в Белгия, където се надява да намери по-благоприятни условия за цялостно издание „Малдорор“. В същото време младият поет готви втора книга, която излиза през май 1870 г. под наслов „Поезии“.

„Песни на Малдорор“ излизат посмъртно през 1874 и 1890 г. Сюрреалистите, над които Лотреамон упражнява известно влияние преди всичко с оригиналността на своя език и динамичността на образите си, заимстват като практическа догма думите на младия поет: „Поезията трябва да бъде създавана от всички, не от един.“

В последно време личността и творчеството на Лотреамон привличат живо вниманието на поети и критици. Ярко доказателство за това е брой 3 на „Ревю д'Истоар литерер дьо ла Франс“ (май—юни 1974 г.), едно от старите и авторитетни френски периодични издания, което излиза от 74 години под ръководството на комитет от видни представители на френската литературноисторическа и критическа мисъл. Директор на списанието е професор Рьоне Помо, от Сорбоната, където преподава френска литература.

Брой 3 на списанието е посветен на Лотреамон. Публикуваните осем статии илюстрират различни аспекти и моменти от личността и творчеството на поета: Жан-Франсоа Делесал се пита: „Е ли Лотреамон предтеча на Лотреамон?“ и пише:“ Смятат обикновено, че авторът на „Песни на Малдорор“ е заимствувал псевдонима си от „Лотреамон“ на Йожен Сю, автор на популярните на времето си романи „Скитникът евреин“ и „Парижките потайности“. Според френския автор идеята за този псевдоним е навеяна на поета не толкова от романа, колкото от една реплика на театралната му адаптация. Но по-забележителното е — добавя Делесал, — че историческият Лотреамон се намира в двояко отношение със семейство Дюкас, установено в Нормандия, но произхождащо от Беарн: шуреят на Лотреамон е бил някой си Дюкас и много членове на фамилията Дюкас са били свързани до смърт с Лотреамон в заговора Роан. Изидор, наследник на трагични фамилни спомени, не е ли прочее възстановил името на своя далечен родственик?

Филип Селие в статия, озаглавена „Лотреамон и библията“, пише: „Песни на Малдорор“ произтичат в голяма степен от работа с различни, съществуващи по-отрано литературни произведения, едно от които, особено подчертано в „Малдорор“, е библията. Поразително е, казва Селие, родството между „Песните“ и юдео-християнската апокалиптика: видения на божествени създания, вихри от образи, където доминират легиони от ангели, чудовищни битки, рани и бедствия, атакуващи хората.

„Пейзажът в „Песни на Малдорор“ — пише Фортунато Дзоки в един доста пространен етюд, позовавайки се на Марселен Плене, автор на „Лотреамон за себе си“, на интересния очерк на Леон-Пиер Кент „Лотреамон и бог“, както и на етюда върху Лотреамон на философа Гастон Башлар, е изобщо мрачен, мистериозен, странен. Един пейзаж сух, едва скициран, без багра; променя се бързо като в сънищата: прочее един динамичен пейзаж. Често се намесват аудитивни елементи, така че човек има по-скоро впечатлението, че се намира в определена среда, в определена атмосфера. Има една константа в композицията на пейзажите в първите песни, която отслабва до изчезване в шестата песен. Изглежда — добавя Дзоки, — че колкото повече отива към края на произведението си, Лотреамон прибягва до изкуственост като обогатяване на декора, чието описание става класическо.

Ето защо — заключава авторът — у нас се прокрадва съмнение, че в творчеството на Лотреамон постоянствува една мистификация. Но това съмнение не отнема обаче нищо от поразителното и мистериозно очарование на тази поезия.

За отношението на Лотреамон към Паскал говори в една документална статия Бернар Крокет. „Знае се — пише той, — че във втората свезка на „Поезии“ Изидор Дюкас е „коригирал“ известен брой мисли и максими, заети от Паскал, Ла Рошфуко, или Вовнарг. След Валери Ларбо и Пол Елюар тълкуватели и издатели са се заемали да проверяват преписаните текстове. Изданието на „Поезии“ на Голдфайн и Льогран съдържаше вече един твърде пълен списък; по-късното издание на Пълно събрание съчиненията на Лотреамон, публикувано в библиотека „Плеяда“, П. О. Валцер го обогатява още и го поправя в някои пунктове, възстановявайки например една фраза на Паскал, приписана на Вовнарг... Когато Дюкас пише: „За да познаваме нещата, не трябва да ги познаваме подробно. Понеже е крайно, нашите познания са солидни“, той поправя една максима на Ла Рошфуко: „За да познаваме нещата, трябва да ги познаваме подробно: и понеже е почти безкрайно, нашите познания са винаги повърхностни и несъвършени.“ Именно в „Мисли“ на Паскал намираме произхода на следните редове „изобретенията на хората вървят, увеличавайки се. Добротата, лукавството на света изобщо не остава същото.“ В „Мисли“, но в кои „Мисли“? Констатира се у издателите на „Поезии“ странна небрежност. Те знаят, че Дюкас е чел Паскал в текст, предшествуващ работите на Проспер Фожер и Ернест Аве и са задължени в известни случаи да държат сметка за това: П. О. Валцер (както преди него Голдфайн и Льогран) цитира на няколко пъти текста на Пор-Роял, понякога твърде различен от оригинала. Но никой не се е погрижил — заявява Бернар Крокет — да узнае какво издание е било използувано за редакцията на „Поезии“. Така текстът и редът на фрагментите от Паскал варират достатъчно от издание на издание, за да си струва трудът да се предприеме едно изследване. В настоящия критически очерк Бернар Крокет се опитва да установи чрез надлежни текстове на Кондорсе и на Босю конфронтация между някои пасажи на Лотреамоновите „Поезии“ и съответни фрагменти от Паскаловите „Мисли“. „В момента, когато е писал своите „Поезии“ — казва Бернар Крокет, — Дюкас е можел да разполага с два вида издания на „Мисли“: тези, по-многобройните, които възпроизвеждат установения от Босю текст, и тези, които възприемаха още текста, предложен от Кондорсе и анотиран от Волтер, особено малките томове на издателство Иар и тия на поредицата най-добри стари и модерни автори.“

Примерите, които Бернар Крокет привежда, са любопитни и убедителни. Както той пише, Дюкас спазва дори погрешната пунктуация на текста на Кондорсе или на изданията, които произтичат от това. Така в „Поезии“ на Изидор Дюкас се казва: „Ние сме толкова малко самонадеяни, че бихме желали да бъдем известни на земята, дори на хората, които ще дойдат, когато нас няма да ни има тук.“ А ето как гласи текстът у Кондорсе: „Ние сме толкова самонадеяни, че бихме желали да бъдем известни на цялата земя, и дори на хората, които ще дойдат, когато няма да ни има.“ В същия вид е и текстът на Босю. „Съблюдаването от страна на автора на „Поезии“ — пише Бернар Крокет — на текста на използуваното издание се проявява още по друг начин, извънредно интересен за изучаване композицията на произведението: началото и краят на почти всички пасажи, отговарящи на Паскал, съответствуват точно на началото и на края на фрагмент от тези именно „Мисли“, които са представени от Кондорсе. Дюкас почва един параграф с думите: „Човекът е толкова велик, че неговото величие изглежда особено в това, че той не иска да се види жалък“, докато в оригиналния текст на „Мислите четем: „Величието на човека е голямо в това, че той се вижда жалък.“ Фрагментът в изданията Кондорсе започва с фразата: „Човекът е толкова велик, че неговото величие изглежда дори и в това, че се вижда жалък.“ „Дюкас „коригира“ — казва френският автор, — но прибавя малко, съкращава и сегментира, но ретушира леко даден текст, от който най-често изолира просто известни секвенции...“ Настоящият етюд на Бернар Крокет има за предмет да определи изданието на Паскаловите „Мисли“, с което Лотреамон си е служил, и да даде по този начин една по солидна база за анализ на извършения от поета труд над прочутото съчинение на бележития френски мислител и учен.

В поредицата от статии с интерес се чете очеркът на Маргерит Боне „Лотреамон в Чехословакия“, в който между другото се казва: „До преди 1920 г. проникването на Лотреамон в чужбина е крайно ограничено. Едва в началото на века една по-дълга статия под наслов „Воалираният профил“ посвещава на „Песни на Малдорор“ чешкият критик Милош Мартен в „Книга на Силните“, 1909 г. Последната е била преиздадена в 1940 г., илюстрирана с един въображаем портрет на Лотреамон от чешкия художник-сюрреалист Индржих Стирски. „Мартен — пише Маргерит Боне — поставя Лотреамон в цяла една поетическа и художествена линия—английски романтици, Едгар По, Бодлер, руски романисти, Гойя, Одилон Редон, Фелисиен Ропс, и като отхвърля хипотезата за лудостта на поета, го приближава до Рембо, Тристан Корбиер, Рьоне Гил. Творчеството му представлява в негови очи едно сме-

ло спускане в бездната на несъзнателното...“ Критикът слага акцента върху „прометеевския бунт“, за който това творчество свидетелствува, и изключителния съюз, който то манифестира: сила, могъщество на лирическото въображение, научна острота на виждането. В последна сметка Лотреамоновите „Песни на Малдорор“ се определят като крупна философска епопея на познанието, възвестяваща една нова еволюция на поезията.

