6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЕТА

• 1981

ISSN 0324-0495

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЕТА

• 1981

6

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА,

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Прощално 3

90 години от основаването на БКП

Георги Димов — Основателят на партията на българския революционен пролетариат Димитър Благоев — родоначалник и на българската марксическа литературна теория и критика 5

Стефан Ангелов — Социалистическият хуманизъм в действие 17

Чуждестранната наука за българската култура

Георгий Д. Гачев (Москва) — Българският образ на света (според новелата „Горещо пладне“ от Йордан Радичков) 28

По страниците на сп. „Вопросы литературы“

М. Б. Храпченко (Москва) — Хоризонтите на художествения образ 49

Профили

Паскал Стаматов — Атанас Манчев 84

* * *

Николай Цв. Кочев — Към въпроса за победилото божество у Еврипид 104

Научни съобщения

Карол Телбизов — Чипровската книжовна школа 121

Симеон Хаджикосев — Ален Роб-Грийе и „новият роман“ 138

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ГДР, Куба и САЩ 146

Преглед

Христо Стефанов — „Съдбата на България през погледа на учения“ от Вера Стефанова 156

Александър Йорданов — „Самобитно и общочовешко“ от Елка Константинова 158

Божидара Делиивановa — „Естетика“ от Фридрих Шилер 161

Хроника

Олев Йъги — Главният редактор представя естонското филологическо сп. „Keel ya kiryandus“ („Кеел йа кирйандус“) 163

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — На прощание 3

90 лет со дня основания БКП

Георги Димов — Основатель партии болгарского революционного пролетариата Димитър Благоев как родоначальник и болгарской марксической литературной теории и критики 5
Стефан Ангелов — Социалистический гуманизм в действии 17

Иностранная наука о болгарской культуре

Георгий Д. Гачев (Москва) — Болгарский образ мира (по новелле „Горещо пладне“ Йордана Радичкова) 28

По страницам журнала „Вопросы литературы“

М. Б. Храпченко (Москва) — Горизонты художественного образа 49

Профили

Паскал Стаматов — Атанас Манчев 84

* * *

Николай Цв. Кочев — К вопросу о победившем божестве у Эврипида 104

Научные сообщения

Карол Телбизов — Чипровская книжная школа 121
Симеон Хаджикосев — Ален Роб-Грийе и „новый роман“ 138

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР, Кубы и США 146

Обзор

Христо Стефанов — „Съдбата на България през погледа на учения“ Веры Стефановой 156
Александър Йорданов — „Самобитно и общочовешко“ Елки Константиновой 158
Божидара Делиивановa — „Эстетика“ Фридриха Шиллера 161

Хроника

Олев Йъги — Главный редактор знакомит с эстонским филологическим журналом „Keel ya kiryandus“ („Кеел йа кирйандус“) 163

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ПРОЩАЛНО

Българският народ, Българската комунистическа партия, българската наука и култура претърпяха тежка загуба. Съвсем неочаквано дойде вестта за смъртта на Людмила Живкова. Отиде си от нас в разцвета на силите си една от онези българки, които са оставяли дълбока диря в нашия национален живот. Отиде си едва 39-годишна, дала ни много и все още недораздала себе си. Людмила Живкова бе и достоен член на Българската комунистическа партия, и достоен ръководител на културата, науката, образованието. Едно от големите ѝ качества бе способността да налучква вярно проблемите и да ги решава със замах, настойчиво и последователно. На нея се дължи представянето на нашите национални духовни съкровища пред света. Нейни са големи инициативи, като контактите между ръководителите на културата по различни меридиани на планетата, детското движение за мир, представяно от талантливи деца — асамблеята „Знаме на мира“. Нейни са и големите идеи за осъществяване на програмата за естетическото възпитание на народа, набелязана още от X конгрес на Българската комунистическа партия и развита от нея в конкретни насоки и дела, в големи и живи начинания. В каквато и област да навлизаше, Людмила Живкова отдаваше изцяло себе си, вникваше надълбоко в същината на въпросите и водеше теоретическите идеи до практическо реализиране. Тези именно качества ѝ извоюваха авторитет и у нас, и в чужбина.

Ще отбележа, че тя имаше много позитивно отношение към задачите и делата на Българската академия на науките. Тя ратуваше за бързото извисяване на българската наука до равнището на световната наука и даже до изпреварване на някои идеи и схващания в други напреднали страни относно ролята и значението както на научното изследване, така и на неговото практическо реализиране. Всичко това ние чувствувахме непосредно, при всеки контакт с нея. Всякога, когато ръководството на Българската академия на науките или отделен учен са се обръщали към нея, тя се е отзовавала с готовност да помогне, да допринесе за разрешаване на поставените пред нея въпроси. Бих си позволил да кажа, че в нейно лице науката имаше и един виден представител, и един политически деец, който насочваше, организираше, сплотяваше усилията около големите цели на съвременната българска наука.

Слово, произнесено на траурния митинг в Българската академия на науките на 22 юли 1981 г.

И това се чувствуваше непрекъснато в нашата работа. Ние контактувахме с члена на Политбюро, с председателя на Комитета за култура, с народния представител, с човека, който милее за България, чийто патриотизъм и интернационализъм се изявяваха с огромна сила. Людмила Живкова бе беззаветно предана на своя народ, тя тачеше неговата история, възхищаваше се от неговите дела. Всичко това бе така, защото добре познаваше стойността на онази цивилизация, която този народ бе създал. Нейна амбиция бе днешните дела да не отстъпват на миналото. Нейна гореща мечта бе желанието днес да стоим на челно място в световния прогрес и да бъдем пример и за онези нации, които се радват на прогреса, на световната еволюция, и на онези, които се изтръгват от мрака на забвението. Силите на универсализма и на интернационализма кипяха в нейната мисъл

Във всичко, което вършеше Людмила Живкова, се усещаше и нейната личност, нейният човечен характер. Тя бе контактна и отзивчива, тя носеше в себе си чертите на своя баща, чертите на българското прогресивно знание, на българската любознателност, на комунистическия стремеж към всеобхватност и към намиране и насочване към новото в живота. Онази идея за хармония, за цялостно развитие на човека, която поддържаше настойчиво, тя носеше в битието и на собствената си природа.

Людмила Живкова живя малко. Тя бе като ярка звезда, която бързо се разгоря и бързо угасна, но част от силната светлина, която искреше от нея, остава завинаги у нас.

Поклон пред светлата ѝ памет!

Акад. Пантелей Зарев.

ОСНОВАТЕЛЯТ НА ПАРТИЯТА НА БЪЛГАРСКИЯ РЕВОЛЮЦИОНЕН ПРОЛЕТАРИАТ — ДИМИТЪР БЛАГОЕВ — РОДОНАЧАЛНИК И НА БЪЛГАРСКАТА МАРКСИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЯ И КРИТИКА

Георги Димов

Когато преди 90 години през август 1891 г. на легендарния връх Бузлуджа се бяха събрали първите пионери на социалистическото движение, за да заложат организационните основи на партията на българския революционен пролетариат, Д. Благоев бе единодушно признат за неин ръководител. Със своята солидна марксическа подготовка и всестранна култура той мъдро и проникновено още там, на Бузлуджа, очертава непосредните и перспективни задачи на новата социалдемократическа партия — прераснала по-късно в комунистическа, — за да остане неин ръководител и идеолог до края на плодотворния си жизнен път. В продължение на повече от три десетилетия той обосновава обществено-политическите, философските, културно-историческите принципи на социалистическото движение, създава бележити трудове в различните области на обществознанието, сочи пътищата, по които ще се развива и съзрява социалистическата революция в нейната всеобхватност, в социално-икономическата и културно-духовната област.

Пръв организатор и идеолог на българската работническа класа, той е трябвало да разорава непокътнати целини, да преодолява много предубеждения, да разобличава и отблъсква противодействия от различни страни, за да подготви почвата и хвърли семето на социализма, на марксическото учение. Едно учение, което тепърва е трябвало да си пробива път, и то в страна, изостанала в своето обществено-икономическо развитие, в която младата буржоазия се е стремяла да утвърди своето господство във всички области на живота.

Наред с другите форми на познание Д. Благоев твърде отрано е осъзнал и неизмеримо голямата роля на художественотворческата дейност, на литературата за формиране на ново мировъзрение, на хора с ново отношение към житейските проблеми. И се заема с рядка последователност и творчески размах, с научна вглъбеност и историческа далновидност да обосновава и утвърждава една нова литература и култура, насочени да революционизират съзнанието на обществото, да съдействуват за формиране на нови материалистически концепции относно социално-икономическите, философско-нравствените, художествените процеси и в национален, и в по-общ идеологически план. Затова Благоев днес живее в съзнанието на поколенията не само като практически организатор и ръководител на партията на българския революционен пролетариат, но и като проникновен автор на множество трудове по най-актуалните социално-икономически, обществено-политически, културно-исторически проблеми на времето.

В цялото това неоценимо, с непреходна значимост научно наследство особено важно място заемат и неговите трудове по въпросите на марксическата литературна теория и критика. Тук той прокарва бразди, утвърждава принципи, които издигат българската литературна теоретико-критическа мисъл на голяма висота още през 90-те години на миналия век, поставя я на най-предните подстъпи на марксическото литературоведение изобщо. И несъмнено, за да се разбере приносът на Благоев в тая област, да се открои историческата значимост на неговите възгледи по проблемите на литературознанието и обществознанието, те следва да се разглеждат не само на фона на цялостното развитие на младата българска държава, но и във връзка с равнището на тогавашното марксическо мислене изобщо, в контекста на европейските обществени, идеологически и културно-естетически процеси. Видени от такъв аспект, те се извисяват наистина на учудващи висоти, дават ни пълно основание да бъдем изпълнени с национална гордост за така ранния ни принос в марксическото естетическо мислене.

Наистина не може да не буди много и много въпроси обстоятелството, че в една малка страна, където работническата класа и социалистическото движение едва се зараждат, където буржоазните капиталистически обществени отношения не бяха още се изявили в класическата си форма, се появява не само революционно-пролетарска, но и марксическа литературна теория и критика, утвърждават се литературоведческите принципи с непреходно научно значение. Очевидно причините за едно такова изключително явление следва да бъдат търсени в много и различни насоки: и в своеобразието на българския обществен и духовен живот, в здравите национални революционно-демократически естетически традиции, утвърдени през епохата на националното възраждане, в исторически обусловеното тясно общуване с руската демократическа литература и материалистическата естетика, а чрез нея и с прогресивната мисъл на Запад, и най-вече в обществено-идейната формация, в личните качества на Д. Благоев, синтезирал в себе си благотворното въздействие на всички тези фактори и предпоставки.

Творчески усвоил материалистическото национално и чуждо наследство, Благоев го доразвива и обогатява с онова, което намира в съчиненията на Маркс и Енгелс, на Плеханов. Върху основата на българската историческа съдба — минала и съвременна — той анализира проникновено обществени и духовни явления и в съгласие с диалектикоматериалистическата философия предвижда по-нататъшното развитие на историческия процес. И по такъв начин очертава нов етап в обществения и общоидеологическия развой на българската народност.

В усилията си да утвърди основни методологически начала на марксическата литературна теория и критика Благоев е трябвало да извършва многопосочна работа. От една страна, да разобличава идеологическите псевдонаучни буржоазни теории, от друга — сам да изяснява и конкретизира много и много от онова, което марксизмът му е предлагал като общи постановки, от трета—да преосмисля предходни национални и световни демократически традиции в съответствие с новия етап на материалистическото мислене, от четвърта — да анализира конкретни художествени произведения и теоретически писания, за да посочва несъстоятелните и положителните им страни. И трябва да се признае, че различните аспекти на тези сложни и многообразни изисквания той успява така да осветли и насочи, че в края на краищата да изгради една стройна система от принципи и указания, съответствуващи на обективното развитие на обществената и естетическата мисъл, в духа и перспективите на марксическото учение.

Цялата тази плодотворна дейност на Д. Благоев се обуславя от новия обществен и естетически идеал, който той така проникновено осъзнава и непримиримо утвърждава, от идеала на социалистическото движение, въплъщаващ в себе си най-възвишените социални и духовни принципи, най-светлите мечти на човечеството. Още в годината на учредяването на българската комуни-

стическа партия по време на Бузлуджанския конгрес Благоев пише, че социализмът „е учение, което показва законите, които водят човечеството към унищожение на класите и осъществяване на икономическото и политическото равенство между хората. Социализмът е учение, което показва и на условията за едно етическо, нравствено преобразование на човечеството. . .“ (Д. Благоев. Съчинения. Т. I. 1955—1962, с. 396). За това именно „преобразование на човечеството“ талантливият марксист ще иска да използува всички страни, фактори и аспекти на живота — от обществено-историческо, социално-икономическо, културно-идеологическо естество.

В тези си усилия и прозрения той отделя особено голямо внимание на литературата, на изкуството изобщо, на всичко, свързано с тяхното теоретико-естетическо обосноваване и художествено-практическо осъществяване, за да могат да служат най-пълно на новия социалистически идеал. И литературоведческата дейност на Д. Благоев свидетелствува за характера и борбите на социалистическото движение у нас в етапа на неговото формиране и утвърждаване, за усилията да бъдат осъзнати в по-голяма пълнота марксическите обществени и идеологически принципи, да се посочи цялата несъстоятелност на буржоазната система с нейните социални и духовни институции.

При ония условия естествено е било осъзнатите марксически литературоведчески принципи той да утвърждава в спор било с определени концепции на идеалистическата естетика, било с конкретни критически оценки на отделни нейни представители или въобще с хората, неизхождащи от социалистически обществени и философски позиции. И Благоев като своите велики предходници Каравелов и Ботев, Белински, Чернишевски, Добролюбов умее да вплете в едно теоретически съждения и критически анализи, по повод на отделно произведение да посочи ръководни теоретически начала. Продължител на материалистическите традиции на революционните демократи, той се родее с тях и по отношение на използуваните жанрови форми на теоретико-критическа дейност. Школуван теоретик и темпераментен публицист, той е и страстен полемист. От страниците на социалистическите списания „Ден“, „Дело“, „Ново време“ непрестанно воюва, критикува, изобличава разните отрицатели на марксизма, на социалистическото учение изобщо, утвърждава неговите обществено-икономически, литературни, общокултурни принципи. Словото му, бойко и настъпателно, философски углъбено и политически заострено, улучва същността на явленията. Само с няколко съждения или реплики разкрива истинските домогвания на противника, на съперщия. Макар и лаконични, статиите му издават широки познания, и то не само по пряко разглежданите въпроси. В аргументацията си използува опита на цялото националноисторическо развитие,пък и на други страни и народи. Свободно борави с имена и факти от световната история и литература. Творчеството на големите европейски мислители и писатели най-вече му служи като неопровержима опора, когато утвърждава или отхвърля, критикува или оценява, когато обосновава обществено-историческата и културноисторическата перспективност на социалистическото учение, на марксизма.

Когато на Бузлуджа под ръководството на Благоев се полагат основите на партията, той вече е осъзнал необходимостта да бъдат използувани различни форми и средства на самопознаване на обществото, но специално подчертава, че сред това разнообразие литературните произведения се явяват едни от най-действените, въздействието им е най-всеобхватно. „Те излагат факти и явления на живота, чувства, мисли и идеи, които възбуждат фактите и явленията не във вид на философски разсъждения и абстракции, а в живи образи и картини.“ И веднага сочи своеобразието на тези две форми на познание, както и нееднаквото им възприемане от хората. „За най-голямата част от обществото философските разсъждения и обобщения са мъчно възприемани и разбирани, когато същите раз-

съждения и обобщения, изказани в образи и картини, са лесно разбираеми и възприемани. Най-голямата част от обществото именно в образи и картини мисли, затова и най-много четци намират художествените произведения.Но от това става ясно, че художествената литература е едно от най-добрите средства за самопознанието на обществото, следователно за поддържането и развитието на обществените връзки.Щом това е тъй, то очевидно е,че назначението на художествената литература се състои именно в удовлетворението на насъщни обществени нужди — да служи на самопознанието на обществото, а с туй за поддържането и развитието на обществените връзки с него. И естествено едно художествено произведение е толкова по-добро, колкото по-добре удовлетворява тези обществени нужди“ — пише Благоев по повод романа на Д. Страшимиров „Сред мрака“.

И неслучайно, когато през 1901 г. Благоев събира печатаните из социалистическите списания литературни статии, за да ги издаде в отделна книга, той я озаглавява „Обществено-литературни въпроси“. Подобен наслов е вече достатъчно показателен за подхода на автора към проблемите на литературата,разглеждана от него винаги в диалектическата ѝ обусловеност от общественото развитие, „ръководен от мисълта да приложи към разни обществено-литературни въпроси социалистическа гледна точка, да ги обяснява от тази гледна точка“, се казва в предговора на книгата.

Благоевите литературнокритически и теоретически статии, започнали да излизат още преди 1891 г., обхващащи един период от петнайсетина години (до 1901 г.), не могат да бъдат разбрани в тяхната тематико-съдържателна и композиционно-структурна същност, ако не се държи сметка за обстоятелствата, при които са писани, ако се изпусне от вниманието фактът,че всичко, излязло изпод перото му, е извикано от нуждите на момента, от задачите на младото социалистическо движение, от борбата, която то е трябвало да води — една борба епична и всеобхватна, за да се утвърдят неговите принципи в различните области на живота. Теоретико-критическите си възгледи той е трябвало да обосновава и утвърждава в непрестанна полемика с буржоазните, с идеалистическите теории в различните им превъплъщения, с апологетите на „незаангажираното изкуство“, както и с носителите на либерално-просветителски схващания за общественото развитие и за задачите на литературата. А 90-те години са време, когато у нас се кръстосват най-различни течения, всяко от които се бори да печели повече съмишленици, да завладее по-широк терен в духовния живот. И в тези разгорещени и непримирими полемики се откроява водоразделната линия между материалистическите и идеалистическите концепции в областта на естетиката, между реализма и формализма в художественотворческата дейност.