Н. Д.

АНГЛИЯ

THE MODERN LANGUAGE REVIEW
Лондон, Лиидс, кн. 2/1974

В кн. 2/1974 г. на списание „Модърн Ленгуич ривю“ е поместена статията на М. Пари „Символична интерпретация на „Южен куриер“, преведена на български като Южна поща“, „в която се прави интересен анализ на образния символичен свят в първия роман на видния френски писател Антоан де Сент-Екзюпери. В „Южен куриер“ Сент-Екзюпери е разкрил символично редица свои виждания за същността и смисъла на живота, които биха могли да се открият с малки изменения и в по-късните му творби. Всичко това показва, пише авторът на статията, че „Южен куриер“ не е произведение, представително само за ранния етап в творчеството на Сент-Екзюпери, а с основание може да се разглежда като едно от най-интересните творчески постижения на този обаятелен френски писател, който и днес се радва на световна известност.

Романа „Южен куриер“ Сент-Екзюпери написва в един кризисен момент на своя живот, отбелязва М. Пари. Малко време преди публикуването му (през 1928 г.) Сент-Екзюпери е изпитал голямо разочарование както в любовта и приятелството, така и в надеждата си за приспособяване към един обикновен живот, какъвто той е бил склонен да вижда в романтичен аспект. Нарушената хармония между Сент-Екзюпери и обкръжаващия го свят, изтъква М. Пари, обуславя стремежа му да търси смисъла на живота извън сферата на непосредственото социално обкръжение и поражда копнеж към извънземното. Ето защо, продължава авторът на статията, на много места в „Южен куриер“ Сент-Екзюпери отделя значително място на „метафизични рефлексии“ на категориите време, промяна и движение, стремейки се чрез философски размисъл да разкрие същността на материалния свят, който се разкрива пред погледа на човека. М. Пари счита, че много от възгледите на Сент-Екзюпери за живота и смисъла на човешкото съществуване и особено идеята за инстинктивния стремеж на всеки индивид към подчинение на някакъв всеобхватен принцип на еволюиране и сливане с вечното — с вселената, са повлияни до голяма степен от философията на Бергсон. Подобно на Бергсон Сент-Екзюпери счита, пише авторът на статията, че разумът не може да бъде ключ за разбиране на света, че същността на нещата може да бъде доловена само чрез интуицията, а с помощта на разума светът може да бъде само изследван.

Философските си възгледи Сент-Екзюпери разкрива в своето творчество с помощта на образна символика, отбелязва авторът на статията. Характерен пример за това е романът „Южен куриер“. М. Пари е на мнение, че в тази своя творба Сент-Екзюпери използува особено много символи, когато основен обект на изображение е конфликтът между стремежа към сливане с динамиката на извънземното и желанието за социално интегриране. Както е известно, в живота на Сент-Екзюпери това противоречие почти винаги е било силно изразено. У него е забележим, от една страна, стремеж към уреждане на един обикновен, „нормален“ живот, подобен на този, който водят милиони хора, пише авторът на статията, а от друга — стремеж към живот, изпълнен с риск и вкус на бездомник, зареян в простора на крилата на металната птица, която всеки миг може да го поведе към смъртта. Чрез образа на Бернис от „Южен куриер“, изтъква М. Пари, Сент-Екзюпери се е опитал да разкрие именно това основно противоречие в своя живот. Този роман на Сент-Екзюпери в същност е един опит за анализиране на собствената позиция, една поредица от въпроси към самия себе си, отговорите на които трябва да му помогнат за намиране на верния път към бъдещето. Образът на кораб, губещ се сред морската синева, Сент-Екзюпери избира като символ за своето състояние и мястото си в света, откъдето пътищата водят навсякъде, но всеки от тях може да доведе и до гибел сред морската бездна или сред примамливата синева на небесната шир.

Често споменаваните приливи и отливи в романа „Южен куриер“ според автора на статията имат символично значение и представата за тях възниква, когато главният герой Бернис осъзнава напълно волята си за живот и участието си в един неспирен процес на изменение, независим от волята на индивида.

В опитите си да разкрие символичния характер на някои образи и мотиви в романа М. Пари не използува шаблони за значението на определени символи, а се стреми да даде собствена интерпретация, съобразена с определени психологически особености на Сент-Екзюпери. Така например мотивът „пътуване“, който е в основата на сюжета на романа, пък и на почти всички произведения на Сент-Екзюпери, според автора на статията загатва за непрекъснатото търсене на място в живота, на кътче земя, където както героят на романа, така и Сент-

Екзюпери биха се чувствували сред свои, у дома си. След всяко приземяване обаче, когато у Бернис се събуждат отново спомени за миналото и всичко изглежда така, сякаш времето на безкрайно реене из въздуха е вече безвъзвратно отминало, изведнъж отново изниква мисълта, че пак трябва да се лети на някъде, към някаква цел, която е неопределена и далечна, но която трябва да бъде постигната на всяка цена. Авторът на статията счита, че романът „Южен куриер" не би трябвало да се разглежда само като някакъв пътепис или дневник на летец, а като умело художествено пресъздаване на сложния душевен мир на Сент-Екзюпери и стремежа му към щастлив живот — земен и обикновен и същевременно възвишен и рискован.

Образът на Женевиев, любимата на главния герой в романа „Южен куриер" — Бернис, авторът на статията вижда също така в символичен план. Женевиев, отбелязва М. Пари, е до голяма степен имагинерен образ на любима жена, която е в състояние да приобщи устремения към неизвестността Бернис със света, губещ контурите си под крилата на неговия самолет. Докато старът към небесните простори дарява Бернис с чувство на лекота и безтегловност — един символ на необвързаността и свободата, според автора на статията споменът за Женевиев го връща към земята, но не за да огра-ничи неговата свобода, а за да му вдъхне вярата, че щастието е възможно не само сред безбрежния океан на небето, но и сред „малкия земен свят". Една съществена разлика в светоусещането прави обаче „малкото щастие" на Женевиев и Бернис невъзможно и очертава безизходността на връзката им.

Докато пилотът Бернис схваща света само в движение, в едно неспирно изменение, което предполага като неизбежна компонента неизвестността, за Женевиев най-важно е чувството за постоянство и сигурност в контактуването ѝ с обкръжаващия свят — едно чувство, което укрепва у нея след всеки нов изгрев и залез, след всеки сън и събуждане, с всяко действие, повтаряно от заобикалящите я неща и хора от векове. Уравновесеният вътрешен мир на Женевиев Сент-Екзюпери показва и чрез символа на нейния дом, който винаги изниква в съзнанието на Бернис наред с образа на неговата любима. Заобиколена от своите мебели и домашни принадлежности, пише авторът на статията, Женевиев има чувството на сигурност при контактите си с този нагласен по нейна воля реален веществен свят — стегнат, уютен, неразрушим. В съзнанието на Бернис Женевиев изплува винаги обляна в спокойната светлина на стайна лампа. Светът, в който живее тя обаче, пише М. Пари, за Бернис е само един свят на миналото. В него няма място за човек, устремен към новото и неизвестното и скоро електрическата светлина, която обгръща Женевиев в нейния дом, се превръща за Бернис в тягостен спомен, когато под крилата на неговия самолет мека лунна светлина гали непрекъснато променящия се ландшафт. За Бернис любимата постепенно се превръща само в един лъч от миналото, в спомен от щастливото детство.

В епилога на любовната история между Женевиев и Бернис, когато Бернис се приближава към дома на своята любима, отново чрез символични образи Сент-Екзюпери разкрива бездната, която е съществувала винаги между двамата влюбени — съществените различия в начина, по който те възприемат света. За Бернис домът на Женевиев, доскоро представа за спокойствие и семеен уют, се превръща в странно подземно царство на нощта и смъртта, над което бди самата Женевиев.

Един от основните мотиви в „Южен куриер", изтъква М. Пари, е отчуждението и самотата, които са сякаш вечни спътници на Бернис. Копнежът му по Женевиев в същност е копнеж по някакъв близък човек изобщо, с когото би било възможно осъществяването на трайна връзка на доверие и сърдечност. Доведен до пределния стадий на отчаяние по отношение изграждането на такава връзка, Бернис формира ново светоотношение след бягството си от лицето, от което се води повествованието в „Южен куриер" в Кап Жюби. Бернис не търси смисъла на живота във връщане към добре уреденото буржоазно общество, което той помни от детството си, а се устремява към безбрежните пясъчни простори на Сахара, където внезапно губи представа за своята идентичност. Дългоочакваната среща с „разказвача" според автора на статията, е един символичен акт на приближаване и среща на Бернис с неговото минало „аз". След като вижда безперспективността на връщане към миналото, Бернис отлита отново към неизвестното, воден вече от съзвездието „Южен кръст", а не от Полярната звезда, която за него порано е била всичко — спасителна светлина, лъч на любовта, път към спокойния щастлив живот или просто самата Женевиев.

Това, което прави особено привлекателен романа „Южен куриер" на Сент-Екзюпери, пише авторът на статията в заключение, не са само образният език и великолепно пресъздадените чувства и настроения, възникнали у самотния летец — човек на границата на два свята — земния и небесния, но и умело изграденият символичен подтекст на произведението, който разкрива по великолепен начин възможностите на Сент-Екзюпери за високохудожествена рефлексия на значими философско-етически идеи.

Струва ни се, че проблемът за символиката в романа „Южен куриер" би могъл да бъде разгледан от автора не само въз основа на психологически наблюдения, но и в съответствие с някои национално-полити-

чески и идейно-философски фактори, характерни за времето, в което е написана тази забележителна творба на Сент-Екзюпери. Така например би трябвало да се има пред вид, че големият успех на „Южен куриер“ в края на двадесетте години във Франция се дължи до известна степен и на това, че в него намират отражение някои актуални масови настроения, обусловени преди всичко от чувството за несигурност, отчуждение, както и от стремежа за излизане от угнетяващата сфера на ежедневното и търсене на силни преживявания и романтични приключения с помощта на новата голяма придобивка на човечество — самолета.

Б. М.

САЩ

AMERICAN LITERATURE. Даръм, Сев. Каролина, № 2, 1974

В кн. 2/1974 г. на списанието „Американ литръчър“ привлича внимание статията „От новелата към късия разказ. Възникването на един нов жанр през петдесетте години на XIX в.“. Авторът Роберт Марлър споменава в уводните си бележки, че в неговата статия са отразени резултатите от анализа, който той е направил на почти всички американски новели и разкази, публикувани в периодичните издания на САЩ през периода 1850—1861 г., както и на литературно-критическите статии за тях, появили се през същия период. Основна цел на автора на статията е да докаже, че късият разказ, появил се през петдесетте години на миналия век в американската литература, се отличава с редица специфични особености от познатите дотогава прозаични форми и с основание би могъл да бъде определен като нов литературен жанр. Появата на този литературен жанр именно през петдесетте години на миналия век Роберт Марлър обяснява с някои характерни изменения както в начина на възприемане на света, така и в литературния вкус на американското общество. Свързвайки по този начин развитието на литературата на дадена нация с някои политически, икономически и народопсихологически особености, авторът на статията застъпва едно, в основата си правилно становище за зависимостта между литература и общество.

В миналото, отбелязва Р. Марлър, късите прозаични форми са били рядко обект на критически изследвания и литературната критика им е отделяла далеч по-малко внимание, отколкото например на романа или пък на лириката. Въпреки това обаче още през втората половина на миналия век в редица американски литературно-критически изследвания може да се забележи ясно жанрово разграничаване между „дълъг“ разказ или кратка новела и къс разказ. Изхождайки от някои типични различия между тези жанрове на прозата, някои литературоведи, пише Марлър, са застъпвали становището, че новелата или „дългият“ разказ били аналогични на героичния роман, а късият разказ, добил популярност през петдесетте години на XIX в. в САЩ, наподобявал в много отношения на социалния роман. Според тези литератори, пише Марлър, в новелите нямало действителен герой, а само образи, които представлявали стилизирани фигури на психологически прототипове, каквито не се срещат нито в социалните романи, нито в типичните къси разкази. Характерен белег на късия разказ, появил се по страниците на американските периодични издания скоро след 1850 г., по мнението на някои литературни критици, с които се съгласява авторът на статията, е наличието на индивидуализиран образ, разкрит в една правдоподобна социална обстановка. Докато кратката новела или „дългият“ разказ можели понякога да третират само някакво душевно състояние на героя, то късият разказ не допускал това да бъде основен обект на изображение. В късия разказ, изтъква авторът на статията, душевното състояние на героя, било то представено статично или в динамично развитие, остава на заден план в повествованието и има значение само за разбиране на мотивацията на действията на героя.

По-нататък Р. Марлър изтъква, че появата на жанра на късия разказ в американската литература е естествена реакция на упадъка на някои други жанрове на прозата, например на новелата. В средата на миналия век, пише Марлър, са нараснали както броят, така и обемът на американските периодични издания. Възникналият тогава глад за материали за публикуване (Марлър посочва, че от около 1850 г. почти във всеки вестник и списание в САЩ са помествани по няколко литературни творби в проза с продължения в подлистници) е предизвикал опошляване на късите жанрове на прозата и е превърнал писането на повести и разкази в едно чисто комерческо начинание. В резултат на това е настъпило бързо стандартизиране на художествената продукция и опошляване на литературния вкус на американското общество. За разказите и новелите, заливащи американския читател от периодичния печат, станали типични сладникавият сантиментализъм и дидактическият морализъм. Фабулирането било шаблонизирано в резултат на нормативния стремеж към поляризация на героите на добри и лоши с всички банални атрибути на черно-бялата групировка на персонажа. Оптимистичният идеализъм на тази проза, пише Р. Марлър, се е изграждал на базата на християнската вяра и лековерните представи за тържество на американската демокра-

ция. Най-голяма популярност сред авторите на този вид проза добиват Е. Саутуърт, С. Коб, К. Чезебро, Т. Ш. Артър и Х. Олгър.

Редица изтъкнати прогресивни литературни критици и някои издатели в САЩ, отбелязва авторът на статията, в началото на петдесетте години на миналия век повеждат открита борба срещу тривиалността на тогавашната американска къса проза. Отхвърляйки скования дидактизъм и баналния начин на изобразяване на мелодраматични истории, прогресивната литературна критика от онова време е определила насоките на едно ново развитие на късата проза, свързано със значително променяне на концепциите за литературния жанр на разказа. Според Р. Марлър в много от публикуваните тогава литературно-критически статии била ясно забележима тенденцията към утвърждаване на някои от основните идейно-художествени принципи на видния американски писател Едгар Алан По. Така например твърде често се изтъквало, че добрият разказ трябва да бъде замислен и осъществен на принципа на „единния ефект". Както пояснява авторът на статията, тук се има предвид такъв начин на фабулиране в разказа, който съответствува на класическия драматургичен принцип за единство на действието. Мнозина литературни критици от средата на миналия век, изтъква Р. Марлър, са дали психологическа и литературно-теоретическа обосновка на печелещия популярност по онова време жанр на късия разказ. Според тях разказ или новела, които излизат с продължения във вестници или списания, трябва да бъдат съобразени с особения начин на възприемане от страна на читателя, а именно на порции и в дълъг интервал от време. Това предполага възникване на обусловени от интервала от време между четенията различия в емоционалната настройка и рецептивната възможност на читателя. За да може да се осъществи ненарушена последователност на възприемането, необходимо е било, отбелязва Марлър, то да бъде подпомогнато от фабулна схема, която в общи линии е позната на читателя или, с други думи, литературната критика в средата на миналия век сама се е натъкнала на някои характерни особености на художествената проза, публикувана в периодиката, които по естествен път са се превърнали в стимулатори на посредственост и баналност. Пътят, по който биха могли да бъдат избягнати тези до голяма степен обективно обусловени недостатъци в структурата на художествения разказ, пише авторът на статията, очевидно е станал ясен за [illegible]озина автори и критици, които са търсели [illegible]овление в художествената проза. Този [illegible] е водел към създаване на съвсем къси [illegible]кази, които биха могли да бъдат отпечатани наведнъж и по този начин биха осигурили цялостен характер на въздействието на литературната творба, отпечатана в периодичните издания. Но тази промяна във формата на разказа (намаляване на обема), подчертава Р. Марлър, е довела и до изменение във вътрешната структура на разказа, а това е обстоятелство, което дава основание да се приеме, че късият разказ представлява отделен литературен жанр.

В своята статия Р. Марлър се спира и на някои основни идейно-художествени достижения в развитието на жанра на късия разказ в САЩ през петдесетте години на миналия век. Основното и най-ценно завоевание на американската проза през този период според него е постигнатият в редица къси разкази реализъм на художественото изобразяване. Неслучайно прогресивната литературна критика в САЩ от онова време е изтъквала като образец на художествено пресъздаване творби на Уилям Текери и особено на Оноре дьо Балзак. Отхвърляйки дидактическия морализъм на късата проза от предшествуващите десетилетия, редица автори на къси разкази през втората половина на XIX в., пише авторът на статията, са се стремили към правдиво отразяване на случки и явления в американското общество, показвали са в повечето случаи вярно, макар и с крайно пестеливи средства, една типична действителност. Късият разказ в американската литература от втората половина на миналия век, отбелязва Марлър, поставя пред читателя някакъв проблем, в повечето случаи с национално или общочовешко значение, без обаче да предлага някакъв начин за разрешаването му, който би могъл да бъде сметнат като опит за прокарване на определени нравствено-етични или социално-политически идеи на автора. В късия разказ от втората половина на XIX в. в САЩ се забелязват много от онези черти, с които се характеризира този литературен жанр в структурно и идейно-тематично отношение и днес. Особено големи заслуги за развитието на жанра на късия разказ в американската литература от разглеждания период според автора на статията имат писателите По, Хауторн и Мелвил. Проследявайки основните фази на развитие на късия разказ в американската литература през втората половина на миналия век, авторът на статията изтъква постепенното отдалечаване от необикновените сюжети, предпочитани от По, и насочването към по-неутрални сюжети от типа на тези, които избира Хауторн, или пък към сюжети, взети от ежедневието, като тези в разказите на Мелвил.