Онова, което определя съдържанието и патоса на Благоевите литературнокритически статии, писани през 90-те години, това са усилията му все с нови и разнообразни аргументи да обоснове кардиналния принцип на марксическата естетика, че литературата, както и всяко изкуство, е исторически обусловено художествено отражение на определена действителност, взета в нейното многообразие и противоречивост, в диалектическото ѝ развитие. Макар да се развива и по свои специфични закономерности, литературата не може да избегне най-общите закони на обективната обществено-историческа действителност. Бидейки своеобразна форма на познание и обществено съзнание, тя е и действен фактор с особена идеологическа значимост, а и феномен, който въздействува върху всеобхватния интелектуален и емоционален свят на човека. Благоев винаги ще подчертава мисълта, че реалната действителност е онзи неизчерпаем извор, който подхранва всяка художественотворческа дейност. Тази именно всеобхватна историческа действителност трябва да служи и като критерий, доколко едно художествено произведение е обществено оправдано и естетически значимо. Обосновавайки, че в истинските литературни творби е претворено „в художествени образи

и картини умственото и общественото състояние на даден народ и в дадено време“, т. е. че те са конкретно-исторически определени, той сочи как тази обусловеност е намерила израз в редица произведения от националната ни литература.

Възприел като изконна научна истина диалектическата взаимообусловеност между време и творческа дейност, между общество и литература, Благоев винаги ще държи сметка за тази закономерност, когато обяснява различия характер на литературата през отделните епохи, когато оценява доколко едно произведение е успяло да отрази характерните процеси на времето, доколко различните литературни школи и направления са се домогвали до по-углъбено вникване и правдиво пресъздаване на жизненото многообразие, на тенденциите в социално-историческото развитие. При това критикът-марксист изисква литературата не само да отразява реално съществуващото, а да долавя и новото, което тепърва ще се реализира било в социалния живот, било в нравствено-психологическия свят на хората. Различните форми на изкуството трябва да подготвят обществото да участвува активно в процесите, съпътствуващи логическите изменения в социално-нравствените отношения, в критериите за обществени и културни ценности.

Благоев винаги подчертава, че литературата следва художествено да претворява цялото многообразие от жизнени явления, да ни дава необходимите познания, за да разберем онова, което представлява същността на едно общество през определена историческа епоха, и то не по умозрителен път, а чрез живи образи, въздействуващи с еднаква сила както върху ума, така и на сърцето на читателя. Тук той търси и значимостта на едно литературно произведение — обусловена от „правдивостта на картините и образите, които ги съставляват“, т. е. те „да бъдат верни с действителността“. Но за критика-марксист действителността е нещо твърде сложно и многообразно и за да се улови нейната същност, се изисква писателят да може да се ориентира в това нейно многообразие и да претвори не случайни прояви, а онова, което определя облика ѝ, определя характера ѝ. „Действителността, както е известно— пише Благоев, — се изказва в много различни явления, които се преплитат едно с друго, едно от друго зависят и едно от друго произтичат. Кои от тях могат да бъдат предмет на едно художествено произведение? Очевидно, че не всяко отделно явление може да състави предмет на едно художествено произведение, нито цялата съвкупност от явления могат се представи в едно произведение. Само явления и комбинации от явления, които са характерни, които изразяват едно общо състояние, могат да дадат верни образи и картини за действителността.“ Един принцип, който важи с пълна сила и в наше време и който невинаги се има пред вид, когато се изобразява съвременната ни действителност.

Тези Благоеви указания имат непреходно методологическо значение и само когато те бъдат следвани, ще може да се претвори животът в неговите характерни черти и ръководни тенденции, ще може да се види взаимообусловеността на отделните социални и психологическо-нравствени явления, ще може да се придаде трайна познавателна и идейно-естетическа стойност на литературната творба. Щом в нея не се чувствува пулсът на живота, тя не може да има обществено-художествено значение, не може да раздвижи душевността на читателя, да го тласка към размисъл, да извиква и емоционални изживявания.

Правдивото изобразяване на живота в неговите най-характерни прояви и перспективни тенденции, вярното разкриване на закономерностите в обществено-историческото развитие, промените, които се извършват в съзнанието и чувствата на човека, може да постигне само онзи писател, който обладава прогресивен мироглед, който съумява да види „причинната връзка между явленията“, да осъзнае движещите социални сили на времето, да разбере взаимообусловеността между социална структура и творческа дейност, конкретно-историческата детерминираност на духовно-естетическите явления. „Истински художник може

да бъде само личност развита, която стои на равнището на философските движения на своето време, която, въоръжена с дадено философско световъзрение, е способна да схване общите, характерните черти на умственото и общественото състояние на един народ, на едно общество, на една известна негова част. Личност, която не обладава тия качества, колкото и естествени дарби да има, не може да създаде произведение, което да има художествена стойност“ — се казва в статията, посветена на разказите на Т. Г. Влайков.

Все във връзка с характера на писателското светоотношение Благоев търси да определи и степента на въздействието на литературата за прогресивното развитие на обществото. Макар да схваща мирогледа на писателя само в определени аспекти, главно в неговите пряко политически изяви, макар че абсолютизира ролята му в художественотворческата дейност, което обстоятелство не му дава възможност да оцени по достойнство творчеството на редица писатели-реалисти от онова време, Благоев правилно указва на необходимостта от материалистическо световъзприемане, за да се видят във вярна светлина конкретните социални и духовни явления, да се изобразят правдиво обществено-историческите процеси.

Както е известно, през 90-те години у нас с особена настойчивост се утвърждават някои формалистично-идеалистически теории за творческата дейност, което кара Благоев непрестанно да обосновава един от кардиналните проблеми на марксическата естетика — взаимообусловеността между литература и действителност, между писател и общество, между творец и народ, за да отхвърли несъстоятелните твърдения за безсъзнателния характер на художественото творчество, че то уж било плод на внушение „свише“,на някакви неуловими мистични сили и т. н. Системно и убедително той разкрива реакционно-класовата основа на теорията „изкуство за изкуството“, нейната неприложимост в практиката. Принципът „изкуството трябва да служи само на чистото изкуство. . .“ никога в същност не е намирал приложение; поне в истински художествени произведения той е невъзможен. И то е много естествено. Всякой един писател се намира под влиянието на оная сума от впечатления, мисли, принципи и идеи, които получи от възпитание, от средата, в която живее, от класата, към която принадлежи, от ония обществени движения, под властта на които се намира“ — пише българският критик-марксист. И всичко това волно или неволно, съзнателно или несъзнателно намира израз в творчеството му. „Колкото той и да не желае, внася в своите произведения мислите, идеите, чувствата на средата, на класата, на партията, към която принадлежи. Това е неизбежно“ (Литературно-критически статии, 1951, с. 270). Мисли и указания, които звучат напълно в духа на Лениновите принципи и постановки и които представляват крайъгълен камък на марксистко-ленинската естетика.

И ако все пак писателят не може да осъзнае необходимостта за органично единение с житейската проблематика, а се стреми бездушно да съзерцава света, да стои далеч от обществените конфликти, от човешките тежнения, то несъмнено произведението му ще бъде лишено от всякакви жизнени сокове, ще се окаже никому ненужно. Което обаче съвсем не значи, че е безвредно. Напротив, понякога подобни произведения могат да нанесат непоправими злини върху съзнанието и душите на читателите, да ги откъснат от реалните житейски проблеми, да ги насочат към имагинерни светове, да притъпят чувството им за обществена и човешка отговорност.

Все така убедително и с полемична страст Благоев реагира на усилията на хората от кръга „Мисъл“ да докажат , че за писателя не било необходимо да има определен светоглед, че той се ръководел единствено от своя „художествен инстинкт“, от творческата си инвенция, че мисловността не била характерна и наложителна за художествената дейност. Големите художествени произведения винаги са били ярко свидетелство и за мисловността на своето време, въплътена в без-

смъртни образи и картини. Целият творчески процес се съпътствува от една интензивна мисловна дейност, от която зависи и идейно-съдържателната страна на художественото произведение. При наличието на природно дарование колкото по-проникновена е мисловността на писателя, колкото по-прогресивен е неговият мироглед, колкото по-широки са неговите познания върху минало и съвременност, толкова по-големи са и възможностите да бъде създадено пълноценно произведение,способно да запази своята функционална значимост през всички времена.

За Благоев е неопровержима истина, че всяка творба е изградена върху една централна идея,която обуславя структурата и звученето ѝ.А каква ще бъде идеята, това вече зависи от светоотношението на писателя, от целия негов мисловен и емоционален строй, от жизнения му опит, от способността му да разбира обективните и субективните предпоставки на обществено-историческите процеси. Но за разлика от вулгарните социолози нашият критик-марксист винаги подчертава, че в художественото творчество мисловността намира по-своеобразна изява, въплъщава се в образи и картини, в конфликти, в сложни социално-психологически сблъсъци и т. н. Това именно своеобразие определя голямата въздействена сила на художествената дейност, на идеологията, превъплътена в естетически ценности. И най-прогресивната идея не би оказала ефикасно и трайно въздействие върху читателя, ако не бъде претворена във високохудожествени образи, ако не просмуква органически художествената тъкан на произведението. Когато една значителна идея, независимо от какво естество е — политическо, философско, нравствено, културно-историческо, — прерасне в художествена идейност на едно произведение, тогава нейната въздействена сила нараства неимоверно много, увлича и мобилизира хората за реалното претворяване на тази идея. Тези свои марксически разбирания Благоев обосновава и конкретизира върху примери от българската и световната литература, конкретно сочи как при отделни произведения неправилният светоглед на автора е довел до несъстоятелни идейно-художествени трактовки, а и обратно — как добрата идея, ненамерила адекватна художествена форма, губи от своето обаяние, не вълнува читателя. И едното, и другото се оказват еднакво фатални за цялостното обществено и естетическо звучене и въздействие на творбата.

При ония условия, когато в литературния живот са търсели да завоюват свой терен най-противоречиви идейно-естетически тенденции, Благоев е трябвало да обосновава основни принципи на материалистическата,на марксическата естетика, да изтъква взаимоотношенията между поет и общество, да разкрива ролята на творческата личност в художествената дейност, да сочи необходимостта както на природна дарба, на талант, така и на верен мироглед. А, от друга страна, и на постоянни усилия за обогатяване на мисловността и душевността на писателя, на неговите жизнени впечатления, на житейския му опит. Че творческият акт не е някаква безсъзнателна дейност, а свързана с напрегната мисловност и упорито търсене на най-адекватната форма на определен идейно-художествен замисъл, че творческият процес е една продължителна работа над съдържателно-образната и структурно-композиционната същност на художественото произведение, говорят и признанията на големи писатели. Колко много са чистосърдечните изповеди в тая насока, че са преработвали неведнъж творбите си, че са напрягали всичките си духовни сили при изграждане на един или друг образ, при опоетизиране на социални събития и психологически състояния. И тук Благоев показва една учудваща осведоменост върху творчеството на такива писатели като Шекспир, Сервантес, Гьоте, Пушкин, Толстой, Юго, Русо, създали безсмъртни творби, защото са съумели да въплътят значителните идеи, които са ги вълнували, вълнували са и тогавашното общество, във високохудожествена форма.

В своите литературнокритически статии Благоев непрестанно акцентува на мисълта, че в художествената дейност талантът и светогледът на писателя се намират в неразкъсваема взаимовръзка. И с теоретическите си постановки, и с практиката си на критик-публицист той опровергава обвиненията на буржоазните литератори, че марксическата естетика уж не признавала ролята на таланта, подценявала значението на художествената форма, не разбирала своеобразието на творческата дейност и т. н. И понеже подобни обвинения са се сипели върху младата социалистическа критика, то и Благоев многократно се връща на тези въпроси. По различни поводи и в различни аспекти, в съответен контекст той обосновава значението на художествената форма, за да прерасне жизнената правда в естетическа правда, за да може определена социално-философска идея да прерасне в художествена идея и по такъв начин да може да въздействува всестранно върху човешката личност. „От художествената форма именно зависи онова мощно влияние, което упражняват художествените произведения върху обществото. Колкото формата на едно произведение е по-художествена, толкова е поголямо неговото художествено значение“—пише Благоев по повод романа „Сред мрака“ на Д. Страшимиров. При всяка пълноценна творба форма и съдържание са в органическо единство — това е аксиома за българския марксист. За всеки истински творец основна повеля е да индивидуализира и типизира, да рисува фактите и явленията с майсторство и проникновение, да извежда мислите и идеите, които те възбуждат „не във вид на философски разсъждения и абстракции, а в живи образи и картини“.

Напълно обяснимо е, че при онзи етап от развитието на марксическата литературна теория и критика, а и с оглед на задачите, които са стояли пред младото социалистическо движение, пред идеологическия фронт изобщо, Благоев и неговите непосредни следовници отделят повече внимание на идейната, на съдържателната, на идеологическо-възпитателната страна на литературата. Това е идвало и като реакция на нашумелите по онова време модернистични течения, които в името на „съвършената“ художествена форма малко се интересували от характера на съдържанието, въплътено чрез нея.

По онова време особено много се е говорело по въпроса за тенденциозността на изкуството — един твърде актуален въпрос, разглеждан различно от материалистическата и идеалистическата естетика. И естествено е било Благоев, който така отблизо е живеел с актуалните проблеми на литературния живот, да обосновава и по този въпрос възгледите на марксизма. Той намира за несъстоятелни и отхвърля твърденията на теоретиците на „чистото изкуство“, според които всяка тенденция убивала художествеността, всеки стремеж да бъде прокарана определена идея в литературната творба означавало да не се разбира особената природа на поетическото творчество, означавало то да бъде профанирано. И в тая връзка Благоев изказва проникновени съждения, залегнали в основата на марксическата естетика, на съвременната ни литературна теория. Тенденциозността — пише той — е присъща на всяко художествено произведение и тя е именно, която му „придава най-висока художествена цена“. Дори „най-великите художествени произведения се отличават с най-голямата си тенденциозност“. Нетенденциозно изкуство никога не е имало и не може да има. И суетни си остават усилията на формалистите да създадат някакво си „незаангажирано“ изкуство. Затова, когато се разглежда едно произведение, въпросът се свежда не дали има или няма прокарана тенденция, а да се види каква е тази тенденция, на кого и за какво служи тя. „Ако тенденцията не е вярна с действителността, ако тя не е съгласна с истината, тя прави произведението фалшиво, колкото и в добри форми и изящни думи да е писано“ — говори Благоев. Тези разсъждения на българския критик напълно съответствуват на казаното от Енгелс по въпроса за тенденциозността: „Аз в никой случай не съм противник на тен-

денциозната поезия. Бащата на трагедията Есхил и бащата на комедията Аристофан са и двамата ярко изразени тенденциозни поети, също като Данте и Сервантес, а главното достойнство на „Коварство и любов“ на Шилер се състои в това, че тя е първата немска политическа драма. Съвременните руски и норвежки писатели, които пишат превъзходни романи, са всички тенденциозни“ (Маркс и Енгелс об искусстве. 1938, с. 161). По думите на Благоев всеки опит да се отрекат художествените качества на едно произведение, щом то разглежда явленията от определен идеен ъгъл, фактически обрича творците на безполезна, самоцелна дейност. Нещо още по-лошо: в самия този принцип — да се отрича всяка идейност—вече се заключава най-лошата тенденция — да се изпразват произведенията от тяхната същност.

Все в тая връзка Благоев остро полемизира с д-р Кръстев, който развивал теорията, че материалистическото разбиране на света било „едностранчиво“, че то стеснявало художествения поглед на писателя, пречело за „вникване в най-характерните, в най-вътрешните“ особености на поетическото творчество. Отхвърляйки тези и подобни на тях твърдения, нашият критик-марксист доказва, че социалистическото учение е единственото, което не само дава верни познания за света, за закономерностите на неговото развитие, но предлага най-широки възможности за неговото естетическо претворяване, открива нови творчески перспективи пред отделните видове изкуства. Само онзи творец може естетически да осмисли дадено явление или страни на общественото и духовното развитие на човека, който обладава необходимите знания, който има материалистическо разбиране за живота, за света. В противен случай произведението ще бъде лишено от познавателна, идейно-художествена значимост. Така въпроса за тенденциозността в изкуството Благоев свързва с общото светоотношение на писателя, с цялостния негов духовен свят.

Оттук тръгва Благоев и когато обосновава обществено-идеологическото и нравствено-възпитателното значение на изкуството — друг основен проблем на марксистко-ленинската естетика. Художествените произведения не само обогатяват нашите познания за историческата действителност с нейното многообразие, сложност и противоречивост, не само ни дават възможност да вникнем в нравствено-психологическия свят на човека, в социалните и духовните процеси на определена епоха. Те са действен фактор за самопознанието на обществото, на човека, въздействуващ всестранно върху него, върху неговата мисловност и емоционалност. Затова и идейно-възпитателната му роля е неизмерима. Благоев категорично отхвърля всякакви твърдения, според които да се поставят утилитарни задачи пред изкуството — било познавателни, било възпитателни, — означавало да се опошли неговата същност. Още в словото си, посветено на паметта на Христо Ботев през 1887 г., формиращият се тогава литературовед-марксист заявява: „Надали ще се намери човек, който да отрича възпитателното значение на поезията. . . Ще забележа само, че поезията като възпитателно средство още по-добре постига своята цел, когато в поетическото произведение има освен поетическа хубост и идеи. Колкото по-общочовешки и по-съвременни идеи има в едно поетическо произведение, толкова, разбира се, то има повече възпитателно значение“ (Литературно-критически статии, с. 200—201). Както виждаме, възпитателната сила на литературната творба той извежда както от нейната идейност, така и от нейната художественост.Или по-скоро тези две страни се разглеждат в тяхното диалектическо единство, в тяхната взаимообусловеност.

Все с оглед на възпитателната сила и роля на едно произведение на изкуството Благоев подчертава, че те зависят от степента, в която то отразява правдиво определена действителност. Само творба, която претворява съществени страни и тенденции на живота, може да въздействува в здрава идейно-естетическа насока, да раздвижи обществената енергия и утвърждава благородни пориви и

чувства, да насочва към възвишени идеали. И в тая връзка той отново говори за необходимостта писателят да има верен усет и критерии за подбор на житейските явления, за анализ, синтез и обобщение, защото не всяко явление може да бъде „предмет на художествено произведение“, нито пък „цялата съвкупност на явленията могат се представи в едно произведение“. Произведение, чийто автор не се е съобразил с тези основни изисквания, „няма да бъде нито вярно с действителността, нито може да представлява художествена цена“. Онова, което „прави едно белетристично произведение действително художествено, то е изображението на най-характерни страни на действителността, изображение на дадено общо състояние “(Литературно-критически статии, с. 269).

Но Благоев съвсем не смята, че литературата трябва да бъде само регистратор на онова, което вече е съществувало или съществува. От нея той изисква, изобразявайки сложността на пълнокръвния живот, „да улавя и онова, което още е незабележимо за обикновения човек“, но което вече се очертава като тенденция, което още е в зародиш. И колкото тя съумее да види и изобрази по-пълно тези кълнове, колкото по-всестранно разкрие многообразните явления в тяхното историческо развитие и бъдещи перспективи, толкова по-значимо и по-трайно е нейното въздействие.

Прави впечатление, че винаги когато говори за обществено-възпитателната роля на литературата, Благоев особено набляга върху етическата страна на това въздействие — един въпрос, съзнателно пренебрегван по думите му от тогавашната буржоазна критика. Но и етическата същност на литературата критикът-марксист винаги свързва с общите идейно-обществени убеждения на писателя, с неговото мировъзрение, с целия му жизнен опит и световъзприемане.

Изобщо познавателната, идейно-художествената, нравствено-емоционалната същност на едно произведение Благоев поставя в зависимост от това, доколко правдиво то разкрива реалните социални и духовни процеси на времето. Нищо не извиква повече негодуванието му от изопачаването на действителността, представянето в невярна светлина нейните многообразни явления. Немалко творби на талантливи автори носят органически недъзи именно защото жизнената правда не е намерила адекватно художествено отражение, не са доловени характерните черти и тенденции на оная действителност, която се рисува, не са разкрити действителните причини на явленията „съгласно с данните на съвременната наука“. Големите художествени обобщения предполагат писателят не само да има правилен светоглед, но и да умее да наблюдава, да анализира и синтезира, да разграничава същественото от незначителното, трайното от преходното, идейно-художествено значимото от естетически непълноценното.

Разбирайки литературата като социално и естетическо явление, Благоев непрестанно сочи нейните познавателни, социално-философски, възпитателни страни, стреми се да насочи развитието ѝ в съзвучие с прогресивното обществено развитие, във връзка с потребностите на социалистическото движение. Фактор от неизмеримо значение за опознаване и пресъздаване на живота, тя е и действен фактор за неговото изменение съобразно с великите идеи на социализма, говори не един път Благоев. От такива позиции той критикува писателите, които, неосъзнали повелята на обективното развитие на живота, създавали произведения, които стояли далеч от духа на новото време. Настоява те да се проникнат от новите прогресивни идеи и социални идеали,да ги въплъщават в съответна художествена форма и съдействуват за тяхното по-скорошно реализиране. За Благоев само писател, който изхожда от диалектикоматериалистически разбирания, може да разкрие социално-класовото съдържание на епохата, да изобразява исторически правдиво социални конфликти, човешки съдби, нравствено-психологически състояния.

Солидната му марксическа подготовка, широките му познания върху историческото развитие на духовния живот му дават възможност научно да обоснове и закономерната поява на революционно-пролетарската литература, призвана да пресъздаде новите социално-икономически, културно-нравствени процеси, живота на работническата класа като двигател на социалния прогрес, нейните борби и идеали. Възходът на тая литература, колкото и труден да е, неумолимо е настъпателен, защото е обусловен от цялостното обществено-историческо развитие, от възхождането на работническата класа, от закономерната поява на социализма, който „открива широки хоризонти за благотворна,полезна литературна деятелност". На тази именно литература „принадлежи бъдещето" — с историческо проникновение пише Благоев още в годините, когато се залагаха основите на партията на работническата класа.

С подема и укрепването на социалистическото движение Благоев свързва възмогването и на социалистическата литература. „Преди у нас, в началото на социалистическото движение, когато то носеше още характер сектантски, а не класов, в социалистическата литература се чуваше повече гласът на недоволство, на мрачно настроение, често непочувствувано лично, на позив към борба за „някаква правда и идеал", недобре схванати, гласът на един Рахметовски ригоризъм." Но колкото повече укрепва и се развива социалистическото движение, „толкова повече социалистическата лирика се очиства от чуждите ѝ наслоения и приема оная висока здрава „жизнерадост", която е свойствена на самата философия на пролетариата като на революционна класа". В тая лирика той вижда мощен фактор за революционизиране на масите, за тяхното класово съзнание. „И тая лирика е именно оня лост, който създава моралната сила на работните маси и нейните борци, създава „силната любов и благородната омраза", които раждат фанатизма на социалистическите борци. Тази лирика и изобщо тази художествена литература у нас се и заражда" (Събрани съчинения. Т. 5, с. 125).

Убеден в скорошния подем и тържество на социалистическата литература, заедно с това Благоев не си затваря очите пред факта, че все още не съществуват необходимите условия за нейния разцвет и затова оценява по достойнство всичко, което е изпълнено с известна прогресивна идейност както у нас, така и в руската и въобще в световната литература, макар че невинаги съумява да види различните пластове и аспекти на демократичната идейност, особено когато се докосва до българските писатели-реалисти — негови съвременници. Тогава, както и когато обосновава задачите на литературната критика, той плаща дан на някои опростителски плехановски концепции.

В усилията си да изясни и утвърди идейно-естетическите принципи на марксизма в литературно-художествената и теоретико-критическа дейност Благоев се опира на писатели и явления от различни исторически периоди и литературни направления, но най-вече от непосредната нему българска съвременност. И това е било напълно естествено за човек с неговата политическа и идеологическа формация, осъзнал историческата си мисия на пионер при утвърждаването на една нова обществено-философска система, която трябва да преобрази живота в България и в света. И тези принципи той обосновава не в някакви специални теоретически трактати, а в статии, рецензии, прегледи, отзиви, бележки с твърде разнообразно съдържание, различни и в жанрово отношение. И тук именно се проявява силата му на литературовед — по повод на определени литературни прояви да изкаже и по-общи съждения, да обоснове методологически постановки, да произнесе цялостна присъда, да насочи към нови търсения. Но докато в теоретическите си съждения, постановки и указания Благоев се издига до най-високите върхове на тогавашното марксическо литературоведческо мислене, то когато трябва да оценява творби и писатели от непосредната му българска действи-

телност, в редица случаи подходът му сякаш се стеснява, оценъчните му критерии стават твърде еднопосочни.

Разбира се, в ония години и при условията, при които е работил, невъзможно е било Благоев да проявява еднакво верни разбирания по всички въпроси на марксическата естетика и критика, да бъде еднакво обективен и към наследството, и към писателите — негови съвременници, особено към онези с по-сложен път на развитие, с по-противоречив идейно-философски свят. Тогава нему още не били познати редица изказвания на Енгелс по въпросите на изкуството. А Ленин е бил известен предимно със своите обществено-философски работи. Марксическото мислене в литературата още не било изкристализирано в определена естетическа, методологически завършена система. Ето защо Благоев е трябвало да се опира най-вече на съчиненията на Плеханов — и на силните, и на слабите им страни. Както вече не един път е подчертавано, някои от неправилните възгледи на Плеханов, особено по въпроса за взаимоотношението между мироглед и метод, за значението на наследството на писателите от миналото, както и за ролята на другите демократични обществени слоеве, на селячеството в борбата за социалистически обществени отношения, се споделят и в една или друга степен и от Благоев. И очевидно това е било неизбежно за времето. Многостранната и безкомпромисна борба, която е трябвало да води пионерът на марксизма в България срещу буржоазната идеология в обществено-политическия, литературния, общокултурния живот, срещу всички противници на марксизма, срещу всичко, което не е споделяло или е враждувало със социалистическото учение, е налагало да се акцентува преди всичко върху прякото идейно звучене, върху социалния патос, върху ярко изявената революционност. Затова едни въпроси задържат трайно вниманието му, други по-бегло, трети изобщо биват отминавани. Ето защо при оценка на Благоевото наследство в областта на марксическата литературна теория и критика следва да се подхожда конкретно-исторически. Всяко пренебрегване на историзма неминуемо ще ни доведе до погрешни изводи. Само при неговото строго спазване ще се види, че издигнатите и утвърждавани от Благоев литературно-естетически и критически принципи и постановки при неизбежната им непълнота и известна противоречивост на някои от тях, представляват наистина крупно завоевание на марксическото мислене. Те служат като жалони за по-нататъшното развитие на марксическото литературознание.

Както неговите съвременници, така и всички, които по-късно са искали чрез разработване на проблемите на литературата да служат на идеите на социализма, са се опирали на Благоевото теоретико-критическо наследство.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ ХУМАНИЗЪМ В ДЕЙСТВИЕ

Стефан Ангелов

В практическата и теоретическата дейност на другаря Тодор Живков като червена нишка преминава марксистко-ленинската идея за грижата към човека, за многостранното развитие и по-пълната реализация на неговата личност. Най-ярко тази линия характеризира дейността на Т. Живков и на цялата партия след Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г., чиято двадесет и пета годишнина се честнува с гордост и признателност.

Априлската линия на нашата партия е рожба на творческия дух на марксизма-ленинизма, на неговата материалистическа диалектика. Хуманизмът на априлската линия на партията не се изчерпва само с възстановяването и по-нататъшното развитие на ленинските норми и принципи на работа и ръководство, с внимателно и грижовно отношение към хората и кадрите. Величието и хуманизмът на тази линия се изразяват преди всичко с марксистко-ленинското осветляване и разрешаване на назрелите потребности на нашето обществено развитие. С това бяха преодолени не само редица несъответствия и диспропорции в обществото, но се създадоха условия за ускорено обществено развитие, за пълната победа на социализма в нашата страна, за построяване на развито социалистическо общество.

Историческият път на социалистическа България недвумислено доказва, че партийната политика е пропита с реален хуманизъм. В програмата на партията, утвърдена на X конгрес на БКП, дебело се подчертава, че грижата за човека, грижата за повишаването на неговото жизнено равнище и духовно развитие е върховна грижа на партията. Тази линия намери най-задълбочена разработка в редица произведения на др. Тодор Живков и особено в неговия двутомник „За априлската линия“[1], излязъл в навечерието на XII конгрес на БКП. От страниците на двутомника човек научава не само постиженията на нашия народ в 25-годишния период на априлската линия на партията, но и евристичната роля на тази линия за настоящето и бъдещето на България. Защото жизнеността на априлската линия на партията не бива да се измерва само със сегашното равнище на осъществяването ѝ, а преди всичко с решенията, които тя предлага за бъдещето и които показват единствения рационален изход на назряващите социални проблеми. Ясно е, че става дума за онова, което марксизмът-ленинизмът счита за главна цел — освобождението на човека, неговото всестранно и хармонично развитие. Тази цел започна да се осъществява, но далеч не е постигната. Окончателното разрешаване на въпроса ще става толкова по-скоро и по-успешно, колкото по-добре овладяваме и умело прилагаме марксистко-ленинското учение. Само изучаването на марксизма, само възторгът от него, от революционното и хуманното му съдържание не са достатъчни. Задачата е теоретически да се осветляват

[1] Тодор Живков. За априлската линия. Т. 1 и 2. С., 1981.

възможните изменения на съвременността, нерешените проблеми на обществото и човека, които естествено не можеха да предвидят нито Маркс, нито Енгелс, нито Ленин. В това е гаранцията за трайното обновление на марксизма-ленинизма, основа за неговата непрекъсната жизнена сила и път за неговото по-нататъшно развитие. В това се изразяват и историческите решения на XII конгрес на БКП, които са най-висша проява на априлската линия.

I

Предимството на социализма се състои именно в това, че той за първи път успя да положи основите за хармонично съчетаване на обществените и личните интереси и по такъв начин да преодолее както буржоазния индивидуализъм, така и грубия, „казармения комунизъм". Хуманната природа на социализма не само позволява, а изисква човекът да бъде висша ценност и цел. „Всичко в името на човека, всичко за благото на човека!" — това не е само програмен девиз, а същност на социалистическите обществени отношения.

Преди победата на социализма основният интерес на отделния човек съвпада с интереса на класата, към която той принадлежи. Поради това личният интерес органически се преплита с класовия интерес. Индивидът при това положение се отнася към обществото не непосредствено, а предимно чрез своята класа и като към другите класи. След победата и развитието на социализма работническата класа става изразител на интересите на цялото общество, което се движи по пътя към създаването на социална еднородност. С това индивидът започва да се отнася непосредствено към обществото, защото отделният интерес се освобождава от класовата си черупка в същата степен, в каквато интересът на господствуващата класа съвпада с интереса на цялото общество. Затова отделният интерес се различава от обществения интерес, но в същото време намира разрешение в него. От своя страна пък общественият интерес е своеобразна форма на проявление на обединения индивидуален интерес, макар че не се свежда напълно към него. И двата интереса се преплитат и разрешават върху основата на обществената собственост, на социалистическата демокрация и ръководната роля на марксистко-ленинската партия. Това е главната основа, върху която социализмът премахва пропастта между човека и обществото, между гражданина и държавата и върху която се изгражда свободно общество на свободни и сдружени хора. Тук грижата за човека се реализира чрез грижата за цялото общество и грижата за отделния човек.[2]

При тези условия за първи път в историята се изпълва с реално съдържание крилатата мисъл „Човек—това звучи гордо!" Защото в условията на социализма човекът е свободен от експлоатация, от расово, национално и духовно потисничество, от нищета и унижение. Правото на труд и възможността да се избира дейност, която отговаря на индивидуалните способности, осигуряването на почивка и медицинска помощ, свободата на словото и съвестта, растежът на благосъстоянието и културата, активното участие в живота и в управлението на обществото — всичко това са реални гаранции за свободното развитие на човешката личност. А когато става дума за личността, има се пред вид не някакъв избран „елит", а милиони работници, селяни и интелектуалци — равноправни граждани и строители на новото общество.

Основният смисъл на обществено-икономическото устройство на социализма се състои в това да постави човека изобщо и всеки поотделно в такова обществено-икономическо положение, че той да стане централен пункт, „от който всичко изхожда и към който всичко се възвръща". С други думи, външната сила или

---

[2] Вж. Тодор Живков. За априлската линия. Т. 2, с. 204.

властта над човека — контролът над него, постоянно намаляват, а се дава простор на комунистическото съзнание, основано върху единството на моралното и материалното, индивидуалното и общественото.

Стремежът да се поставят трудещите се в такова обществено-икономическо положение е фактически процес на освобождението на труда. Този процес означава превръщането на работника както по неговото положение в производството и обществото, така и по неговото самочувствие от наемен работник в управляващ, т. е. в субект на труда и на обществените отношения.

По такъв начин основната същност на априлската политика на партията се състои не в хуманизация, независима от икономиката, а именно в това, че хуманизацията се извършва във всички сфери и преди всичко в икономиката. Благодарение на това не един човек или обществото като някаква персонифицирана сила се грижи за човека, защищава го, приема и решава неговите жалби, молби, а всеки труженик на социализма е длъжен да се отнася към другите труженици като свободен към свободния, достоен към достойния, отговорен към отговорния, т. е. като действуващо лице на производството, резпределението и управлението към другите действуващи лица, които също се ръководят от общи морални, политически, икономически, културни и други интереси.

Всичко това се осъществява въз основа на науката и под ръководството на комунистическата партия. Формирането и развитието на социалистическия хуманизъм не е стихиен процес. Без ръководната дейност на комунистическата партия не е възможно да се изгражда социалистическото общество, да се формира новият човек.

От моралното поведение на ръководните политически и икономически фактори, особено на органите за управление, в значителна степен зависи и поведението на непосредствените производители. Ето защо изискването да се дава гласност на всички основни постановления на висшите партийни и държавни органи, до приемането на решенията и законите съответните органи да се консултират с трудещите се, степента на участието на трудещите се в приемането на решенията да съответствува на тяхното участие в практическото им реализиране — всичко това е и морално изискване.

Моралната отговорност на социалистическия човек е многостранна. Един от главните аспекти е отговорността по отношение на участието в борбата за победата и развитието на социализма. Инертността на някои хора, липсата на интерес към положението в живота, труда и дейността в трудовите колективи, равнодушието към грешките и недостатъците, кражбите и нарушенията на законността са признаци, че дадена личност не разбира отговорността си към колектива и обществото. Отговорността не е дума, произнасяна само тогава, когато имаме работа с недостатъци и грешки. Отговорността на всеки човек се съдържа в неговата бдителност, решимост, упорство и усилие да се реши и най-малкият въпрос, който се отнася до колектива и до отделния негов член. Размерът на отговорността като морална категория е твърде голям. Решението, прието от самите членове на даден колектив, едновременно задължава морално всеки да го уважава, да не говори едно, а да върши друго.