Пред вид широкото застъпване на жанра на късия разказ в американската литература от втората половина на миналия век до наши дни литературноисторическият аспект на жанрово изследване, подобно на това, което прави Роберт Марлър в своята статия, представлява особен интерес. Въпреки че основната теза на Марлър за възникване на жанра на късия разказ в резултат на про-

мяна в начина на художественото възприемане на литературната творба в проза, публикувана чрез средствата за масова информация, не е нова (подобно схващане застъпва още през 1964 г. видният немски литературовед Валтер Йенс), анализът на тенденциите в развитието на американската проза, който Марлър прави в статията си, има безспорно приносен характер.

Б. М.

АВСТРИЯ

LITERATUR UND KRITIK. Виена, кн. 81, 1974

Във февруарската книжка на сп.„ Литературунд критик“ привличат вниманието статията на проф. Хайнц Полицер „Прага и първоизточниците на Райнер Мария Рилке, Франц Кафка и Франц Верфел“, както и есето на Х. Б. Мьолер „Америка като антипод при Франц Верфел“.

Проф. Полицер отбелязва, че едва ли друга тема в европейската литература е била подложена през годините 1880—1920 на такава радикална метаморфоза, както мотивът за града. Околната среда, която при натурализма е определяла характера на действуващите лица, постепенно започва да се превръща в проекция на авторовата личност или — както при Джойс — в псевдомитически партньор и противник на литературния герой. Така градът от средище на човешкото общежитие, от арена на човешките дела, сблъсъци и конфликти се разраства в съвременната литература до символичен модел на човешката самота, изолираност и безпомощност. В града бе потърсен, посочва авторът, последният осезаем символ на кризата, в която човекът неудържимо затъва. Страхът и отчуждението, чувството за пустота и безконтактност се превръщат в основни елементи на жизнения опит.

На град Прага като един от центровете на немската литература бе определено, смята проф. Полицер, да преживее първи, и то най-радикално, тази метаморфоза. Населен с чехи и управляван от австрийци, този главен град на Бохемия се превръща в инкубатор на национални и социални конфликти. А литературата отразява този раздор, като прави един жив град в сборище на призраци. Още в стъклената бездна на пражкия пейзаж в някои поеми на Рилке се утаява една атмосфера, която поетът сам ще обозначи по-късно като климат на „непонятност и объркаост“. И докато хабсбургската монархия неотклонно се приближава към катастрофата, из пражките кьошета изникват призрачни чудовища като „Голем“ на Майринк. Умопобъркани като героите на Макс Брод се примесват в тълпата от чудаци, физически изроди, проститутки и сутеньори, „девичите пастири“ на Егон Ервин Киш. Дори въздухът на града изглежда просмукан от миазмите на порока и сексуалните извращения.

С провъзгласяването на първата чехословашка република през 1918 г. на демонизирането на Прага съвсем не се слага край. Тъкмо пражките писатели, пишещи на немски език, от периода между двете войни остават свързани с тематиката на призрачността и секса, разиграваща се на метафизичен фон, при което те често пренасят действието от историческия център на града в дребнобуржоазните покрайнини и в пролетарските мизерни райони. За тези писатели е характерен един общ тон на самоирония, който понякога се разкрива като истинска самоомраза. Вродената морбидност, симптом на отслабващата житейска енергия, на атрофията, обхванала цялата стара Австрия, не отминава и немската колония в Прага дори след сгромолясването на монархията.

Прага, градът, който молепсва всекиго, стъпил на негова земя, пише авторът, е оставил в творчеството на Райнер Мария Рилке, Франц Кафка и Франц Верфел неизличими следи. Повърхностно погледнато, биографиите на тези трима писатели имат малко общи черти. Рилке търси спасение в Русия на Толстой и неслучайно жената, която го придружава в това странствуване, сама се намира на пътя между Ницше и Фройд. Кафка според Томас Ман е един „религиозен хумористˮ, който под формата на притчи с маниакална монотонност проповядва учението, че „неуловимото е уловимо“. Верфел е роден за музикант и сам избира призванието на поет. Тук той търси да намери едно християнство извън католическата църква, да намери някаква нова вяра. Общото обаче между тези трима писатели се заключава както в парадокса на тяхната религиозност, така и в ретроспективната обвързаност с техните младежки блянове и травми, а също и в чувството за изолираност и самотност, каквото и тримата са преживели в своето пражко детство. Около немските родни домове на Рилке, Кафка и Верфел подобно на китайска стена се издига действителността на чешкия живот. Сред тази действителност немските деца израстват като в някакво национално и социално гето, а за писатели от еврейски произход, като Кафка и Верфел,това е и едно религиозно гето,още повече че техните бащи са достатъчно просветени и либерални, за да им отнемат опората на религията. В своята младост и тримата остават изолирани от чешкото обкръжение, а в известна степен биват дори сблъскани с него. Тъй като домашните им прислужници са чехи, то детските им стаи се огласят от чешки народни песни и приказки, те влизат в досег с чешката музика и други творения на един ненакърнен общ, задружен живот, но този песенен и приказен свят е за

тях дискредитиран поради социалния състав на хората, от който им е представен. Колкото и да е различно икономическото състояние на трите семейства, говоримият език при тях си остава немският. И тримата писатели страдат през младостта си от кризи на чувството си за идентичност и за принадлежност към света, в който живеят; от друга страна обаче, и тримата знаят от собствено наблюдение, че извън тяхното островно битие е възможен един осигурен и общителен живот и че съществува човешка общност, която в здраво чувство на взаимообвързаност води, макар и жалко, но все пак напук на всяко потисничество крепко съществование. Този житейски опит дава антропологическата основа за определението на Кафка за метафизическото състояние на човека: „Безкрайно много надежда е дадена — ала не и за нас!“

В своето младежко творчество Рилке се приближава към чешкия народ обаче със самочувствието на високоцивилизован, попаднал сред някакво туземно население, свежда се към него като възрастен към малко дете, изпълнен с удивление от това странно създание, което счита за далеч по-малко развито от самия себе си, същевременно обзет от спомени за една невинност, която самият отдавна е изгубил в префиността на своята по-зряла възраст. Наред с това обаче Рилке описва и мизерността на пролетарския живот. И тук поетът изпитва чувството на двойно отчуждение — национално и социално. Същото това чувство, отбелязва проф. Полицер, можем да открием повече от десетилетие по-късно в поезията на младия Верфел. Но на мястото на лекия импресионистичен стих на Рилке ще намерим тук една поетична структура, която напомня дългите стихове на Уолт Уитман. И това не е случайно. Верфел се вдъхновява от „демократизма на състраданието“, който проповядва в своите химни „гръмовержецът от Манхатан“. Но и за Верфел раят на междучовешките отношения е изгубен и той пише: „Чужденци сме всички на земята и всичко, до което се докоснем, умира. . .“ Верфел би искал да застане на страната на унижените и оскърбените, но те са му социално чужди. И тук той въстава срещу собствения си произход.

Подобно нещо намираме и при Франц Кафка, но много по-открито и като противоречие по-неразрешимо. През целия живот на писателя като сянка се промъква образът на баща му. Още като дете Франц Кафка става свидетел на сблъсъците с чешките служители в магазина на Херман Кафка. В едно писмо до баща си той пише: „Ти наричаше служителите „платени врагове“. Те наистина бяха такива, но преди да станат, ти беше за тях един „плащащ враг“. Така Кафка няма нужда като Рилке да се привежда снизходително към окръжаващите го чехи, нито пък се нуждае, както Верфел, от някакво мечтателно чувство за вина и състрадание; в тях той усеща съпротивата, тъй дълбоко скрита и замаскирана, каквато е собствената му съпротива срещу баща му. Ако може да се говори за чувство за вина при Кафка, то не е толкова със социални, колкото с универсални измерения.