В Програмата на партията, в произведенията на Тодор Живков е намерило ярка реализация марксистко-ленинското положение, че човекът е висша ценност не с простия факт на физическото си съществуване, а с дейността по реализиране на социалната си същност. В трудовата си дейност, в дейността за своето усъвършенстване новият човек реализира своята същност като борец и новатор, като член на даден колектив и гражданин на социалистическото общество.

За постигането на всичко това необходима предпоставка е задоволяването на материалните и духовните потребности на личността. Социализмът няма нищо общо с лицемерната проповед, която издига в ранг на добродетел бедността и

аскетизма. Но в същото време той е несъвместим и с представата на ония, които го отъждествяват с еснафското благополучие, за които притежаването на вещи е станало цел и смисъл на живота им. Главен критерий за новия човек е неговата дейност като творец, като личност, която чрез грижата за всестранното развитие на социалистическото общество изгражда и себе си морално, физически и интелектуално.

Историческият опит показва,че установяването на хуманни отношения между хората не е въпрос на пожелание или утопични проповеди, а е сложна и трудна борба за изменение преди всичко на политическите и производствените отношения, за развитието на производителните сили, за създаването на определени материални и духовни предпоставки за освобождението и развитието на личността. Без извършването на всичко това, без непрестанните усилия за изграждането и развитието на социалистическото общество хуманизмът може да остане дума без реално съдържание.

Трудещите се, които проявиха невиждан героизъм в победата на социализма в нашата страна, които и сега отдават своите сили и способности за изграждането на развитото социалистическо общество, са достойни за уважение, за внимателно отношение към техните реални потребности. Това е право и задължение на всеки гражданин, защото в основата на нашия живот вече здраво е положен социалистическият хуманизъм. Но трябва откровено да се каже, че в живота невинаги се спазва този принцип на социализма. Не са редки случаите, когато едни или други политически и стопански дейци, откъснали се от народа, не проявяват разбиране и съчувствие към болките и интересите на обикновените хора, отбягват да се срещат с тях, зад цифрите на стопанските показатели не искат да видят реалните хора с техните реални интереси. Други пък се отнасят грубо към хората, с които работят, оскърбяват човешкото им достойнство.

„В светлината на социалистическите принципи за многостранно развитие на човешката личност — заяви др. Тодор Живков пред Десетия конгрес на партията — стават още по-нетърпими редица явления в нашия живот, които накърняват *законните права на гражданите,* засягат тяхното достойнство и създават основателни настроения срещу дейността на някои държавни и стопански органи.“[3]

Бюрократизмът, кариеризмът, високомерието, равнодушието оскърбяват хората, накърняват тяхното достойнство, понижават съзнателността и инициативността им в строителството на социализма. Против това зло се води постоянна борба от организираните сили на социализма, от цялата наша общественост. За тази цел в нашата страна е създадена благоприятна обстановка. Там, където контролът на колектива, на обществеността е слаб, там у неустойчивите, политически незрелите хора се пораждат безотговорност и склонност към антихуманни прояви. И затова, когато става дума за решително изкореняване на пренебрежителното отношение към законните нужди на трудещите се, за възпитаване на партийните и държавните дейци на внимателно отношение към човека, трябва да имаме пред вид едно от главните условия — активизирането на всички форми на обществената самодейност на хората, все по-широкото привличане на народа в управлението на страната. Само така според Ленин всеки деец ще чувствува погледите на хиляди честни и внимателни очи, наблюдаващи за неговата дейност и готови да го призоват към ред и отговорност, ако се отклони от правия път.

Достигнатата степен в развитието на социалистическия хуманизъм не е предел на възможното. В нашето общество има още много нерешени проблеми, които пряко или косвено обуславят отрицателни, антихуманни постъпки. Трябва да се има пред вид и обстоятелството, че социализмът унаследява родилните белези на старото общество в икономиката, културата и морала. Освен това социа-

---

[3] Тодор Живков. Избрани съчинения. Т. 18. С., 1976, с. 486.

лизмът побеждава и се развива в ожесточена борба със силите на империалистическата реакция, които с всички средства се опитват да попречат на неговите успехи.

II

Съвременните спорове за начина на живот и формирането на социалистическата личност са свързани с бързото изменение на социалния живот и с мястото на отделния човек в него. Това налага заедно с други съображения в центъра на идеологическия процес да бъдат винаги човешката личност, нейните потребности и интереси, нейните убеждения, ценностни ориентации и мотиви на дейност.

Пред представителите на философията и частните науки стоят за разрешение отговорни и важни проблеми. За правилното им разрешаване е необходимо правилна методология и съответно изменение на насоките, начина и средствата за изследване на социалистическия труженик. Преди всичко необходимо е да се преодолеят някои неправилни разбирания на комплексния метод в изучаването на личността. Той не бива да се свежда към простото коопериране на усилията на учените от различните области на науката. Наличието на обекти на познанието, които имат качества на органически цялостности, не означава автоматическо възникване на комплексния подход. За това е необходима определена степен на зрелост на социалната практика и на научното познание.

Освен това комплексният подход в изучаването на човека изисква използването както на науката, така и на изкуството. Научните и ценностните подходи към проблема за човека, макар и да се различават, не се изключват взаимно, а проникват един в друг. Ценностното и научното, нормативното и фактуалното представляват две страни на единното и духовно усвояване на света. Единството между истина и ценност, тяхното взаимно проникване най-добре се вижда, когато изучаваме и възпитаваме човека. За реализация на хуманизма, за всестранното и хармоничното развитие на личността са необходими точни знания за същността на човека, за пътищата на неговото освобождаване и усъвършенствуване. И не само това. Необходими са практически действия за създаването на такава социална обстановка, при която човекът ще има възможност да реализира свободно социалната си същност като творец и потребител на материални и духовни ценности.

Евристичното значение на комплексния подход към проблемите на личността се проявява най-ярко в социалния климат на социалистическото общество. В него са създадени и се развиват постоянно такива икономически, политически, духовни и научно-технически условия, при които комплексният подход в изучаването на човека се превръща в обективна потребност на общественото развитие. Главното сега е да се интегрират усилията на съответните научни институти и звена, смело и последователно да се прилагат комплексният и програмно-целевият метод за решаване на назрелите проблеми на формирането на новия човек в тясно сътрудничество с научните работници на другите социалистически страни и преди всичко на Съветския съюз.

Определящият фактор обаче си остава какви процеси ще бъдат характерни за самото социално развитие на нашата страна в периода на изграждането на зрялото социалистическо общество.

Нарастващата хармонизация на обществените процеси е общосоциологически закон на първата фаза на комунизма. Но досега той действува като господствуваща тенденция, в която ту тук, ту там се налагат моменти на диспропорция, стихийност и неравномерност. Част от тях се дължат на обективни причини, други — на грешки на субективния фактор. Днес постепенно съзряват комплексно

и многостранно обективни социални предпоставки за взаимосвързано, синхронно развитие на всички подсистеми на социалистическата обществена система. В основата на историческата възможност за хармонично функциониране на развития социализъм е положена зрелостта на субективния фактор да решава правилно социалните проблеми.

Не е трудно да се разбере, че при такива условия най-добре се реализират двете противоположни, но една без друга несъществуващи форми на социалното самоутвърждаване на личността — *социализацията и индивидуализацията*, които в социалистическото общество се намират в такова единство, при което определящата роля на социализацията е необходимо условие за индивидуализация на личността, за нейното свободно развитие и разцвет.

Хармонично съответствие на интересите и хармонични отношения в обществения живот — такива са типичните характеристики и процеси на комунистическото устройство на обществото, постепенно оформящи се още при фазата на социализма, особено на развития социализъм. Но още тук следва да се разбира повърхностно, метафизично като абсолютно съответствие, абсолютно сливане на противоположността. Единството и борбата на противоположностите са вътрешен източник, ядро на всяко развитие, вкл. и от хармоничен тип. Коренните различия на социалната диалектика на социализма бяха определени от В. И. Ленин в неговата известна формула: „Антагонизмът и противоречието съвсем не са едно и също. Първото ще изчезне, второто ще остане при социализма."

В цялото методологическо богатство на тази Ленинова постановка зримо се чувствува формираният при революционни преобразования ленински стил на работа и живот, посветен на тържеството на комунистическите идеали. Такива определящи черти на ленинския стил на работа и ръководство като комунистическа идейност, партийност, научност, деловитост, нравствена чистота, критичност и самокритичност са същевременно мощни средства за постигане на хармония във всяка област от живота на новото общество и новия човек, действено оръжие за прогресивно развитие, за преодоляване на наследени или придобити несъответствия и дисхармонии на социалния механизъм.

Опирайки се на своя опит, на богатата практика на КПСС и на другите братски партии, нашата партия прилага комплексния подход към многостранното и хармоничното развитие на личността. Този подход отговаря на природата на социалистическото общество и на нашите програмни цели. Задачата не е отделното изграждане на едни или други политически, нравствени, естетически, делови, професионални качества. Целта е формирането на единна, цялостна, интегрална система от обществено-политически, нравствени, естетически, правни, научни, трудови и други ценностни ориентации и критерии в тясна връзка с практическите задачи на обществения живот и с професионално-техническата подготовка на личността.

Поставена е практическата задача да се обхванат в процеса на формирането на социалистическата личност и нейното хармонично развитие всички трудещи се, особено подрастващите поколения, да се засилва тяхната социална активност, инициатива и творчество. Огромно значение в това отношение имат Писмото на др. Тодор Живков до ЦК на Комсомола и решенията на партията за усъвършенстване на образователната система в България.

„Цялостната и пълноценна реализация — *това е новото и до голяма степен главното в подхода към младото поколение в сегашните условия.*"[4] Всички фактори — субективни и обективни — следва да създават необходимите условия за многостранна реализация на личността — трудова, духовна, обществено-политическа, физическа.

---

[4] Тодор Живков. Избрани съч. Т. 27. С., 1980, с. 483.

Тази постановка на др. Тодор Живков, която стана ръководство за действие на партийни, държавни, стопански и комсомолски органи и организации, произтича от социалната практика и от духа на творческия марксизъм-ленинизъм.

Марксизмът-ленинизмът като теория, която се реализира в практиката, създава онази научна основа, върху която хората могат да формират своите позиции и да реализират социалната си активност. Марксистко-ленинската теория е силна, както неведнъж обръща внимание Ленин, със своята вярност, с това, че тя разкрива закономерностите на общественото развитие и посочва мястото на класите, на народите, на личностите в историческата битка за победата на социализма и комунизма. Това обаче трябва да се разбира не като еднократен процес, т. е. създадена е дадена теория и тя от себе си мотивира дейността на хората без оглед на конкретните социални условия. Нищо подобно. Самата марксистко-ленинска методология изисква поведението на класите и на личностите да се синхронизира, да произтича от оня конкретен исторически процес, който се е създал благодарение на съответни обективни и субективни обстоятелства. Следователно не е достатъчно само да се знаят основните положения на марксистко-ленинската теория, те трябва да мотивират дейността на хората, на класите. Тази мотивация трябва да премине в личностно убеждение на хората и да се превърне в реални дела. Оттук и знаменитата мисъл на Маркс, че идеите, когато завладеят масите, стават материална сила. Този процес на превръщане на научните знания в практиката не може да се реализира без съответна политика на авангарда на работническата класа. Политиката на марксистко-ленинската партия не само се изгражда върху научни основи, върху основите на марксистко-ленинската теория, тя е призвана да реализира съответните истини с цел да преобразува социалната обстановка.

Какво може да се каже за политиката на нашата партия, която има пряко отношение към интересуващия ни въпрос? Както е известно, на своя X конгрес нашата партия начерта величествена програма за изграждане на развито социалистическо общество в България. XI конгрес конкретизира тази програма и взе курс на ефективност и качество във всяка човешка дейност. По-късно Юлският пленум (1976) разкри създалото се противоречие между достигнатата степен в развитието на материално-техническата база и изоставащия субективен фактор. Решенията на Националната партийна конференция (1978) създадоха възможност не само да се видят решаващите фактори, от които зависи успехът на генералната стратегическа задача, но и да се формулират конкретни мероприятия за усъвършенстване на социалистическата организация на труда и плановото ръководство на икономиката, т. е. за активизиране на субективния фактор в главните сфери на живота. XII конгрес на партията постави задачата за рязък завой от екстензивно към интензивно развитие на страната чрез широкото използуване постиженията на научно-техническата революция. С една дума, в движението на идеите на нашето партийно и държавно ръководство и лично на др. Т. Живков.

Ние често говорим, че съзнателността на масите нараства съобразно с важността на задачите, които се решават. Това е вярна постановка. Обаче тук трябва да поставим проблема за изменящото се взаимоотношение между личността и обществото и особено за статута на личността в изменящите се и развиващи се към зрелия социализъм социални процеси. Проблемът е поставен в цялата си сложност. Как да се усъвършенствува например планирането, как да се обхванат не само показателите отгоре, но да използуваме знанието, опита и мъдростта на масите отдолу, така че да се разкрият всички възможности за бързо реализиране на самия производствен процес, да се разкрият всички резерви, които крие нашето общество, и да се поставят те в услуга на човека. Такова планиране, такава политика на нашата партия в планирането на народното стопанство до-

косва, както е известно, интересите на всеки човек. А това не може да не активизира всеки отделен член на колектива.

Или да вземем другия, много важен проблем — организацията и заплащането на труда. Ако се постигне органическо единство и пълно съответствие между развитието на основните елементи на производството — живия труд, предметите на труда и средствата на труда — и върху тази основа се усъвършенствува заплащането на труда съобразно с реалното му количество и качество, тогава се създават солидни предпоставки за хармонизиране на структурата на целия социален организъм. И естествено за активизиране на жизнената позиция на личността.

Но тук следва да се види и другата страна на медала — каква роля играе социалната активност на всеки от нас за усъвършенствуване на социалистическата организация на труда и планирането на икономиката. Само тези примери са достатъчни, за да се покаже, че политиката на нашата партия, като опира на реалността, има за цел да я измени в посока на нейното усъвършенствуване в името и за благото на човека.

В този аспект от дейността на нашата партия се виждат ярко мястото и ролята на жизнената позиция на личността. Защото човек не е само личен елемент на материално-веществените, но и субект на социално-икономическите отношения при социализма. Личността е толкова многостранна, колкото са по-широки обществените ѝ връзки и отношения. И тук става дума не за количеството изиграни „социални роли“, а за дълбоките преобразования на икономическите отношения, в които е включена личността.

Високата степен на развитие и сближаване на двете форми на собственост, обменът на дейност на базата на висока научна организация на труда и дълбоките промени във функционалното разделение на труда са основата на този процес, при който според Маркс планомерно и съвместно ръководената от обществото икономика поражда хора с всестранно развити способности.

Активната жизнена позиция на всеки съзнателен човек предполага заинтересовано и дейно участие в революционното преобразуване на света. За тази цел е необходимо усвояването на марксистко-ленинския светоглед, нравственото изграждане на личността да става в органическо единство с практическото участие в изграждането на новото общество, в борбата срещу враговете на социализма и против отклоненията от нормите на социалистическия начин на живот.

Но да се каже само това е крайно недостатъчно. Тук възниква проблемът за съотношението между общата цел, съзнателно преследвана от социалистическото общество, цел, насочена към усъвършенствуване на социализма и построяването на комунизма, която придава вътрешен смисъл на живота на цялото общество и онези жизнени цели и задачи, които преследват отделните индвиди. Безспорно е, че обществената цел, придвижването например към комунизма не е нищо друго освен съзнателен израз на коренните, дългосрочните интереси на всеки трудещ се от социалистическото общество. Но всеки човек, всеки индивид покрай своите коренни, дългосрочни интереси има още съвкупност от всекидневни потребности, нужди и интереси. Затова не само пред цялото социалистическо общество, но и пред всеки негов член стои проблемът за правилното разбиране на неговите потребности и възможните пътища за тяхното задоволяване, за разумното съгласуване на дългосрочните с всекидневните интереси, за органическото съчетаване на обществените и личните цели.

Тук с особена сила се разкрива огромната роля на социалистическото съзнание, на идеологическите и психологическите принципи, на ценностните ориентации в начина на живот на хората. Именно тук се намира ключът към отговора на въпроса, защото при едни и същи социално-икономически условия са възможни и реално съществуват доста различни една от друга разновидности на новия на-

чин на живот на хората, характеризиращ се с нееднаква степен на трудолюбие, колективизъм с различна степен на оптимизъм и обществена активност.

Сърцевината на идейно-политическото възпитание е формирането на научен светоглед. Но не бива светогледът да се свежда само до изучаване на основните положения на марксизма-ленинизма, а да виждаме развитието на марксистко-ленинската теория в действие, да проследяваме онези процеси, които са ставали и стават пред нашите очи и с наше участие, които изискват самата марксистко-ленинска теория да се развива, да се усъвършенствува.

Освен това светогледът не е само форма на социално познание. Тя е преди всичко класова, партийна позиция в съвременния свят. И тъкмо поради това ние, марксистите-ленинци, сме безкомпромисни срещу буржоазната идеология и всякакво отклонение от марксизма-ленинизма. Формирането на научния светоглед в личността не може да не намери израз в другите съставки на комунистическото възпитание и особено в трудовото възпитание.

Знае се, че не е вина, а е беда за нашия народ, че „стартовата площадка" на победилата революция беше незавидна в икономическо отношение. Много нещо направи нашият народ с подкрепата на своите съюзници и приятели начело със Съветския съюз. Всеки честен българин изпитва национална гордост, че България от изостанала аграрна страна за кратко време се превърна в развита индустриално-аграрна социалистическа държава, в която живее, бори се и твори един свободен и културен народ.

Но ние сме реалисти и знаем много добре, че постигнатото не ни задоволява, че то не е предел на възможното. Да, ние се превърнахме в индустриално-аграрна страна, обаче по производителност на труда, по качествени показатели, по ефективност на социалните дейности ние сме още далеч зад онова, което трябва да бъде.

Изграждането на развития социализъм постави пред нас нови проблеми. Те бяха правилно разкрити от партията, а нейните решения станаха ръководство за действие. Стратегическият лозунг за качество и ефективност, за усъвършенстване на социалистическата организация на труда и плановото ръководство на народното стопанство, за икономическия подход и неговия механизъм — всичко това има трайно значение за живота и труда на всеки от нас, за развитието на цялото общество. Особено значение в това отношение има сега поставената задача от партията и лично от др. Тодор Живков за широко използуване постиженията на научно-техническата революция във всички сфери на обществения живот, за интелектуализацията на общественото производство и труда.

По проблемите на интелектуализацията сега се води оживен разговор и в печата, и в научните институти и в ръководните партийни, държавни и стопански институции. Изказват се различни мнения. Това е напълно естествено. Традиция е в нашата партия да се водят ползотворни дискусии, да се предлагат различни варианти по нови и нерешени проблеми. Но едно е сега безспорно: нашата страна се намира на такова равнище в своето обществено-икономическо развитие, че поставената от партията задача за интелектуализация на производството е реална и необходима предпоставка за ускорено развитие на българската социалистическа нация. Защото интелектуализацията на социалната практика, най-общо изразено, не е нищо друго освен „прехвърляне" на функции на човешкото мислене на съвременни „умни" машини, чрез които се увеличава многократно силата на човека в овладяването на природата и управлението на социалните процеси. Това се осъществява чрез развитието на електронизацията и роботизацията на производствените и управленческите дейности, чрез приложението на най-новите достижения на научно-техническата революция в различните сфери на живота на хората. Да се говори тук за някакви граници на приложение на науката и техниката ще бъде колкото невъзможно, толкова и нецелесъобразно. Но да се раз-

вива идеята, че „умните“ машини ще заменят човека — е просто нелепост. Човекът е изходен пунк, основа и цел на интелектуализацията. Без неговата революционно-преобразователна, научнопознавателна, трудово-практическа, оценъчно-творческа дейност не са възможни да съществуват не само съвременните производителни сили, но и и животът на хората. Следователно въпросът тук се свежда не до създаване на фантастични идеи, а до реалната оценка, какво е необходимо и възможно за внедряването на постиженията на научно-техническата революция в различните области на живота и преди всичко в материалнопроизводствената сфера.

Осъществяването на тази задача, поставена от нашата партия, зависи от разрешаването на следните много важни за нас проблеми: от изграждането на оптимално-ефективни мощности и оптимален асортимент при строителството на нови предприятия и особено при модернизацията и реконструкцията на съществуващите такива; от подготовката на научноизследователски, инженерно-технически и икономически кадри, необходими за създаване и обслужване на новата техника; от икономически целесъобразното насочване на капиталовложенията в строителството и в подготовката на кадри с цел да се постигне мултипликационен ефект; от равнището и възможностите на съществуващата материално-техническа база и от икономическото сближение и взаимопомощ със Съветския съюз и с другите социалистически страни; от необходимостта да се утвърждава и развива социалистическият начин на живот, да се осигури многостранното развитие и пълната социална реализация на личността.

Внедряването на постиженията на научно-техническата революция в нашата страна предполага преодоляването на различни трудности от обективно и субективно естество. Ние знаем много добре, че ще трябва да държим сметка за екологическото равновесие, за отрицателните последици на бързата урбанизация на нашите селищни системи, за „вакуума“, който може да се породи в нравствената регулация, за количеството и качеството на кадрите, които ще бъдат необходими за нови професии и специалности и др. под. Ала това са трудности и противоречия, които могат да се преодолеят, стига още сега да изменим нашия начин на мислене и подход. Победител тук е и ще бъде социалистическият труженик, който е впрегнал науката и техническия прогрес в служба на своите всестранни интереси и потребности. Това ново взаимоотношение между човека и машината се обяснява, както е известно, с господствуващите обществени отношения, които са несъвместими с каквито да било форми на експлоатация и потисничество и изискват човекът да бъде цел на научно-техническия прогрес. А това е една от проявите на най-висшия хуманизъм, какъвто познава досегашната история.

Следователно трудовото възпитание не бива да се свежда просто към субективното желание за трудолюбие. Критерият за ново отношение към труда следва да бъде високоефективният и качествен труд. Проблемите на трудовото възпитание следва да се свържат още по-непосредствено със самия процес на труда. И това е задача номер едно не само на отделни хора, на пропагандистите, а на всички кадри, които работят с хората.

Или да вземем ролята на нравственото възпитание за активизиране на жизнената позиция на хората. Ако ние не се съобразяваме и не правим изследвания на състоянието на трудовия колектив в социално и нравствено отношение, ако ние не държим сметка за ролята на личния пример на ръководителя, на комуниста в съответния трудов колектив, все едно ще си говорим, че нашият морален кодекс е много хуманен, много прогресивен, но няма да има съответно реално покритие.

Активната позиция на личността не може да се проявява, не може да се утвърждават съответни нравствени качества, ако не се води борба срещу отрицателните явления. Това е азбука за нас. Но много по-важно е да се разбира, че ние

трябва да водим борба както срещу носителите на тези отрицателни явления, така и срещу съответните условия, които са допуснали отрицателни прояви в трудовите колективи.

Многостранното развитие на личността не може да се реализира, ако не се осъществява повсеместно и естетическото възпитание на трудещите се. Въз основа на постигнатото сега главните усилия се насочват към масово приобщаване на нашия народ към красотата и което е особено важно, към нейното създаване чрез и в труда, общуването и борбата за по-хуманни отношения между хората.

По-системно и трайно следва да се формира у всеки български гражданин високоразвито патриотично и интернационално съзнание. Вниманието трябва да бъде съсредоточено към укрепване и задълбочаване на обективно зародилия се процес на постепенно взаимопроникване на социалистическия патриотизъм и социалистическия интернационализъм.

И така формирането на многостранно, а в перспектива на всестранно развита, творческа, идейно убедена и духовно богата личност, способна пълноценно да се реализира в живота, е програмна цел на нашата партия. С него се обяснява и мястото, което заема този проблем в двутомника на др. Тодор Живков за априлската линия.

Произведенията на др. Т. Живков, в които се разработват въпросите за формирането на социалистическата личност и нейната социална реализация, се характеризират с новаторския си подход, с реализъм и оптимизъм, с партийност и научност. Когато човек ги чете и препрочита, той се въоръжава не само с полезни знания, а се убеждава, че комунистите знаят много добре, че не ще могат да създадат щастие за всеки поотделно, но знаят пътищата, които водят към осигуряване на щастието на всички, желаещи да го постигнат чрез труд и борба. И още нещо. Комунистите знаят много добре, че не ще могат да преодолеят биологическата смърт на човека, но знаят прекрасно кои са условията, от които зависят социалните недъзи и масовата нищета на хората и не само знаят, а и се борят с всички сили за тяхното премахване, за създаване на обективни и субективни условия за всестранното и хармонично развитие на личността. А това е то социалистическият хуманизъм в действие.

БЪЛГАРСКИЯТ ОБРАЗ НА СВЕТА[1] (СПОРЕД НОВЕЛАТА „ГОРЕЩО ПЛАДНЕ“ ОТ ЙОРДАН РАДИЧКОВ)

Георгий Д. Гачев (Москва)

I

Сега, когато проникнахме в сюжетното ядро на новелата „Горещо пладне“ и видяхме рибките за стръв, които писателят ще използува, можем да преминем към нейното по-детайлно и последователно разглеждане. Така гръбнакът на българския модел на света, с който сега разполагаме, ще започне да обраства със съединителни тъкани и плът.

Първо — мотото. (За заглавието ще говорим по-късно.) „*Ще повярвам* в слънцето, *ако* и то *вярва* в мене.“ Що за „пазарене“ с мирозданието! И при това първо слънцето трябва да повярва в мене — в сегашно време, а аз вече ще видя: може би ще направя същото, но в бъдеще. Но преди да разчепкваме значението, нека обърнем внимание на постройката на тази българска максима. Идват ни наум редица подобни по структура изказвания. Показателна е формулата на Васил Левски: „Ако спечеля — печеля за цял народ, ако загубя — губя само себе си.“ Перифразирайки съзнателно или несъзнателно тази мисъл, Радичков, който следва същата структура, говори за правото на художника на творчески експеримент в отговор на една анкета на сп. „Септември“:

„А когато творецът губи — губи само за себе си. Когато печели — печели за всички.“[2]

Припевът към песента на орача у Яворов е: „Като няма прокопсия, плюл съм в тая орисия.“ Христо Ботев пък слага следните подзаглавия-епиграфи към своите публицистични фейлетони: към фейлетона „Това ви чака“ — „Ако не е истина, не е и лъжа“, към фейлетона „Политическа зима“ — „Дали се зора довърши, или се две нощи смесиха?“ Серията фейлетони, създадени от Каравелов и Ботев през 70-те години на XIX в., се казва „Знаеш ли ти кои сме?“, една от Каравеловите повести се нарича „Крива ли е съдбата?“ и т. н.

Навсякъде е налице некатегорична и сякаш закръглена форма на изказване (независимо дали е потвърждение, отрицание или въпрос). Например названието на Каравеловата повест е породено и е аналогично на руските „Кой е виновен?“, „Какво да се прави?“ Но вгледайте се внимателно — при Каравелов във въпроса

---

[1] През 1972 г. сп. „Литературна мисъл“ публикува част от настоящата студия на Георгий Д. Гачев под заглавие „Националният образ на света“ (кн. 5, с. 15—33). Сега авторът ни предостави нейното продължение, което ще отпечатаме в два последователни броя на списанието. — Бел. ред.

[2] Септември, 1962, кн. 5, с. 18.

е подсказан отговорът и самият въпрос вече е даден като половин потвърждение: „Крива ли е съдбата?“ може да се чете като потвърждение — „съдбата е крива“ или „съдбата не е крива“, но при всеки случай мисълта е ориентирана, подсказано е *кой* е виновен или не е виновен, къде да се търси препятствието.

Но е подсказано в неуверена форма. Руската мисъл-въпрос е винаги посегателство върху абсолюта. Като е въпрос — да е въпрос: насочен към безкрайността и без отговор. Българската мисъл-въпрос като че ли се закръгля и се завръща от половината път. Но, от друга страна, в нея е налице достойнството на полуотговора, т. е. има не само отрицание, питане, но макар и малко, все пак има и положително съдържание — синигер в ръката. Принципът на руската логика: „всичко или нищо“, „един за всички — всички за един“, е да не се примирява с половинчатостта, максимализмът. И тъй като „всичкото“ е недостижимо, то по-достъпно се оказва „нищото“: „по-добре всичко да върви по дяволите“. (Именно затова руската литература е така неизмеримо силна в отрицанието — критическият реализъм).

По тази логика разсъждава Иван Карамазов, когато връща обратно своето билетче за царството на всеобщата бъдеща хармония — именно защото тя няма да бъде всеобща, щом като в нейна жертва трябва да се принесе, макар и едно, *само* едно единствено същество; значи принципът „един за всички, всички за един“ ще бъде извратен, „ще започне да се тълкува разменно, търгашески: един вместо всички, всички вместо един“.

От същия вид е и упорството на староверците за „йотата“: без „йотата“ не можеш да се спасиш също така, както и без „книгата“. (Нали именно с това, с „йотата“ си прилича любимият израз на Достоевски: „Но ето тук именно е и запетаята!“?) Този „буквализъм“ като готовност да се отиде докрай, до последните изводи и граници, отличава изобщо руското възприятие: и собствено създадените, и усвоените отвън световни идеи и учения.

И така формулите (структурите) на руските истини и максими са въпроси или потвърждения — на пръв поглед неосъществимо категорични, разгръщащи се да обхванат необятното. Но именно затова такава структура на мисълта излъчва огромен волев натиск. Това е сякаш атака срещу битието с нож, опрян на гърлото: „Ще дадеш!“ А с какво средство ще заповядате да си послужим, за да придобием, да постигнем безкрайността на руския живот?

Българската форма на мисълта и изказването не е категоричното съждение, а потвърждението в условна форма („ако. . .“), вариантността („или. . .“), смекченият въпрос (с „ли“). Работата е в това, че тъкмо универсалната форма на съждението предполага безогледност, убеждението, че моят дом е целият свят — чувство, от което, както беше показано по-горе, българинът е бил лишен. Такова мислене е несамокритично, започва с волевото постулиране на аксиомата, че залезът на вярата е в сферата на логиката. Българинът винаги ясно е усещал, че е ограничен в кръга на домашния живот, а сферата на първопричините — кой я познава? какво има там? — към нея той не посяга. Той е свикнал да действува и да мисли вътре в нестабилната система, сред разклатения турски свят и изобщо сред промените в жребия на обществата и държавите (и именно сред почти „непроменения“ земен жребий — т. е. на битовия, низов живот). Т. е. сред изненадите, случайностите, неяснотата, едва ли не сред „мистиката“ по краищата на своя жизнен кръг той „си гледа работата“ — умее сигурно да познава своето дело, макар и малко, трудово, домашно. По същия начин, когато през XIX—XX в. съвременната цивилизация навлиза в българските земи, българският свят отново се оказва чувствително малка и ограничена площадка сред разлюляното мироздание, сред световните идеологически и философски системи. В ситуацията на този световен духовен океан за българската мисъл е естествено да се изразява чрез същата структура, която се е изработила сред турското държавно море.

Дори с формата си тя сякаш говори, че не е нейна работа да изказва всеобщата истина за всеобщото: „това си е това“. А да се опре на заетия европейски постулат и върху него като върху вяра и аксиома, въпреки всичко да строи съждение за всеобщото — все едно, това няма да бъде национално творческо мислене. Значи то трябва да се опре само на собствените предпоставки. Тук вече се изисква буквално „да се стои на собствени крака“ — независимо че краката стоят и още върху нещо. Такава затворена, опираща се само на себе си постройка е кръгът. А в логиката и в граматиката подобна насоченост към себе си означава включване на собствените предпоставки в изказването. При тази операция Словото („Логосът“), което „бе“ в началото, се превръща в у-*слов*ност, т. е. се намира *в* самото себе си. „Ако. . .“ (предпоставка), „онова. . .“ (изказване) — това е завръщане на изтеклото движение към себе си. Мисълта претендира да бъде вярна само в очертаните от самата нея граници. Сред българските пословици поразява изобилието от условни, започващи с „ако“, „като“, „да би“.

И така структурата на българската максима не е разгърнато-линейна, а свитозакръглена. В нея като че ли се очертава кръг, в който тя действува, при осъзнаване, че самата тя не е всичко. Българинът не се наема да утвърждава с всеобща определеност, а само с частична. Той не приема нищо на доверие, а оставя място за съмнение и приемане на друга истина. По такъв начин неуверената форма на неговите съждения същевременно означава допускане и на други хоризонти на познание, отвореност за тях, очакване на истината от различни страни — достойнство, което категоричната форма на съждение не притежава. И в този смисъл умът и логиката на практичния българин (Хитър Петър[3]) се сближават в XX в. с логиката на относителността, също действуваща по формулата: „да допуснем, че. . .“

В мисли от типа „Ще повярвам в слънцето, ако и то вярва в мене“ изпъква не просто една определена структура, а *взаимно*определена. Само двама прегърнати могат да стоят в разлюляното пространство — както двата крака се поддържат един друг (за ролята на чифтността и в частност на числото 2 в българския космос вж. в края на работата). Това е българското „вземане-даване“ в логиката. И интересното е, че в самия този израз, както и в мотото на Радичков, на първо място стои „вземането“, притеглянето на света към себе си (слънцето трябва да повярва в мене — това е условието, предпоставката), а второто действие е връщането. Т. е. първично е снемането на небето[4] в моя двор и в моя дом, асимилирането и потреблението, консумацията на света; а творчеството, прибавянето към битието от моя страна е вторично.

Но „творчество“ е красива дума, а „потребление“ — обидна. Обаче нека се вгледаме в същността на труда. Работата на българина е била като служба на зе-

---

[3] Хитър Петър е българският аналог на Иван Глупака. В прозвището проличава националната характеристика на народния мъдрец. „Хитростта“ е практичният, закръглен, насочен към себе си, оглеждащ се ум — не умението да опознаеш устройството на света, а умът за *устройство сред* всеобщото, умът на жизнеустойчивостта като главна добродетел — и тя има напълно положителен смисъл през половинхилядолетното турско иго. Но в тази точка бие и националната самокритика на българското съзнание. Защото тази закръгленост на хитреца е и негова ограниченост, така че в по-сложна обстановка той не може да се ориентира и като не улавя околните сигнали, се натъква като сляпо кутре на онова, което е очевидно за всички други. Именно това показва Алеко Константинов в „Бай Ганю“ — как хитрият българин надхитрява самия себе си: не вярва нито на хората, нито на себе си и остава с пръст в устата тъкмо от излишна подозрителност, от страх да не бъде измамен. Ето защо този груб, невъзпитан и прочее Бай Ганю предизвиква и съчувствие, и българите го приемат близо до сърцето си: защото в него се отразява не само личното користолюбие, но и трудността при преориентирането на българския ум и съзнание в условията на един по-сложен живот.

Между впрочем, подозрителността, страхът да не бъде измамен съществува в психиката на човека като феномен на оглеждането и кръговото въртене. . .