Но Прага е не само арена, сред която Кафка, Рилке и Верфел се сблъскват с критичното състояние на модерния човек в най-драстични размери, но тя им служи и като изходен пункт към славянския свят, смята проф. Полицер. Прозирната сатира на Николай Гогол допринася значително за оформянето на структурата и климата при разказите на Кафка — притчата на Гогол „Нос“ съдържа в себе си вече своеобразната техника на шокиране, така присъща за Кафка, особено в разказа му „Метаморфозата“. Кафка, когото сюрреалистите искат да включав в своите редици, изказва показателната мисъл: „Действителната реалност е винаги нереалистична.“

Пътешествието на Рилке в Русия в годините 1899 и 1900 му помага да преодолее плиткостта и фригидността на неговия младежки стил. Тъкмо досегът с една жива човешка общност, каквато открива сред народа на Русия, прави от пражкия студент поета Рилке, отбелязва авторът. Това е и причината, която кара поета да обяви Москва за „град на своите най-стари и най-дълбоки спомени“, а Русия за свое „духовно отечество“.

Верфел е по-млад и е роден сред по-голямо благосъстояние от Рилке и Кафка. На идеите на революцията той се отдава по-интензивно, отколкото другите двама биха могли някога да мечтаят. Но неговата политическа осанка се определя от метафизичния жест на Достоевски. От ранното си стихотворение „Баща и син“ (1911) до романа „Не убиецът, а убитият е виновен“ (1920) Верфел тласка своето вътрешно въстание срещу буржоазния си произход по следите на „Братя Карамазови“, при което обаче се чувствува наблюдаван от изпитателния поглед на Зигмунд Фройд. В своето „Християнско послание“ Верфел обявява Достоевски за светец покровител на немския експресионизъм.

Проф. Полицер отбелязва, че като гимназист Кафка по думите на своя приятел от младини Хуго Бергман е носел в петлиците червения карамфил на социалистите, а при изпълнението на песента „Стража на Рейн“ демонстративно не станал на крака. Но според автора това са били по-скоро детинщини. От по-голяма важност е обстоятелството, че Кафка е участвувал в събранията на пражкия анархистичен съюз „Клуб младих“. Към този клуб се е числял и връстникът на Кафка Ярослав Хашек. Не е трудно да се разбере, смята авторът, защо Кафка се е заседявал на масите на пражките анархисти в известните пражки кафенета — тях-

ната омраза е била насочена срещу милитаризма, капитализма, преди всичко обаче срещу австрийската бюрокрация. И тази бюрокрация заема толкова голямо място в двата незавършени романа на Кафка „Процесът“ и „Замъкът“, че в известен смисъл те могат да се разглеждат като политически сатири. Така в началото на тридесетте години Бертолт Брехт нарича Кафка „писател-пророк“, в смисъл, че „фашистката диктатура се е загнездила в самата тъкан на буржоазната демокрация“. Брехт продължава: „Кафка описва с великолепна фантазия бъдещите концентрационни лагери, бъдещата правна несигурност, абсолютизирането на държавния апарат. . .“

Проф. Полицер обаче смята, че ако Кафка е писател-пророк, то той е метафизичен анархист, който предсказва в произведенията си бъдещето. Наистина Кафка се е чувствувал привлечен към чешките революционери; тяхната съпротива срещу авторитетите, инстанциите и компетенциите е била и негова лична съпротива. Но той не е бил нито член на някоя политическа партия (дори на партията на безпартийните анархисти), нито пък е бил прокламатор на настъпилите в бъдещето обществени условия. В своето отчуждение от буржоазията Кафка остава пълен „аутсайдер“.

Кафка е правил опити да разчупи самотата, която му е била едва ли не вродена. Наред с чехите привличали са го с цялата амбивалентност, която му е била присъща, евреите от Източна Европа. Когато през годините 1910—1912 в Прага пристига еврейска театрална трупа от Варшава, Кафка следи представленията ѝ със същото иронично внимание, с което е участвувал в събранията на чешките анархисти. Той се опитва да се свърже и с двете народностни групи; с чехите чрез своята крайно мъчителна и саморазрушителна любов към Милена Йесенска, а с източните евреи чрез връзката си с Дора Диамант, която предоставя на вече смъртно болния писател една последна година на еуфоричен покой.

Така Прага като славянски град, но намиращ се под австрийско управление, град, в който се срещат две култури и две светоусещания, става център на зародилото се ново съзнание за човека в модерния свят в началото на нашия век, съзнание, явило се като отговор на една социална, национална и общочовешка разруха, чиито следи не са изчезнали и до днес.

От същия тематичен кръг е и есето на Х. Б. Мьолер „Америка като антипод при Франц Верфел“. Авторът посочва, че отношението на Верфел към Америка се променя в съответствие с общите тенденции на американското влияние върху немската култура. Около 1920 г. това отношение е позитивно оцветено, но по-късно то приема по-мрачни тонове. Както е известно, по времето на Ваймарската република в Германия се зараждат силни симпатии към Съединените щати. Х. Б. Мьолер обяснява това обстоятелство, от една страна, с великодушното поведение на американския президент Уилсън по време на мирните преговори, а, от друга — с увеличаването на публикациите на американска литература в Германия. Същите фактори изиграват своята роля и при обратния процес — загубването на някои илюзии по отношение на Америка. Особено голямо значение има за тази метаморфоза публикуването в Германия на романа на Синклер Луис „Бабит“, както и на романа му „Главната улица“, който чувствително развенчава мита за американския гражданин като пионер на човешкия прогрес. Така блясъкът на Съединените щати започва да се топи и избледнява напълно към края на двадесетте години.

В своята младост Верфел претърпява силно влияние от страна на американския бард Уолт Уитман. Но в своята реч „Реализъм и душевна дълбочина“ от 1931 г. Верфел се отвръща от Съединените щати. Според него Щатите са превърнали своите граждани в манипулирани, обездушени колективни същества и са свели тяхната функция до гола потребителност, до хора, които в рамките на индустриалното масово производство стоят край конвейерната лента и се отдават на примитивна консумация.

Интересно е как Верфел се приспособява към Америка след своята емиграция. Авторът посочва, че в действителност Верфел преодолява „вътрешното изгнание“, в което потъва Хайнрих Ман, а и други немски писатели след установяването им в Южна Калифорния. Верфел успява да се аклиматизира в Калифорния, заобиква пейзажа на своето ново обкръжение с такава интензивност, че го описва в най-примамлива светлина в своя утопичен роман „Звезда на неродените“ и си създава име в американския литературен живот. Същото важи и за обществената област. Многобройните писатели емигранти ограничават своето общуване предимно в рамките на немската колония. За разлика от тях Верфел общува и с много американци. Това позволява на писателя да преценява Америка почти като американец, а не като чужденец.

В ролята, която Верфел определя на Америка в своето творчество, авторът открива определена система. Специфичният образ на Америка свидетелствува за съвсем определена опозиция към окръжаващата Верфел действителност. Така в епохата на експресионизма Америка се превръща в антипод на общественото устройство в Средна Европа. Американецът се появява като противоположен образ на владеещия в Австрия провинциален ред. Дори представите, които Верфел е почерпил от Уитман, се нареждат в тази система. В тях се проявява един дух, който според експресиониста Верфел лип-

сва в Централна Европа. Дори когато Верфел се обявява против Америка в края на двадесетте години, той върши това с оглед на положението в Европа. Той вижда Америка като „експонат на радикално-реалистичното жизнено чувство, на което днес не може да убегне нито една модерна страна". И Верфел критикува този дух, понеже завладява Централна Европа. „Този дух просмуква, макар и под формата на нездраво убеждение, модерния немец", казва Верфел. В последна сметка Верфел критикува Америка и като нова, избрана не по своя воля родина. Може само да се предполага, пише авторът, как би се изострило отношението на Верфел към Съединените щати, ако би бил свидетел на ерата на Маккарти. (Верфел умира в Калифорния през 1945 г.)

Накрая авторът изтъква, че поетическата американофилия, както и американофобия — дори при един метафизически устроен писател като Верфел — са силно обусловени от лични преживявания, от състоянието на информацията и са типични за дадената епоха. Така в една атмосфера на бедна информация лесно се създава обобщаващата абстрактна представа за Америка като „обетована земя", но тази представа бързо се променя с почерпването на нова информация в един конкретен и реалистичен образ.

В. К.

„БЪЛГАРСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ И ЕВРОПЕЙСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ“
от СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1974, 240 с.

Проблемът за самобитността на българския символизъм , за мястото му в цялостния развой на родната литература, за необходимостта му в определен период, а така също и контактологичните и типологичните връзки на българските символисти със символизма на Франция, Германия, Русия и т. н. е отново актуален поради нуждата от съвременната марксическа история на нашата литература. Разбира се, написването на такава история е огромна задача, която стои днес пред науката, но и опитът на Симеон Хаджикосев да навлезе в сложната проблематика на българския символизъм е действителен принос в тази насока.

С. Хаджикосев е един от изявените наши критици. Едновременно с участието си в съвременния литературен живот той проявява постоянен интерес и към явленията на класическата и съвременната чужда литература, както и към историята на българската проза и поезия. Мисля, че две неща характеризират Хаджикосев като изследовател: богата ерудиция, която му помага да борави с фактологическия материал и да оперира върху повече и разнообразни примери, и дълбочина на научното проникване.