[4] „Обърнато небе“ — така нарече Радичков една своя книга с разкази и повести.

мята, нейното грижливо потребление като продължение от естествения обмен на веществата ѝ. И в това е мъдростта на малката смелост и мярката, докато творчеството може да се прояви и като надменно и самоуверено насилие над природата и естеството, често извършвайки се при незнание и дори игнориране на дълбоките причини и връзки (у скромния „потребител“ има поне уважение към непознатото, свещен и в този случай спасителен страх от него), които после — като гръцката Ананке — ще отмъстят: на хидростроителите — със смъртта на рибата в реката, а на нетърпеливите земеекспериментатори—с ерозията на почвата.

Така че това „вземане-даване“ е, от друга страна, отзивчивост към онова, което ми дава светът, и съобразно и съраз*мерно* (мярката е основният принцип в елинското съзнание) с това действие — трудът. Природата е дала на българите чудесна земя и те са я покрили с телата си, обвили са я и се грижат за нея — разбира се, за себе си — но може би и те са за земята като полипи на нейната естествена жизнена дейност. Такова отношение към света и такова собствено място в живота чувствува българинът, когато притегля света в своя двор и кръгозор и с това го ограничава. Той има право на това. Защото това е също благородна и *отговорна* позиция в битието (и някой трябва да я заема): да бъде чувствителен потребител и да реагира остро на грубия допир на световното човешко творчество и цивилизацията към тялото на земята, към природата (както челюстите на моста към тялото на момчето) и с най-простия барометър — например с китката на момчето, — за да открива онази мярка, когато и където цивилизацията стига до отвращение от мъдростта на естеството и *го засяга* издълбоко.

Така ние се върнахме от мотото към повестта и можем да я разгледаме по-внимателно.

„През лятото на *1963* г. на железопътната гара в гр. Н. се вдигна голяма тревога. Дежурният чиновник прие съобщението, че от съседната гара е тръгнал влак № *704*, който трябваше *да пристигне след петнадесет минути*. Семафорът бе вдигнат, влакът *щеше* да спре на *трети* коловоз — централния — *и след осем минути* престой да замине на изток, за да прикачи *две* директни каруци към бързия влак за София“ (с. 5).[5] Виж ти как е разпределено — като по ноти! Животът се навива като механизъм: всичко е предвидено, цари пълен ред — като по часовник. Стилът на тази фраза е ода на идеалната точност на съвременния цивилизован световен ред — поезия на цифрите и великолепие на автоматизма. Нищо случайно, от рода на излизащото извън границите не може да стане — обществото е обвило напълно природата със себе си, сякаш без да остави никаква пролука за собствения живот в естествения световен ред. И хората също са станали механизирани същества, свикнали да се движат по строго определените орбити на желанията, целите, чувствата, мислите и т. н. Вижте тези съвременни автомати под измамната обвивка на човешкото тяло:

„Пътниците бяха навън, *стиснали куфарите, взираха се на запад, милиционерът надуваше своята свирка,* за да поддържа реда на перона, а дежурният чиновник поглеждаше постоянно *часовника си*“ (с. 5). Появява се единственият бог на съвременния световен ред, с чиято воля и сърце непрестанно се сверява всичко — часовникът. Той обайва хората с някаква магия, подбужда ги да ценят онова, което е бързо, и да бързат: по-скоро! — иначе ще те изпреварят, а останалите ще те смачкат, защото и времето е пари. Хората са хипнотизирани. И погледнете — те действуват като сомнамбули. Наоколо всичко се е променило, а ръцете, краката и нервите им още се движат. „Капитанът отново слезе от ешелона и тълпата от перона видя, че той искаше твърде нервно някакви обяснения от дежурния, жестикулираше разпалено, попипваше своя пистолет и гледаше ту тъл-

---

[5] Всички цитати от новелата „Горещо пладне“ се дават по изданието Йордан Радичков. Горещо пладне. С., 1965.

ната, ту железопътните релси. Чиновникът само повдигаше рамене“ (с. 7). И ето, оголва се орбитата на установения световен ред: в нея вече не става нищо, а тя функционира така, както енергично се издуват и спадат хрилете на рибата, изхвърлена на брега:

„Но влакът закъсняваше и той си мислеше, че *със закъснението ще се усложни* работата по транспорта на военните; един военен ешелон стоеше на *четвърти* коловоз и *двата* локомотива, *които трябваше* да го изтеглят на запад, пъхтяха набъбнали от пара, готови за тръгване“ (с. 5).

Виж ти как е свързано всичко — в каква пълна зависимост от автоматиката, в какъв капан са попаднали хората, сверявайки пулса на сърцето си с тиктакането на часовника. И ето сега прекъсването на часовниковия механизъм на цивилизацията и на нейната цифрова логика в едно звено проехтява като верижна реакция по целия ѝ световен ред и го взривява. Започва заразяване на нейната кръв.

„Изминаха десет минути. . . Решиха да чакат още десет минути. . . Изминаха още двадесет минути. . .“ (с. 6). В началото се полага отмерената мрежа на времето, за да се потопи после животът в *извън*времието. Защото в цивилизования микросвят на секундите и минутите е погледнал извечният макросвят на слънцето и детето:

„Слънцето стоеше застинало в своя зенит, топеше въздуха, топеше мазута по перона, за да засили тръпчивия му вкус (като че душата на хората е в собствената им кожа — Г. Г.), и всичко трептеше и се люлееше като прозрачна вода (след слънцето и огъня са въведени още две космически първостихии: въздухът и водата — Г. Г.), потно (мазутът и потта са преобразените вече от цивилизацията земя и вода — Г. Г.) и изпълнено с нетърпение“ (с. 6). (Нетърпението, „нервите“ — това е възпаленият космос на душата, както пламъкът на духа = огън + въздух — и този нов въз-дух вдишват и изпаряват хората — Г. Г.).

И така: веднага са включени две измерения, две „системи на отчитане“ — нека се изразим с термин от теорията на относителността. Кинокамерата е ту във възпалените души на хората, нервно гледащи часовника и железопътната линия, ту чрез слънчевия зрак в зенита наблюдава от световната вертикала разтревожения мравуняк. Както сега слънцето гледа отгоре цивилизацията и нейните хора, така после ще ги гледа изпод моста главичката на момчето, която „се поклащаше като кратунка“ (с. 24) — като глупава кратуна, с която наред с дръвника, пъна, коритото и т. н. много учените и умни хора винаги са сравнявали простите и неучените! А ето тя, представителката на земята, се оприличава на кръглата главичка на момчето, която, ниско остригана (също като кълбо с лъчи), с щръкнали уши и сияещи очи, наподобява върховното светило. Ненапразно в образа на играещото си с кълбото момче Хераклит си е представял вечността.

И така в менгемето между слънцето и детето се разгръща действието, преминава парадът на цивилизацията, която трябва да покаже на какво е способна. Нали детето, молейки и уповавайки се, гледа тази маса от хора, въоръжени с техника и ученост: спасете ме!

И ето крайния кадър:

„А хората *стояха,* шумяха плътно (като на първобитен панаир. В началото те, с куфарите си, отчуждени, самотно гледаха часовниците си, нервничеха и оглеждаха релсите. Сега гледат и общуват един с друг като обикновен народ. Пробудило се е човешкото в автоматите-сомнамбули — Г. Г.), по бреговете и върху моста и всички се чудеха, че са тук, че цялото това пъстро човечество е тук, *спряно* (както в началото: „слънцето стоеше застинало в своя зенит, *топеше*. . .“ — Г. Г.) по своя път от това малко момче, остригано грубо с ножица, босо, *луничаво* (също образ от слънчевата стихия — Г. Г.), същинско жабче върху *горещия пясък* (също сферата на слънцето — Г. Г.). И на всички всичко се струваше сега

детски глупаво, ама тъй сладко глупаво, че от неговата сладост можеха да припаднат всичките“ (с. 43).

Отначало всички бързат, всички имат лични важни и неотложни дела и изведнъж се оказва, че всичко това е само относително важно — в микросвета, а в голямата и абсолютна сметка всичко това може да се отхвърли и много по-важно е да умееш да се предадеш на тази „сладостна глупост“ чрез сливането на хората един с друг в любовта — в слънчевите лъчи и детето.

Върху света е хвърлена мрежа: българският художник определя някои основни координати в пространството и очертава своя космос, в който по-нататък ще разглежда битието и събитията. Нека се вгледаме по-внимателно каква е структурата на този космос.

Това е вертикала: слънцето в своя зенит — главата на момчето. Космос о-*предел*-ен, а не безкраен: оттук дотам, от кълбо до кълбо. Те са насочени едно към друго, взаимно определени (ето го онзи закръглен отвътре, достатъчен за себе си свят, който почувствувахме и в типичната структура на българската мисъл— срв. по-горе анализа на фразата от мотото).

И така вертикалата е установена като ос на мирозданието. Ето защо е необходимо това „*горещо* пладне“, което привлича образа на космическата стихия на огъня, на горенето (а не просто телесното усещане за зноя).

И ето през устроения по такъв начин космос, през такава структура на духовното пространство преминават у българския писател фактите, хората и предметите. В новелата „Горещо пладне“ това се извършва с цивилизацията и с венеца на нейната точност — железницата. Както в световното пространство космическото тяло, въртящо се по своята орбита и попаднало в гравитационното поле на друга звезда, изменя привичния си път и с него стават непонятни преобразования и ненормалности, така и стройната цивилизация, попадайки в другата „система на отчитане“ — в „глупавия като кратуна“, като главата на момчето български космос, започва „да вибрира“.

И българският писател с весел садизъм обглежда и усеща оголилите се от напразна работа съединения на часовниково-навития световен ред.

Първо — раз-пис-анието. Всички се позовават на него, служат му, опират се на него, сякаш това е някакъв всесилен бог. „Всичко е съгласувано“ — говори „изнервеният и потен“ капитан, — „военните знаят точното разписание на влаковете, изключено е каквото и да било произшествие, *смешно е* да се помисли“ (с. 7). От гледна точка на установения машинен или бюрократически апарат онова, което не е запланирано и предвидено, не съществува, то е абсурд. Перифразирайки известната теза на философа: „Мисля — следователно съществувам“; човекът от този установен свят би могъл да каже: „Разпределено е, запланирано е — следователно съществува.“ И изведнъж се оказва, че раз-пис-анието е у-слов-ност (дума, но само записана, за разлика от съгласуването, когато тя е устна, закрепена от изговора). И ако това е бог, то богът е Словото, което сякаш е било в началото. Българският мироглед не може да приеме това: не словото, в какъвто и вид да е то, не свещеното писание, а просто кръговият телесен живот „бе в начале“ от памтивека.

Второ — деятелността. Та нали други смятат, че в началото е било Делото. Откривайки безпорядъка в разпределения свят, хората започват да действуват.

Това е първата им автоматична реакция. Ето образа на автоматичния човек на действието в хармоничния свят на Словото и разпис-анието: „Като всеки железопътен работник той (началникът на гарата — Г. Г.) бе човек на движението и на действието, защото целият му живот бе едно непрекъснато движение сред срещащи се и застигащи се влакови композиции“ (с. 6).

„Но все пак нещо трябва да се предприеме! Не бива да се стои така!“ — говори все онзи същият потен и изнервен капитан (с. 7). Именно „да се стои така“

не може, а „да се стои“, действувайки — може. Какви действия са в същност това? Това е пак съгласуване, служба на думата.

„Дежурният чиновник с мъка сдържаше закопчаната куртка, поглеждаше военния ешелон и си мислеше с досада, че *трябва да прави докладна записка* за закъснението на военните. . .

Дежурният чиновник изтича при началника *и звъня* в съседната гара. Оттам му отговориха лаконично, че влак № 704 е *заминал по разписание*. . .

Един капитан слезе от ешелона и отиде при началника на гарата *да иска обяснение*. (Като че той знае нещо! Той има разписание. По-рано е изглеждало, че то съвпада със знанието, но сега се вижда, че това са „думи, думи, думи. . .“ — Г. Г.) Началникът на гарата не можа да даде никакво обяснение — той каза само, че влакът е излязъл от съседната гара по разписание“ (с. 6).

Виждате ли как българският писател вкарва логиката на цивилизацията в кръг, изменя я по образ и подобие на българския модел („да иска обяснение. . . — не можа да даде обяснение“ — тук мисълта, изказването сякаш откъсва опашката си, става късо съединение). По подобен начин действува и слънцето, което „със своята страшна леща почна *да свива* листата на дърветата“ (с. 9). И ако кълбото и кривата са естественото състояние за живия космос, то за машиннонавития е логична само крайната права линия, а, извит в кръг, той се задъхва и загива.

Символично е, че произшествието в новелата става именно по *железницата,* която сякаш се стреми като идеал към непрекъснатата права линия. А тази линия, която е толкова възможна и естествена например в руската равнина (защо е могъл Николай Първи да прокара с нокът по картата права линия от Петербург до Москва като маршрут на първата руска железница?), в далечината и „безкрайния простор“ (Гогол) — нали ненапразно пътят е центърът на руската поезия, нейният централен мотив,— то в България, с нейния миниатюрно диференциран пейзаж: Балканът, тесните долини, малките, лъкатушещи реки, където пътят, особено железният, е принуден да се извива като змиорка, да се върти и развива — се чувствува съвсем нелепо.[6] Поезията на България не е в хоризонталната връзка, в странничеството, във влечението към далечината, а във врастването, в пускането на здрави и разклонени корени в тази или онази котловина — в долната страна на закръгления български космос. Ненапразно и селата, и градовете така и се казват: Котел, Широка лъка, Клисура. В Русия има Белгород, в България — Белоградчик: т. е., първо, мястото е наречено по-гальовно, като избрано, и, второ, наричат го умалително-миниатюрно, като детенце.

Не да об-*ход*-и (т. е. не да остане завинаги, а именно леко, без да пуска корени и привързаности, да бъде навсякъде) много места и страни е интимната цел на човека, а плътно да заседне на тази земя, която се е родила заедно с него (спомняте си българската пословица: „Роди ли се човек — ражда се и земята му, умре ли — умира и земята му“), и да построи върху нея българския космос — „къщата“ (и сега всеки българин пести, събира пари и строи къща или „апартамент“ — това е в кръвта му, както копринената буба се обвива в пашкул).

---

[6] Един характерен детайл на руския превод — за движението на дрезината в оригинала е казано: „Отзад натиснаха („нажали“) лостовете по-силно и нажеженото поле с житата и с дъбовите *горички* (ето го този разнообразен и миниатюрен български пейзаж — Г. Г.) почна *да се върти* („крутиться“) по-бързо *край* („около“) линията“ (с. 11). В руския превод: „Офицеры сильнее *налегли* (вместо „нажали“, вертикалното виждане за действието — „налегли“, неговото хоризонтално възприемане — Г. Г.) на рычаги, и раскаленное поле с пшеницей и дубовыми рощицами быстрее *побежало вдоль полотна*“ (с. 6). И това е преведено точно на руски: за руското съзнание е нелепост полята да се въртят край линията. Ето защо по руски образец се превежда „вдоль *полотна*“ — т. е. по плоскостта. Руският превод удължава пространството още и с това, че игнорира „сзади“ („отзад“): не „сзади нажали“, а „офицеры налегли“. Т. е. онази закръгленост на световното пространство, която българинът чувствува физически — с тялото си, с гърба си, — говори твърде малко на руския мироглед и затова преводът изпуска този детайл и постъпв много точно, изправяйки кръговото по руски начин.

И затова така болезнено българският ум възприема прокарването на прави линии или разпростирането на плоскости по тялото на неговата земя. „Железопътната *линия* два пъти пресече асфалтираното шосе и тръгна успоредно с него. Нямаше никакво движение, *асфалтът* лъщеше и *заплашваше да потече през нивите, да се разлее* из полето, да затлачи дъбовите горички“ (с. 10).

Българският писател сякаш прави преглед на цивилизованите принадлежности (да, именно като „домакин“ в „къща“), с които са дошли гостите. Локомотив, дрезина, бинокъл, телефон, морзов апарат — на първите страници има цял куп технически названия — и всички тези машини се оказват в съвършено идиотско положение. Не стига това, че с тях не може да се разбере нищо, но и когато ги изпращат по работа — т. е. използуват присъщите им качества скорост и сила, — те изчезват безследно.

И ето ти комична ситуация: в точно зафиксиран участък от световното пространство, на 15 минути път от гара Н. до съседната, е изчезнал локомотив: сякаш се е откъснал от земната орбита и е отлетял във вселената — или, което е същото, но по-българско, са го погълнали: по някакъв начин той е попаднал в утробата на българския Минотавър, заседнал е в лабиринта на червата му. Изпращат дрезина след него — тя не се завръща. Както цар Додон изпраща войска за спасяване на войската, но син след син изчезват без вест. В излезлия през пролуките свят се преобразява и логиката. От сериозните, възрастни, с прави линии и плоски страни хора-автомати започват да излизат не ясни, праволинейни, а някакви си нелепо и причудливо усукани (пак, както листата под слънцето) предположения и мисли, като че ли ги поражда глупавата като кратуна кръгла главичка.

Дрезината се отправя след влака:

„Във въздуха се разнесе нейният моторен шум — „*пум-пум-пум*“ (Е! Това вече не е автоматизираният слух — той няма да долови това, а заработва детският — Г. Г.) — и това внесе известно раздвижване. Пътниците се изпълниха отново *с надежди, че тази дрезина ще доведе влака*“ (с. 7).

И това и мисъл на солидни хора! Но това не е достатъчно, по-нататък сериозно се обсъжда следното предположение: „Тогава някой от пътниците каза, че сега е времето на военните маневри, че в този район има маневри[7] *и нищо чудно* някой *танк да е налетял на влака. Ако е излязъл танк на линията, всичко е станало на пепел,* казваше този пътник и тълпата се струпа около него. *Капитанът,* който ту идваше от военния ешелон до дежурния, ту пак се връщаше, изнервен и потен в тази жега, *каза, че това са детски предположения.* Всичко е съгласувано, военните знаят точното разписание на влаковете, *изключено е каквото и да било произшествие,* смешно е да се помисли“ (с. 7).

Но вие виждате, че тези разсъждения осъжда изнервеният, потен (т. е. вече телесно повреден, а значи — и не с ума си) капитан. Той е вече дотолкова автоматизиран, че не може дори и да предположи нещо неразпределено и непредписано в света. Така че тези детски разсъждения — макар и по своята структура, макар и с това, че водят нанякъде извън априорния механизъм на часовниковонавитата логика и съ-гласуваната у-словна истина — вече се оказват по-близо до реалната истина, до естествения ред на нещата. Техните преположения за чудесното подготвят възприемането на по кандидовски простата и оче-видна жизнена истина — онзи трансцензус, който априорната логика не може да направи, считайки за абсурдни, за „неща в себе си“ именно живота и живите същества.

---

[7] Любопитно е как руският език затваря в широчина и в далечина, в пространствена плоскост онова, което в другия език принадлежи на временната сфера. В оригинала тази фраза звучи така: „*Тогава* някой от пътниците каза, че *сега е времето* на военните маневри, че в *този район* има маневри. . .“ (с. 7). В руския превод са изчезнали „тогда“ („тогава“) и „сейчас время“ („сега е времето“). Дори ако преводачът е съкратил „излишното“, то показателно е, че го е съкратил за сметка на времето и е укрепил пространствената област.

Постепенно се раз*ширя*ва *кръго*зорът на автоматичното мислене, и ето — то вече се отбива не само встрани (предположението за танковете, изпълзяващи странишком на линията), но и нагоре:

„Все пак ще разберем — каза офицерът. — Влакът не може да изчезне във въздуха (именно така е казано в оригинала — Г. Г.), той или е *върху* линията (именно „върху“ — „*по*верх“: „в“ показва посоката сякаш чрез острието, а „по“ — чрез плоскостта. Виждате как от всички езикови детайли се излъчва националният светоглед: руският език ще посочи „верх“ пак като по*ложение на* върха или наравно с върха, но на руски не може да се каже за нещо, че се намира „върху линията“ — т. е. като се отправи поглед към вертикалата над линията. — Г. Г.), или ако се е случило нещастие, *до* линията“ (с. 9). Оттенъкът тук е следният: казва се „возле“ за онова, което е редом, но на по-широко пространство, на разпростряна плоскост; „до“ — за онова, което е по-тясно притиснато отстрани. „До“ е повече телесно, то приближава, притегля пространството към тялото; „возле“ по-скоро отдалечава от точката в простора.

Когато от дрезината виждат пожарната кола, дори нашият капитан се извисява до предположението за космическо бедствие, усеща, че съществува животът на стихиите, несъобразяващи се с разписанието: „Капитанът започна да разказва как по-миналата година е избухнал пожар по време на есенните маневри, предизвикан от кибритена клечка, а цялата армия и население се борели половин нощ, за да загасят огъня: какви последствия само от една кибритена клечка!“ (с. 11). (Обаче той за*ключ*ава мисълта си за волната стихия с назидателна сентенция, с успокоително *определе*ние по схема: ето какво нещо е кибритената клечка.)

И накрая, след огъня, светът на железницата открива още една от първостихиите — водата:

„Трасето навлизаше в гъстата сянка на канадски тополи.

— Това е реката там — каза дежурният чиновник.

Линията *се огъна*, за да намери по-удобно място за преминаване през реката. Ето го моста, издигнал високо своите метални ребра. . .“ (с. 11). Пълзят железните релси по езическото тяло на земята. И реката пълзи. И ето ти загадъчно обстоятелство, и то не второстепенно, а конструктивно в сюжета на новелата: защо край момчето са се вчепкали като чужди, дори враждебни нему сили железният път и реката?

За цивилизацията и железницата вече казахме. Но защо реката, благословената вода — животът, семето на живота — се проявява в българския космос като чуждо нему явление? В българските народни песни се възпяват гората, планините, а и водата на кладенеца, където се срещат влюбените. Но нито Черно море, нито Дунав[8] влизат във вътрешния състав на българския космос — те са някъде там, където „не е работа за нашия ум“. Това са по-скоро водите на края на света, както Стикс и Океан у гърците. Сравнете с това обожествяването на водата у народите от горещите страни на Азия, Африка или на руските степи и простори, страдащи от сушата. . . Не, в България има достатъчно вода — ни повече, ни по-малко, отколкото е необходимо, — и може би затова тя не се забелязва. Космическата вода от небето, бурята, гърмът и мълнията — това го няма в България в поразяващи въображението мащаби. Въобще това са страна и народ, непознали и непознаващи стихийните бедствия (наводнение, суша, глад, чума, епидемии) — т. е. природните явления от свръхестествен мащаб, което довежда до човешкото съзнание идеята за безкрайното, възвишеното, надхвърлящото мащабите на човешкото разбиране. Към всичко това българинът се отнася скептично, с нас-

[8] Иван Вазов съчинява песента „Тих бял Дунав се вълнува. . .“, станала народна — за слизането на Ботевия отряд на българския дунавски бряг. Но това е вече литературна песен и от по-късно време.

мешка — а! „бабини деветини“. Затова именно той си позволява така леко да закръгля космоса по мярката на човека, защото не е посветен от природата в нейните елевзински тайнства.

От друга страна, реката не му е необходима в онзи смисъл, в който тя се обожествява например в Русия — като път, като връзка, „път от варягите към гърците“. Река Волга именно затова е и „майка“ на Русия, защото е свързване на нейните страни (на родните краища) в една страна.

Водата е добра за българина като „кладенец“, като „чучур“, като извор — т. е. като вертикално изтичаща, като сок, като земна кръв за растенията и телата, самата тя постоянна и предназначена за отседналите в котловината, а не извеждаща от нея и примамваща нанякъде в далечината. Водата се цени центростремително, потребителски. И щом се превърне в път, т. е. щом поиска да откъсне българина в далечината,или, обратно, дойде от далечината като нашествие срещу него (подобно на турците), тя му става чужда, както и всяко хоризонтално разполагане и разтягане на неговия космос. Ето защо в новелата на Радичков са нарисувани в един цвят линията на железницата и тялото, коритото на реката. Земята на България ѝ е също така чужда[9], както и на железницата: и двете са принудени непрестанно и по малко да се извиват в угода на релефа, сякаш той ги дразни и им се присмива.

Изобщо българският космос е по-твърд, по-сух, по-горещ, предметите са по-определени в сравнение с руския, който е по-течен, по-замъглен, а нещата са по-разлети и се преливат едно в друго. Това се вижда и от следния детайл: на български има една дума за падането на дъжда и на снега: „вали“. Българите казват: „*сипи* супа, чай“. Течността се възприема не като течащо, меко преливане, а като много капки и самите капки са като песъчинки — твърди, очертани. Изобщо главният интерес в руското съзнание е към преливането на хората, предметите, пространствата едно в друго, към взаимните преходи по техните краища, докато българското съзнание гледа към центровете, към ядрата на нещата. И руският език е по-напевен, по-плавен — лее се умерена реч (за българския няма да кажеш така — езикът е с много по-твърда звучност). Българската вода сигнализира за себе си чрез звука: изворът или планинската рекичка звънят или бучат. Руската заявява за себе си чрез вида: руската река поразява погледа и душата с безшумната плавност на течението си, с широтата на разлива. С това е свързана и националната представа за движението: руското е плавно, бавно, могъщо, но нечуто; българското — бързо, кратко, шумно (като българското „хоро“). Същото се отнася и до характера на душевните движения.

И все пак въвеждането на реката от писателя в българския космос[10] представлява докосване до областта на свръхестественото, безкрайното, възвишеното. Именно затова в крайна сметка това предизвиква такава нервна реакция от страна на българина: той вижда пред себе си „една змия, която се нагъва в своя гьол, набъбва *от отрова,* опипва с муцуната си бреговете на тази зелена земя (виждате ли: земята е по-скъпа и подронването на бреговете се разглежда като престъпление — Г. Г.), за да намери пукнатините (за да разбие закръглеността, самозадоволеността и самоограничеността на българския космос — Г. Г.), тъй както спряната река се въртеше и блъскаше в преградата, а облаците тичаха и святкаха по небето, за да ѝ дадат своята адска сила.

Змийо, стой си в гьола, змийо!

Стой си там, дете на ада!“ (с. 44)

---

[9] Русалка — воден дух, живее в реките и езерата. Българската „самодива“ е планинска, горска обитателка като елинската „дриада“.

[10] Самият Йордан Радичков е от Северна България, вече близка до Дунавската равнина. Обаче този район — българският „прозорец към Европа“ — в периода на робството най-слабо съхранява българското си лице: „българщината“ се оттегля в планините.

Така завършва новелата. Разбира се, змията тук е символична: това е и войната, и враждебните стихии, и изобщо цялото зло на света. Но удивително е, че това е опредметено именно в образа на реката.[11]

И пред лицето на безкрайното, стихийното в естествения космос българинът по-скоро ще приеме и ще се свърже с железницата, с цивилизацията — нея полесно ще побългари,[12] ще приспособи към своите мащаби и нрави.

„А реката бе толкова стихнала, сякаш заспала между бреговете си. Тя наистина спеше в тази горещина — *реките спят и вървешком, — облечена в сенките* на върбите и на водните ели“ (с. 20).

И така — българският писател е склонен да спре дори движението, течението на реката; да даде не бързия бяг, а съня на реката, да извие и насочи нейното възприемане на света от хоризонтите към световната вертикала.

Вгледайте се: при описанието на реката гледната точка е отново отдолу нагоре — с тялото си усещаме докосването на сенките, сякаш лежим по гръб и гледаме нагоре, а светът се преобръща върху нас:

„В своя летен сън реката виждаше. . . отраженията на сърни, наведени над нея, . . .отрупаните с червени малини брегове, после къпането на една мечка, ранена тежко; тя лежеше по гръб в студенината. . ., вдигнала нагоре лапите си, сякаш се молеше на небето (позата на мечката сякаш дублира насочеността на реката нагоре, повтаря я — Г. Г.). . . После сънуваше *гърдите* на птиците, литнали ниско над нея, *допира* от сухите пера. . .“ (с. 20—21).

У Гогол в химна на Днепър[13] ракурсът е главно хоризонтален: „Сякаш синият огледален път, без граници на ширина, без край на дължина, се рее и вие по зеления свят.“ Не реката гледа, а в нея се оглеждат небосводът и горите. . . „Зеленокъдри! Те *се събират* заедно с полските цветя *край* водите, навеждайки се, гледат в тях и не могат да се нагледат. . . — Рядка птица ще долети до средата на Днепър. . .“

Чрез птиците Гогол измерва ширината, пространството, предава духовната идея за безкрайно и възвишено. При българския писател се фиксира усещането за вертикалния допир на тялото на птицата към тялото на реката.

Какво се отразява в Гоголевия Днепър? Слънцето, звездите, полетът на птиците, планините и горите — те са най-диференцирани: денем зеленокъдри, а нощем гората е черна — стреми се да покрие със сянката си Днепър, дъбовете прашят от бурята. . . Никъде няма животинско тяло, а навред — мъртва природа и растителност. Ако се появи човек, то той е в лодка или в духовна връзка: „Така се съсипва от скръб старата майка на казака, *изпращайки* (отново път — Г. Г.) сина си във войската.“

Руският свят е просторен, не е плътно притеглен и няма непосредствено, телесно отношение на човека към човека.

Реката у българския писател се докосва до телата: сърните, ранената мечка, „гърдите на птиците“, „голите черказки момичета. . . Тя ги изкъпа, наплиска ги, даде им *мириса* на дивите малини, на планините, *даде* им нещо от сърните, които бяха пили от същата вода, и отнесе от тях дъха на момичета (същото българско „вземане-даване“, виждането за света и предметите чрез „кой какво и на кого е

---

[11] Да си припомним, че в руската литература реката, свободно носеща водите си, е сякаш опора на доброто и човечното, о нея се разбиват изправителните и мрачно-железни действия на Угрюм-Бурчеев.

[12] „Побългаряване“ се е наричало през XIX в. приспособяването на превежданите литературни произведения към българските нрави — като „пригаждане на място“, както архитектите наричат локализацията на проекта за сградата върху почвата и ландшафта. Изследването на такива трансформации е много важно — в тях наивно и непринудено се изявява националният модел на света.

[13] Гогол е един от любимите писатели на Раличков и възможно е сънят на реката да е създаден не без влиянието на гоголевските размисли за Днепър. Толкова по-любопитна е разликата в ракурсите.

дал и взел“ — да си спомним: „ще повярвам в слънцето, ако и то вярва в мене“ — Г. Г.); този дъх, този *вкус бе толкова приятен,* че дори камъните и пясъкът се събудиха и *почнаха да грабят* по пътя всичко и оставиха на водата само *спомена* от вкуса на момичетата“ (с. 21).

Ако у Гогол реката и светът се предават чрез зрението, като че ли на разстояние един от друг, то тук те се предават *плът*но чрез осезанието.

Реката е предадена от българския писател като всеобща памет, тя натрупва всички тела, образи, отражения. В нея умира мечката и колко сладка е тази смърт:

„Студената река я напои и мечката толкова много пи вода и тъй много ѝ харесваше тази студена вода и тази прохлада върху огнената рана от ловеца, че остана там със забучена глава (навсякъде има вкусови и осезателни усещания и пози — т. е. мисълта се изразява чрез тялото — Г. Г.) и реката си спомни, че в *бърните* ѝ се утаи малко *пясък*. Той бе светъл, почти прозрачен върху черната муцуна на животното; реката ѝ хвърли пясък и върху очите (закрива клепачите на покойника — Г. Г.), за да не гледа Черказките планини и да ги забрави. . .“ (с. 21).

Та това е Лета! Тя е река на забравата, защото отнася със себе си цялата памет и всички образи на съществата, без да им остави нищо. И тази асоциация не е външна за българското светоусещане: по-горе вече неведнъж отбелязахме допирните точки на българския мироглед с елинския космос (нали са съседи! — няма какво да кажеш. . . и двата народа са „балканджии“, жители на Балканския полуостров).

Обърнете внимание също на скулптурността, на пластичността в образа на тази памет. Ако у русина „память сердца. . . сильней рассудка памяти печалной“, то тук се утвърждава паметта на тялото, която е също по-силна от печалната памет на разума. . .

В руската поезия съществува образът на руската Лета:

Реката на времето влачи
делата човешки далеч
и в пропаст, в забрава отнася
народи, царства и царе.

(Г. Р. Державин — „Реката на времето“)

Телесният образ веднага е ориентиран към духовността и реката има работа не само с единични тела и предмети, а с духовните деяния на народите. Това е държавно отговорна мисъл. В България битието се осъзнава като живо същество. Державинската река отнася някъде в далечината, в „пропастта на забравата“, а не събира за себе си; даден е образът на жилавия стремеж.

Същото е у Лермонтов в „Даровете на Терек“: в своето бързо течение Терек е изпълнен с бързеи,[14] той отдава (събраното по пътя) и моли да (го) приемат.

---

[14] Аз специално сблъсках заедно думите „стремленье“ и „стремнина“, за да обърна внимание върху единната етимология на отвесния склон и течението. А. Преображенски пише за думата „стремить“ в „Этимологический словарь русского языка“: „Явно е, че главното значение в „с т р е м я“ *е бързото течение. . .* По-трудно е да се обясни с т р ъ м — с т р ъ м в значението на „*крутой, обрывистый*“ („*остър, стръмен*“); първоначално вероятно спомагащ за бързото движение; по-нататъшно развитие: „*отвесный, прямой*“ („*отвесен, прав*“). (А. Г. П р е о б р а ж е н с к и й. Этимологический слозарь русского языка. М., 1958, с. 396—397.) Накъде е тръгнало развитието на корена в руския и в българския език? В. Дал пояснява думата „*стремнина*“ — „быстрина теченья, стреж, стрежень; круча, обрыв, крутизна, скала, утес; отвесная высота либо глубина; пропасть, бездна. Гърмящият поток пада от стръмнината. Вековете са изчезнали в бездната на вечността.“ Макар че В. Дал посочва две значения, но за илюстрация на второто може да приведе само редове от поезията или от текстовете с възвишен стил, докато „быстрина теченья“, „стрежень“ — ето кое руският народ е взел за себе си от тази дума. В българския език думата „стръмнина“ е само „крутизна, круча, стремнина, обрыв“. (Вж. С. Ч у к а л о в. Българско-руски речник. С., 1960; БАН, и Речник на съвременния български книжовен език. С., 1959.)

Затова погледът на руския поет е обърнат към устието, към това „накъде летиш? Отговори!“ (Гогол за Русия — „Тройката“).

Реката у българския писател е пълна с истински усещания, тя ги натрупва и е насочена към изворите си: „В своя летен сън реката *виждаше изворите си,* големите каменни *чаши,* от които бурите пиеха вода, пяната на планините...“ (с. 20).

И пространството отново се изопва във вертикала към небето, светът се закръгля. Небето дава вода на реката, реката — на небето. Реката е обърната към своето раждане, както змията, която откъсва опашката си. И колко близък, обозрим и достижим за представите е този кръг на битието! В планините има буря — и веднага, без преувеличение, тялото на реката набъбва в средата на течението — там, където са мостът и момчето.