В своя труд Симеон Хаджикосев изследва българския символизъм в сравнителен план, за да изтъкне в детайли оригиналността на едно литературно явление, доскоро считано за привнесено. Авторът прави паралели не само по отношение на единството и различията в тематичните предпочитания, които в общи линии са изучени, но и в стилистиката и поетиката на националните превъпл щения на символизма. Още тук изниква първата трудност, основаваща се на липсата на специални лингво стилистични изследвания както по отношение на символизма, така и върху другите литературни течения и направления в нашата литература. Що се отнася до разработването на проблемите на сравнителното литературознание, то резултатите са главно в проучването на взаимни контактологични връзки, макар че напоследък и теоретичната компаративистика получи развитие в някои трудове на акад. Пантелей Зарев, проф. Емил Георгиев, проф. Георги Димов и др. „Сравнителното литературознание — пише С. Хаджикосев в книгата си „Поезия, проза, критика“ — е преди всичко методология, сигурен инструмент, който позволява строго научно реконструиране на особеностите на цял клас литератури (напр. славянски, романски, скандинавски, американски и т. н.) и фиксира мястото на всяка национална литература в системата на даден клас. Появата на сравнително изследване като метод в литературната критика и история е проява на зрелост както на съответната наука, така и на литературата, която тя представя и която е неин обект“ (с. 17). Още тук, в статията си „Темата за мъртвия воин у Дебелянов и у Рембо“, Хаджикосев приложи тези методологически принципи, доразвити в настоящата книга. Впрочем статията за Дебелянов и Рембо бе първата крачка към цялостното научно сравнително анализиране на българския и френския символизъм. Това от своя страна му даде възможност да оцени по достойнство в контекста на цялото литературно направление от европейски мащаб художествените качества на поезията на Димчо Дебелянов. Разбира се, при сравнителното изследване критикът е застрашен от подценяване или необосновано надценяване на българското явление за сметка на чуждото по най-различни съображения и обстоятелства. Подходът на Хаджикосев обаче е чисто научен и не се влияе от странични емоционални фактори.

Първата глава на книгата е изясняване на някои общи принципи, от които се е ръководил критикът в сравнителното изучаване на българския символизъм и европейския модернизъм. Българският символизъм при всичките си оригинални художествени постижения не успя да изгради стройна естетико-теоретична система. Това е любопитен факт, който може би се обяснява все пак с външното влияние и със закъснялостта на българското явление по отношение на европейския процес. В такъв случай то не е почувствувало нужда от теоретическа обосновка и защита като цяло, а по-скоро от утвърждаване на отделни негови представители. Така че е естествено представителите на символистичната критика (Ив. Радославов, Д. Кьорчев) да имат повече опе-

ративно участие в тогавашния литературен живот. Но това е проблем, който има попряко отношение към въпроса за особеностите в развитието на българската литературна мисъл и затова С. Хаджикосев го отбелязва само мимоходом и насочва вниманието си върху поетиката на символизма. Като прави преглед на писаното от нашите учени за символизма (Г. Цанев, П. Зарев, Б. Делчев, Г. Найденова, Ст. Каролев и др.), Симеон Хаджикосев утвърждава онези плодотворни моменти, които са дали тласък в изграждането на обективна и вярна теория на българския символизъм, в чието развитие сложно се преплитат взаимодействия между домашни традиции и чужди влияния. Авторът е категоричен в органичността на българския символизъм въпреки многото общи белези с европейските варианти. Това се доказва на базата на конкретни литературоведски анализи, както и чрез изучаване на обществено-икономическите, политическите и психологическите фактори, породили модернизма.

В тази първа глава е лансирана концепцията за символа „като основен сучествиноградивен елемент в поетиката на символизма". И струва ми се, че авторът дава сравнително пълно и точно определение на това понятие — възлово за историята и теорията на символизма, тъй като той е основен елемент и в другите литературни направления. С. Хаджикосев не се стреми към пълно изчерпване на проблемите още в тази глава, но като че ли прекалената й тезисност все пак можеше да бъде избягната с по-голяма концентрираност върху отделните моменти, които в другите глави няма да бъдат разглеждани или ще бъдат само спомагателен материал. Интересно би било да се проследи каква диря оставя българският символизъм в нашата литература, след като се изчерпва идейно и художествено в края на Първата световна война. Хаджикосев само намеква за отношението на Смирненски и „поетите от 20-те години" към символизма, но не се аргументира достатъчно. Общият характер на главата като че ли все пак налагаше разглеждането и на този проблем. Защото, говорейки за самобитността и художествените достойнства на едно литературно направление, от значение е и доколко то се интегрира в традицията след себе си.

Втората глава „Проблеми на символистичната поетика" има за цел в общ теоретичен план да констатира някои основни положения в поетиката на символизма в европейски мащаб. Съществен елемент са тематичните предпочитания, схематизирани от С. Хаджикосев в осем основни теми. Тази класификация дава възможност да се види доколко символизмът като „идеалистическо по своята философска основа" течение е свързан с живота, с действителността и доколко отговаря на тежненията на времето. Констатациите на автора доказват „заземеността на българския символизъм", чиито тематични насоки са сходни с тези на европейския модернизъм, но са интерпретирани чрез особеностите на българската действителност. За да потвърди това, изследователят привежда богат сравнителен материал. Анализът на проблема за „вътрешния пейзаж" и на мотива за лозата е в сферата на общите съпоставки, но дори и в този си вид (в следващите глави анализът е разширен и задълбочен върху конкретни аналогии) е полезен с ценните си методологически изводи. Хаджикосев подчертава близостта на символистичния „вътрешен пейзаж" с пейзажа при романтиците, но акцентува на силната субективизация на първия. Често той е използуван като символ-алегория за илюстрация на душевните преживявания на лирическия субект. Редуцираната описателност на този пейзаж е за сметка на засилената емоционална окраска, изразяваща крайните степени на дадено лирическо състояние. Вътрешният пейзаж в европейския символизъм е силно повлиян от импресионизма, докато в българския има повече реалистични стойности. Към сходни разсъждения води и прегледът на интерпретацията на класическия мотив за лозата. Съществено тук е, както заключава и Симеон Хаджикосев, че „темата за безплодната (а в отделни случаи и плодоносната) лоза е свързана двойно — християнска и антична — интерпретация". Това усложнява и рецепцията на символистичния образ, превръща го често в неразгадаема загадка. Темата (в различни вариации) се интерпретира, за да изрази в общи линии едно потиснато психологическо състояние, породено от неприложимостта на поетовата личност в съвременния нему свят. Впрочем така се обяснява и общата тоналност на символистичната поезия, макар че не са редки и изключенията.

Основна част от книгата съставят главите, посветени на влиянието и типологическото сходство между българския символизъм и европейския модернизъм. В същност тук се разгръща умението на автора да изследва и теоретически да обобщава. Особен интерес предизвиква главата „Българският символизъм и влиянието на френските символисти върху него". Проучванията върху френско-българските литературни връзки са все още в своето начало, поради което опитът на Хаджикосев да разкрие механизма им в сферата на едно течение би могъл да послужи за основа на по-нататъшни заключения, още повече че тези връзки са продължителни и плодотворни. Символизмът е проява на ново обществено съзнание, породено от деградацията в буржоазните отношения. У нас той не само се поражда с голямо закъснение, но и придобива нови, специфично български черти. Ето защо и влиянието не заличава самобитността му. „Символизмът у нас — пише авторът — се оформя в сложна

социално-културна обстановка. Това беше време, когато възмогналата се българска буржоазия отдавна бе загубила и сетна следа от своята прогресивност и революционност и в съюз с коронованата върхушка беше основната политическа сила в страната“ (с. 42). Но символизмът не е резултат само на социално-политически причини. Той — и това добре личи от изследването на Симеон Хаджикосев — идва да завърши и същностни процеси в новата българска литература. Не е случайно и определянето на символизма като декаданс въпреки уговорките за неговото българско проявление. След мащабното епическо отразяване на национално-освободителната борба, след периода на подчертан социално-критически реализъм настъпва време на вглеждане в индивида, на задълбочаване на „психологическия реализъм“. Хаджикосев търси корените на явлението в интимната лирика на Пенчо Славейков, в еротическия атавизъм на Кирил Христов, както и във влиянието на чужди образци, които го интензифицират. „Но в този процес — пише С. Хаджикосев — се оглежда и своеобразието на една национално-специфична диалектика — отрицанието на превъзмогнатата вече вазовско-славейковска поетика наложи нови художествени образци — на Пенчо Славейков и Кирил Христов, а по-малко от десетилетие след това и тези образци трябваше да бъдат превъзмогнати — в името на една още по-усложнена душевност“ (с. 44—45). Сравнявайки френския символизъм с българския, отчетливо се виждат различните социално-културни причини, които го пораждат. Оттук и различният подход при тяхното изучаване. Докато френските литературни историци могат да различават „предтечи“ от „истински“ символисти, у нас това е трудно. Може би само за Яворов можем да говорим като за истински предходник, както впрочем прави уговорката и Хаджикосев. Но в процеса на изложението си той повече го причислява към символизма, което не е съвсем основателно. Така или иначе картината е сложна и нейното очертаване трябва да става предпазливо.

Все още няма единство в употребата на литературоведските термини. Така е и по отношение на символизма. Симеон Хаджикосев счита, че трябва „символизмът да се разглежда като литературно течение в рамките на европейския модернизъм като литературно направление“. Това дава възможност да се схваща явлението като част от по-общ процес в европейските литератури и да се търсят неговите измерения в контекста на цялата европейска култура в края на XIX в. до наши дни.

Внимателно и с отлично познаване на фактите С. Хаджикосев сравнява поетическите превъплъщения на българските и френските символисти. Сходствата и заемките (влиянието е еднопосочно) са от най-различно естество — като се започне от цитати под формата на мото и включване на стихове от френски поети в стихотворната организация на творби на наши автори и се свърши с някои трудно забележими, но важни особености на поетиката и стилистиката на френските и българските художници. Не по-малко сложна (а може би и по-сложна) е картината на взаимовръзките между руския и българския символизъм. Културните отношения между двата братски народа не се прекъсват и на етапа на декаданса. Традиционното приятелство между народите, единната славянска общност, езиковата близост — това са само някои от многото причини за непресъхващите връзки. Симеон Хаджикосев и тук демонстрира качества на литературен историк-диалектик, който разглежда културните явления в тяхната социално-психологическа зависимост. Той определя причините за появата на руския модернизъм и открива сходните моменти в историята на българския и руския символизъм, което вече е и причина за типологическите сходства. Но руският символизъм, както френският, немският и другите славянски редакции, е не само поетика, но и естетика. А що се отнася до неговата философска основа (на руския), според Хаджикосев „той се родее със скандинавския модернизъм (Ибсен) и немската философия (Ницше). Българският символизъм е като че ли по-близък до класическия галски вариант с неговата артистична необвързаност по отношение на философските системи“ (с. 103). Авторът често набляга на тази особеност, но мисля, че този факт се нуждае от по-обстойно обяснение. Хаджикосев констатира един факт, без да го тълкува достатъчно.

В главата за влиянията и връзките между българския и руския символизъм Хаджикосев не само очертава някои съществени страни в историческото присъствие на българския символизъм, но и обяснява редица психологически моменти в рецепцията му, в избора и трактовката на темите и мотивите. Не е случайно отсъствието на античния индивидуализъм у нашите символисти. То е породено и от подчертаната демократична нагласа на българския народ, от неговото колективистично начало, от особената му историческа съдба. . . Може би причината трябва да търсим и в т. нар. „ускорено развитие“ на българската литература, което е лишило родното словесно творчество, а и цялото ни изкуство от някои чисти проявления на направления и течения, характерни за европейската (и специално за руската) духовна култура. Проблемът е по-дълбок и стои пред бъдещата цялостна история на българския символизъм.

Симеон Хаджикосев подчертава една много важна особеност на символизма, която разкрива както неговата органичност и естетическа неизбежност, така и социално-есте-

тическата му драма: „Така в основата на символистичното световъзприятие залягаше идеалистическа философска спекулативност не защото поетите имаха специални индивидуални предразположения за това, а защото такава беше съдбата на самоизолиралата се от народа интелигенция, оказала се в безпътица“ (с. 113).

Следващата глава „Контактологични връзки между руския и българския символизъм“ допълва анализа и обобщенията в предидущата. Тук особено място заемат езиковостилистичните съпоставки на творби на отделни български и руски символисти.

Мястото на другите две глави — „Българският символизъм и „Млада Полша“ в сравнителен аспект“ и „Сравнителен типологически анализ на българския и чешкия и словашкия символизъм“ — е напълно оправдано в книгата, чиято задача е да даде цялостна картина на българския символизъм. Но тяхното научно оправдание щеше да бъде още по-убедително, ако авторът беше включил българския символизъм в контекста на общославянския модернизъм. Тогава паралелът между българския и сърбохърватския символизъм и модернизъм щеше да допълни представата ни за едно значително и сложно явление във всички славянски литератури. Двете глави обаче, за които става дума, са първи опит за типологическо изследване на символизъм в тези литератури. И тук авторът навлиза в същността на проблемите и се домогва до заключения, които ще имат значение за науката, занимаваща се с типологията на славянския модернизъм. Ценни са сведенията за рецепцията на Пшибишевски в България, наблюденията върху отношението на полските и българските символисти към марксизма, трактовката на темите за „свръхчовека“, за отношението към изкуството „като суверенна действителност“ и т. н. Заедно с това внимание заслужава и проблемът за влиянието на западния символизъм върху славянския, обуславящо се от конкретните социално-психологически и литературно-естетически условия в отделните страни. Всичко това е намерило научно обяснение в книгата на С. Хаджикосев.

Последната глава има за обект един странен на пръв поглед проблем за символизма — сатирата. Но сатирата доказва спецификата на българския символизъм, чиято социална ангажираност се проявява най-ярко в острите сатирични нотки в много от неговите представители. Дори нещо повече: един талантлив и малко изследван поет като Димитър Подвързачов — духовният баща на много поети-символисти, остава в литературата предимно със сатиричното си творчество. А нима могат да се отминат сатирично-хумористичните стихотворения на Ясенов, Дебелянов, Яворов, Лилиев. . . Сатирично-ироничните нотки са характерни въобще за славянския символизъм, но за истинска сатира може да се говори само за българския. Тя е „второто лице“ на българските символисти. „Хуморът в творчеството на българските символисти — отбелязва Хаджикосев — притежава особена естетическа и психологическа функция, той е бягство-житейска реализация на символичната алтернатива, пряка противоположност на възвишено-скръбната елегия, родена в сблъсъка прикосновение на мечтите с грубата реалност на българската капиталистическа действителност“ (с. 237).

Книгата на Симеон Хаджикосев „Българският символизъм и европейският модернизъм“ запълва една голяма празнота в нашата наука, занимаваща се с проблемите на българската литература до Първата световна война. Книгата е и принос в сравнителното изучаване на европейските и специално в славянските литератури.

Пайко Анев

„LITERATURY SLOWIANSKIE O DRUGIEJ WOJNIE SWIATOWEJ“

PAN, Komitet Slowianoznawstwa, Ossolineum, t. 2, 1973, 178 str.

Полският комитет по славянознание осъществи интересно и полезно дело — издаване на сборник от студии, посветени на въпроса за отражението на последната война в славянските литератури. Сборникът, чийто редактор е директорът на Комитета по славянознание проф. Йежи Шлизински, се състои от два тома и е озаглавен „Славянските литератури за Втората световна война“.

Първият том съдържа студии, в които се разглежда рецепцията на източнославянските творби с горепосочената тематика в Полша и проникването и възприемането на полските литературни произведения от същия тип в Съветския съюз. Вторият, който тук е обект на нашето внимание, е посветен на рецепцията на творбите с военна тематика на западно- и южнославянските писатели в Полша и на полските творби в Чехословакия, България и у лужишките сърби.

Първата част на сборника съдържа шест студии, в които е разгледана рецепцията на чешката литература с военна тематика в Полша до 1955 г. и от 1956 до 1969 г. на словашката, лужишката, българската и на литературите на югославските народи. Свързаните с рецепцията въпроси са поставени в широк историко-литературен контекст. Това ни дава възможност да разберем колко голямо и важно място заема военната тематика в съвременната литература на славянските народи. Особено интересна е констатацията на Едвард Мадани, че в литературите на югославските народи темата на партизанската борба е почти обсесия и че тя придава на цялата литература на Югославия специфичен белег, който я различава от съвременната европейска литература. Сту-

диите от тази първа част разкриват разнообразието на тематиката, обхващаща както борбите на славянските народи по фронтовете и в партизанските отряди, така и страданията им в хитлеристките концлагери и затвори, а наред с това и всекидневната съпротива на обикновения човек от града и селото.

Авторите очертават два периода в развитието на литературата с военна тематика. Първият, предимно героично-патетичен, въвежда категоричните антиномии: предателство — патриотизъм, страх—героизъм. Той се отличава с фактографско описание и често страда от схематизъм. Вторият, приблизително от 1956 г. до днес, се прави вече от по-голяма дистанция по отношение на описваните събития, скъсва с шаблоните и разглежда темата в психологично-етичен и философски аспект.

Добре е изтъкната спецификата на конкретното политико-обществено положение както на приемащата страна, така и на страната, чиято литература се превежда и възприема. Съпоставката на сходствата и разликите позволява да се види как те обуславят процеса на рецепцията. Оказва се, че значителните разлики могат да бъдат пречка при приемането и правилното разбиране на дадена творба. Но понякога се случва и обратното — тъкмо голямата разлика засилва интереса на читателя, от друга страна. Сходствата са, общо взето, благоприятни. Лесно се възприема в Полша напр. прозата на чешкия писател Й. Муха, защото съществуват сходни образци в творчеството на полския прозаик Ксавери Прушински. Драмата „Himmelkommando“ (Небесен отряд) от югославските писатели Д. Лебович и А. Обренович намира широк отзвук и у полската публика и сред полските литературни среди, въпреки че тя не е типична за югославската литература с военна тематика. Но тя засяга подобни преживявания и подобна тематика, разработвана в Полша главно от Т. Боровски. Естествено сходствата и приликите биват предпоставка за успеха само тогава, когато художественият ранг на творбата е висок. Творби с документално описателен характер се посрещат в този случай с намален интерес. Само най-значителните творби от чуждата литература с актуалната за дадена страна проблематика могат да добият такова значение, че да се включат по най-естествен начин в идейния диалог, воден в тази страна, и да играят в него важна роля. Такъв е случаят с романа на чешкия писател Иржи Вайл „Животът със звезда“. Преодоляването на мистичния страх на Кафка, намирането на изход от тоталния трагизъм на автора на „Процес“ и „Замък“ — ето достиженията на тази творба, които й осигуриха важно място в полската преводна литература и в полския интелектуален живот.

Диференцираният подход към литературните явления в двете страни — партньорки в процесите на рецепцията, позволяват на авторите на студиите да разкрият спецификата на литературата с военна тематика в разните славянски страни. Станислав Билина и Барбара Ярошевич Клайндийнст, разглеждайки рецепцията на чешката литература в Полша през годините 1945—1955, посочват като типичен герой на чешките „военни“ творби сивия, обикновен човек и човешкия колектив, който оказва пасивна съпротива на врага, не по-малко героична от въоръжената. Ядвига Русоцка показва как сложното положение на Словакия, свързаната с райха „независима държава“, заставена да изпрати войски на Източния фронт срещу СССР, т. е. срещу страната, която в миналото е подпомагала освободителните движения на словашкия народ, създава шанс за словашката литература да се освободи от шаблонните антиномии и да постави в центъра проблемите на трагичното противоречие между стремежите на една малка страна и фактическото й положение, да представи войната като „горчив и трагичен урок по политическо мислене за малък народ, въвлечен въпреки волята му в жестоката военна история“.

Рязкото разграничение между враговете и съюзниците се оказва особено непригодно за югославската литература с военна тематика. Е. Мадани убедително изтъква своеобразието на онова положение, в което взаимното избиване в пределите на един народ, едно село, едно семейство дори, изтласква на заден план проблема за страха и героизма, а поставя с цялата му тежест въпроса за етичния избор, за отговорността не толкова пред народа и другарите, колкото пред собствената съвест. Ето защо полската литературна критика определи романа на Добрица Чосич „Далеч е слънцето“ като творба „за цената на победата и цената на човешкия живот в тази победа“.

Друга е спецификата на лужишката „военна“ литература. Й. Шлизински, анализирайки една от преведените на полски творби на Юрий Брезан, подчертава, че макабричният образ на Втората световна война, стилизиран съгласно средновековния мотив за танца на смъртта, е твърде типичен за съзнанието на лужишкия селянин, включен насила в хитлеристката армия и заставен да участвува в лудите й изстъпления. Поражението на собствената му войска е за този селянин заря на надеждата, че малкият му и от векове потъпкан народ ще възкръсне.

За нас естествено най-голям интерес представлява студията на Катажина Вйежбицка „Българската литература с тематика от Втората световна война и нейната рецепция в Полша“.

След като разкрива в българската „военна“ литература характерната за всички славянски творби с военна тематика атмосфера на ужаса и героизма, авторката търси националното своеобразие. Тя изтъква, че

годините на войната са означавали за България преди всичко борба на прогресивните сили с местния фашизъм, борба революционна, със силна класова обагреност. Ето защо българската „военна“ литература може здраво да се свърже с антифашистките традиции, намерили най-ярък израз в тъй наречената „септемврийска литература“, отразила антифашисткото въстание от 1923 г. Една отличителна черта на българските творби с тематика от последната война е подчертаната тенденция да бъде реабилитиран българският народ, като се разграничат широките народни маси от управляващите кръгове. Единствената проява на патриотизъм в тези творби е въоръженото действие. Борбата е често „братоубийствена“, в конфликтни положения изпадат понякога хора от едно и също семейство. Това дава възможност за задълбочен драматизъм на човешките съдби, за задълбочен психологически анализ и философски обобщения. Но, общо взето, „военната“ българска литература не е използувала според авторката този шанс, защото в центъра на писателските интереси застава най-често не чувствуващият и мислещ човек, а обективните явления, обусловени от определения исторически момент. Главен въпрос в тези творби е отговорността на единицата за съдбата на народа и той се тълкува от идеологична гледна точка. Затова моделът на отношението на човека към действителността е статичен. Тази литература има предимно документално-хроникьорски характер. Възприемането на българската литература с военна тематика в Полша е до известна степен затруднено от слабото изтъкване на местния фон на антифашистката борба. Акцентуването на класовата борба, впрочем напълно адекватно с действителността, довежда често до заличаване на събитията, свързани със самата война, и в резултат атмосферата на военните години не е напълно предадена. И в романите на А. Гуляшки и на К. Калчев идейното узряване на героя става внезапно и е обусловено само от нарастването на революционното му съзнание. Най-много данни за съотношението на политическите и обществените сили в България през военните години дава романът на Харалан Русев „По стръмнините“. Но най-богат художествен образ поднася на полския читател „Тютюн“ от Д. Димов, признат от полската критика за най-значителното явление в българската следвоенна литература. В този роман особено ценен е двустранният поглед към историческите събития — от становището на отиващата си буржоазия и от страна на революционната класа.

От мемоарната литература бяха добре посрещнати от полските читатели спомените на Митка Гръбчева „В името на народа“ с благодарение на тяхната автентичност и отсъствие на приповдигнат патетизъм. Особено високо е оценила полската критика „Пламенно ято“ от Емил Манов. Тази книга се поставя наред с „Репортаж с примка на шията“ от Фучик, „Писма на разстреляните“ (на героите от френската съпротива) и „Писма от затвора“ на Антонио Грамши.

Втората част от сборника, озаглавена „Рецепция на полската литература с тематика от Втората световна война в славянските страни“ има по-друг характер. Сравнително големият брой на творбите на полските писатели, преведени на чешки, словашки, лужишки и български, придава на посветените на този въпрос студии и статии по-библиографски характер. Независимо от това Отокар Бартош в студията си, посветена на рецепцията на полската литература в Чехия, успява да разкрие значението на организираните форми, подпомагащи проникването на една литература в друга страна. Най-обширна е студията на Йозеф Хвишч „Словашки преводи на полската проза с тематика от Втората световна война“. Ценното тук е поставянето на въпроса за проникването на военната литература в широкия контекст на рецепцията въобще на полската литература в Словакия. При това авторът държи сметка за факторите на развитие на самата словашка литература, които се оказват благоприятни за възприемане на една или друга полска творба. Твърде интересна е констатацията на автора, че К. Брандис със своите преведени на словашки език разкази и Т. Ружевич с популярните си в Словакия стихотворения станаха създатели на „конкретистичната“ словашка поезия (Валек, Стахо, Михалкович, Шимонович и др.). В тази студия много ценна е широката картина на отзвука, който е намерила полската литература по страниците на словашкия литературен печат.

В сборника липсва по-обширно изследване върху рецепцията на полската „военна“ литература в България. Студията на Петър Динеков „Бореща се Полша“ е посветена само на един сборник полски разкази, излязъл непосредствено след войната. Статията пък на Юлия Обретенова „Полската белетристика от Втората световна война, преведена в България“, има чисто библиографски характер. По-тесните тематични рамки позволиха обаче на П. Динеков да постави въпроса за преводача (Веселина Геновска), да направи по-обстоен анализ на съдържанието на сборника, а дори да загатне някои въпроси, свързани с превода.

В. Смоховска-Петрова

SOMMAIRE

Stoïan Karolev — La discussion esthétique Slavéïkov — Vazov 3
Tontcho Getchev — Le panorama de la littérature bulgare vu par Pantéléï Zarev 22
Rossitza Dimtcheva — Sur certains problèmes théoriques de la satire 38
Boris Deltchev — Bloc-notes de l'écrivain 55
Bistra Gantcheva — La présence de l'auteur dans la prose artistique de Constantin Constantinov 61
Bogdan Bogdanov — La „Poétique" d'Aristote, la tragédie et certains problèmes contemporains 80

Matériaux

Sylvia Bakardjieva-Lekova — La Revue „Polsko-bulgarski pregled" et la diffusion de la littérature polonaise en Bulgarie 88

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires des pays suivants: Pologne, République Démocratique Allemande, République Fédérale Allemande, France, Angleterre, Etats-Unis, Autriche 100

Revue

Panko Antchev — „Le symbolisme bulgare et le modernisme européen" par Siméon Hadjikossev 125
Wanda Smochowska-Petrova — „Literatury sowianskie o drugiej wojnie swiatowej", t. 2, Recueil (Les littératures slaves et la Seconde guerre mondiale) 128