Така вниманието на българското съзнание е приковано към тайната на раждането — към детето. Руската литература е прикована и разрешава тайната на човешкия край (на целта: защо живее, а не защо и как), на смъртта и безсмъртието. В руската литература съотношението на сюжетите, посветени на раждането и смъртта, явно не е в полза на първото.

В съня на реката спира вниманието ни още едно качество на българското световъзприемане: чувствителността към вкуса и миризмата. Реката е представена като лакомник, като дегустатор на миризмите и вкуса на веществата (съществата): реката дава на момичетата „мириса на дивите малини, на планините... и отнесе от тях дъха на момичета; този дъх, този вкус бе толкова приятен, че дори камъните и пясъкът се събудиха и почнаха да грабят по пътя всичко... Но реката не съжаляваше, защото знаеше,че по пътя ще срещне други момичета и ще си откраднe малко *от техния* вкус...“ (с. 21). (В руския превод обаче е казано: „и украдет себе немножко их *дыхания*“.) Отново във висша степен е показателна поправката на преводача по руски маниер: замяната на вкуса с дъха, който е почти дух, е напълно в руския стил на отдалечаване от телесността към одухотвореността. Между другото, в живота на българина вкусът, опознаването на битието чрез езика е необикновено важно и диференцирано.

Храненето е за него същевременно и опознаване[15] на поглъщаните неща в най-тънките им отлики. По своето многообразие българската кухня, както казват, съперничи на френската. А особено различните подправки, комбинациите им, сосовете... В Русия българите ходят гладни — всичко им е безвкусно и бессолно. Аз си спомням как през лятото на 1963 г., слизайки след вахта на брега в Бургас, си купих праскови и влязох в „сладкарницата“ да изпия чаша вино. Слагайки прасковите на масата, аз седях, отпивах на глътки и срещнах погледа си с възрастния мъж на съседната масичка. Усмихнахме се един на друг. Той се приближи и ми каза: „А Вие отрежете парченце от прасковата и го сложете във виното, нека стане лека настойка — ще бъде съвсем друго нещо.“ И сам с ножчето си ми я рязна и постави и после, усмихвайки се, ме гледаше. И когато започнах да пия с възхитен израз, той поклащаше глава от наслада, сякаш сам пиеше с моите уста.

На село всеки стопанин си прави домашно вино от особеното съчетание на сортовете грозде или слага там някаква тревичка — и през зимата си ходят един друг на гости да го опитват. Особеният вкус на собственото домашно вино е гордост за стопанина — това е необходима и многозначителна проява на него-

---

[15] Дори класовите различия, названията на съсловията се разшифроват чрез вида храна. „Чорбаджия“ означава богаташ. Тази турска дума се разшифрова така в народната етимология: онзи, който яде чорба. Това се използува постоянно в българската сатира — например у Бозвели и Ботев „чорбаджията“ се нарича „чорба*яджия*“ (от корена „яде“ — „ест“, срв. руското „еда“). Има и такава народна пословица:„Чорбаджиите чорба ядат, сиромасите лобода ядат“ (вж. Петко Р. Славейков. Български пословици. С., 1954, с. 609).

вата личност. И реката в новелата на Радичков сякаш опитва сама себе си, както приготвената с настойка от билки (от дива малина например) благородна напитка.

Българинът буквално вкусва света. Той е негов изтънчен консуматор. Одобрението, умните думи и добрата постъпка се съпровождат от специфичното цъкане с език. Особено важна роля в българския език играе думата „сладко“. Това е универсалното определение за благото — за онова, което е хубаво, добро, красиво, истинско. И в това проличава подходът на народа-земеделец — градинар и овощар — към света: да си представя всичко с езиково-вкусови усещания.

Красивото дете е „сладур“, „сладкиш“, „сладко детенце“, при*влек*ателната жена — „сладка женичка“; руският аналог „аппетитная“ има груб и отвлечено-чуждестранен корен. Когато се гощават, русите казват: „Приятного аппетита“ — също не със свои думи, а с чужд глас (с чуждестранна дума и обичай). Българите: „Да ви е сладко!“ Хубаво си поговорихме — „сладко си поприказвахме“. Умният и красноречив човек е „сладкодумен“ — т. е. „сладкословесный, сладкоречивый“, което на руски е отрицателно-иронична характеристика. Руското „мороженое“ на български е „сладолед“ — сладък лед, докато руското име показва само леда, мраза, студа. Накрая заведението, където хората могат да хапнат, да пийнат и да поседнат, в България се казва „*слад*карница“. В Русия такова универсално заведение се нарича „за*кус*очная“. Руският език показва моменталността на този акт: да пийнеш (выпить) — да закус-иш (*за*-кус-ить), а не да вкусиш (*в*-кусить) — значи целта не е в него, а *след* него: към какво *води* той, какво ще стане после. За българина е важен самият процес на вкусването, неговият ритуал е на-*слаж*дението. В Русия е „горько“ („горчиво“) дори когато се целуват, и водката е „горькая“, и сълзите са „горькие“, и човекът е „горемыка“ („нещастник“), и писателят — *Горький* (Горки).[16]

Дори в любовта има „отрава слез и горечь поцелуя“. „Горько“ означава „по-далече от вкусването“. Вкусването е като необходима мъчителна операция, през която трябва да се премине, за да се достигне до търсеното веселие на духа, което е извън, встрани от вкусването.

Наред със сладкото се почита „лютивото“ — т. е. „лютото“, парливото, горчивото — като творческо зло покрай доброто, като дявол край бога. „България, мила майка“ не може без лютичко“, говори Бай Ганьо, слагайки люти чушки в супата си, когато е на гости у учения Иречек. (А л е к о К о н с т а н т и н о в. Бай Ганьо. Разкази. Фейлетони. Пътеписи. С., 1967, с. 53.) Но това е именно „лютото“ (не „острото“ от механиката, не „горчивото“ от пламъка, от огъня): в това понятие съвпадат вкусът и душевното устройство — лют, гневен. Т. е. вкусът веднага става психологичен, както е и гносеологичен.

Мирисът е също начин за опознаване на света. Това е поемане, всмукване на света, консумация на въздуха, на дъха на предметите. В съчинената от Любен Каравелов популярна песен се пее: „Хубава си, моя горо, *миришеш* на младост.“ В руските песни това е невъзможно. Руската земя не притежава такъв наситен телесен мирис, пот, подправка, изтичане. Тя е по-прозрачна и по-студена.

Мирисът е слънцето в предметите, атмосферата, която е наоколо, превърнала се в собствен вътрешен дух на нещата. Това е всмуканата и възвръщана чрез „прана“ „Атман“ световна душа според представите на индуизма, открил в дишането сложното философско изкуство за разбиране на битието.

Причината за тази изострена телесност, за приземеността на българина е добре обяснена от Иван Вазов в неговите разсъждения за благото от игото. И главната сфера, заменяща ефимерната интелектуално-духовна активност и апетитите

---

[16] В България има писател Елин Пелин. Пелинът е вид горчива *трева* („полынь“). Отново конкретно вещество, а не отвлечено понятие за „горчивото“. И при това веднага — вкусова горчилка. Тревата „пелин“ се слага за букет във виното. Има дори и марка вино „Пелин“.

на политическото честолюбие, е ритуалът на вкусването, общественият живот по пиршества и по сватби. Принизен към земята, българинът е влагал душата си в грижата за нея — затова плодовете ѝ са за него като творби на художник, а вкусването е високоестетически, съзерцателно-духовен, а не просто потребителски акт на насищане. Но оттук и езикът му,[17] и българската словесност са наситени със ситуации и образи от този план, оказващи се зад прага на естетическото възприемане на русина. Поразителен пример за такова различие е отказът на Короленко, а по-късно и на Горки да издадат в Русия превода на „Бай Ганьо" от Алеко Константинов —една от най-популярните сред българския народ книги — на основанието, че тази книга в същност унижава българина, представя го едва ли не като грубо физическо същество, а и изобщо не е литературна. Да, тук тръпчивото и наситено-телесното бодна руския литературен вкус и той смръщи нос и се отвърна: пфу! колко лошо мирише! Наистина с „Бай Ганьо" тук се случи същото, както и с книгата на Франсоа Рабле, при която руската словесност, приемайки я на своя територия, оставя зад прага много от онова, което ѝ се струва непристойно.

* * *

До този момент разглеждахме окръжението на българското човечество[18] в новелата на Радичков: свръхсъвременния машинно-автоматизиран, часовниково-навит свят на цивилизацията, и извънвременния естествено-природен световен ред. Сега ще се съсредоточим върху онова, което става сред хората, за да видим как се изгражда тяхното общо съществуване. Ето неговия долен етаж, основата, сферата на първопричините и целите: „Същия ден три деца от село Черказки пасяха биволи край реката" (с. 18). Детето е оста на българския космос. Работата на децата е все една и съща — те играят. А пасат ли биволите? Това не е задължително. Ето те ги оставят и бягат при вършачката. И там, където възрастните с труд изкарват хляба си, за тях, за „извергите" (уви — допуснах русизъм: изверга̀ть = отхвърлям от себе си. Българският мироглед дори и на шега не може да осмисля така раждането и неговото изчадие), има забава — те играят със себе си, с природата и с цивилизацията. Така сламата, която от гледна точка на възрастните е фураж и покривка, полза и употребление, за тях е радост, телесна наслада за седалището:„Децата отидоха да се пързалят в сламата, а пък тя беше гладка, суха, същинско злато, полирана и само да допреш задничето си до нея, почваш да се хлъзгаш, докато тупнеш на земята, а отгоре ти *се изсипе* огромен пласт и те задуши *с дъха си* на жито и на плява. . ." (с. 19).

Чрез тялото си децата играят с тялото на света, а телата на българските деца имат особено интимни отношения с него, които са се оказали неприлични (а

---

[17] Голямата погълнатост на българина от земята се изразява и в следния езиков детайл: българинът преди сън казва „*лека* нощ" — за разлика от по-отвлеченото западноевропейско „добра нощ" и руското „спокойной ночи". И тук българинът изтегля напред сензуалистично-телесния критерий за благото — доколкото от всички трапези през денонощието в България най-обилна е „вечерята", когато претоварват стомаха; затова и преди лягане сякаш правят заклинание яденето да се смели леко, да се вдигнат леки пари, да има леки сънища. В Русия казват „приятных снов": „приятный" разкрива повече духовно-естетическото ниво на удоволствието. От друга страна, думата „тежки" се употребява в положителен смисъл — „голям, едър": „тежки сватби", „тежки чорбаджии" — богати сватби, едри чорбаджии.

[18] Това не е грешка вместо „народ". В своя мироглед всеки народ си е представял себе си не като частен, локален, ограничен, а като всеобщ, обхващащ цялото битие и всички хора. Органичният мироглед е винаги наивен. Народът не си представя как може да се живее, да се яде, да се мисли по друг начин. „Българин" съвпада с представата му за човека изобщо. Това разбиране идва така още от древността, когато всяко племе е отнасяло понятието „човек" към своите членове. А двукраките същества край нас — това вече не е човечеството, а природата.

значи и чужди, непонятни) за руския мироглед при превода. Така в оригинала моментът на допира между тялото и сламата е означен не с думата „да седнеш", а с „и само да допреш задни*чето* си", т. е. нежно, с умалително-гальовен суфикс, любовно-одухотворено, а не с грубото и бездушно „задни*к*". И тази дума е съвсем литературна в българския език. Тя фигурира много пъти в новелата, защото българинът много по-телесно, отколкото русинът възприема света, вживява се в онези усещания и онова опознаване на света, което му дава и този достоен участник в неговото съществуване, а не просто една „част от тялото". А русинът не чувствува света с това място — то е съпроводено само със сферата на отрицателните асоциации. Затова преводачът се старае да избягва думата „задниче".[19]

Между впрочем в превода има още един мъничък, но извънредно показателен детайл: словоредът при характеристиката на сламата. В оригинала е: „тя беше *гладка,* суха, същинско злато, полирана и само да допреш задничето си. . ." (с. 19). На преводача на руски език този словоред на определенията се е сторил не съвсем логичен: „полированная" той е поставил след „гладкая" — двете определения характеризират повърхността на сламата и трябва да стоят редом, като уточняващи се едно друго, а при писателя те кой знае защо са разделени с две отвеждащи към други качества определения. Но у писателя такъв словоред има ясен смисъл, защото „полирана" при него се стреми не назад — към „гладка", а напред, към съседното „задниче", и сламата вече е била възприета от страна на „задниче", а не от общото, независимо определение на качеството ѝ като „гладка, суха".

Напротив, на българския читател повече би се хвърлила в очи нелепостта на онзи словоред, който се получава в руския превод: „касать „задниче" о чистое золото. . ." Но преводачът е избягнал тази нелепост, отстранявайки „задничето" — неприлично според нормите на руската стилистика, и заменяйки го с думата „сядешь" — с абстрактното означаване на положението на тялото, с дума, която не съдържа в себе си телесно усещане (за разлика от „коснешь"). Така че изобщо картината на пързалянето на децата по сламата се оказва предадена не на нивото на интимните, телесни усещания, а на по-страничните зрителни възприятия.[20]

Българските момченца си поиграват с тялото на природата, но не оставят в покой и цивилизацията: започват да притичват назад-напред „под плющящата трансмисия, но и оттам ги изгониха („Ще падне каишът да ви отреже главите!") и те се върнаха пак при реката" (с. 19).

След като се поблъсква насам-натам, ядрото на българския космос се завръща към себе си. Светът се закръгля. Това се вижда и в строежа на фразата. Целият този епизод е изпълнен най-вече с изречения със следната структура: „Мухите, напечени от жегата, почнаха да хапят и биволите[21] решиха, че е най-добре да навлязат във водата и да издавят *мухите*" (с. 19). На български език, където няма падежни изменения, началото и краят на изречението са съвсем еднакви: „мухите".

„Дребни рибки се стрелкаха във водата, няколко попови лъжички се въртяха *в една локвичка*, сякаш замаяни от нещо си или пък развеселени *от локвичката*

---

[19] И накрая — за българското момче е казано: „спусна се бързо и тъй силно тичаше, че голите му пети се удряха чак *в* задничето" (с. 43). А в руския превод българското момче се удря вече „*по* ягодицам". „В" и „по" — същата разлика: вертикала и плоскост в направлението на действието.

[20] Замяната на телесното усещане с пространственото разположение виждаме и в следните детайли на превода: българинът изважда рибата „на сухо" (с. 19), русинът — „на брега" (с. 11). „Ако се спрат водите и пожарникарите изтеглят с помпа водата, момчето ще остане *на сухо*" — така смята българският генерал (с. 35). Та нали изконният български опит счита, че детето ще се окаже „*на сухо*" (с. 40).

[21] Децата биха могли да пасат овце, кози, крави, коне, но биволите, които между впрочем са толкова обикновено явление в България, пренасят нашето световъзприемане в древността, в извечността, в извънвременното състояние на света.

Един пъдпъдък викна нещо от ливадите и момчето изви глава, за да види кой вика, но като разбра, че е *пъдпъдъкът*, пак се загледа в реката“ (с. 20).

Приведените изречения имат поясна структура. Авторът не заменя предметите с местоимения, макар че това е възможно, а ги повтаря без промяна — само с тази разлика, че веднъж те фигурират като извършители, а друг път — като обекти на действието. Мухите при първото споменаване са палачи, при второто — жертви. Тази свързаност на двата края, затвореността и насочеността на света навътре към самия себе си, неговата близка и осезаема завършеност е в духа, по-точно е самият „дух“ на българския космос.

Макар че тук това е подчертано и чрез съзнателната стилистична насоченост на писателя. Тук той си е у дома — тече вътрешнобългарският живот. (Срв. също и сюжетните подстъпи към него — диалога на погледите между генерала и момчето: „Детето гледаше генерала с изплашените си очи. Генералът гледаше детето със строгостта на един генерал, чиято армия е спряна“ (с. 18.). (Ето го същото онова сключване на световното пространство, както когато юнакът у Ботев и слънцето се гледат един друг.) Описвайки света на железницата, писателят се стреми да изправи живеещия в съзнанието му кръг: неговата непрекъснатост като че ли заменя прекъснатостта на цифрите, техническите термини, точките и тиретата. Напротив, при описанието на реката фразата му става донякъде аморфна, разтеглена и многословна, като се приближава до стила на руската класика, например до Гогол и Толстой, сякаш се стреми да се разшири и да побере в себе си безкрайността на естествено-природното битие.

Децата играят и в играта не нарочно се натъкват на съединителните точки, на пролуките в мирозданието, където ги завлича просто игровата любознателност. Както по-рано хората от влака се натъкнаха в нарушение на разписанието, на нахлуване на мистични сили, като че ли на слизане на марсианци на земята, така сега и те, тези три момченца, подобно на първите хора на една непозната планета обикалят, гледат и опитват със собствените си тела нейните чудеса, непознатите съоръжения: „Другото лежеше като жабче, поклащайки крачетата си, за да не потъне, и се доближи до стената на моста, за да провери и то. Тъй както си се люлееше, опипа с ръце каменните блокове — огромни каменни блокове и бетонени пояси, зеленясали и хлъзгави. . .“ (с. 20). Между моста и реката момчетата ловят риба, а тя, кой знае защо, най-много се трупа в един процеп на моста. Именно там момчето промушва ръката си — като в дупка, в пролука към другия свят, извън сключения кръг на българския космос, както птичето пробива черупката на яйцето с клюна си — и изведнъж — хлоп! То е раздразнило и разтревожило висшите сили, излязло е извън определените граници[22] — и челюстите на моста се сключват. Българското кълбо се закача о грапавините на моста чрез китката на момчешката ръка — и нормалното въртене на затворения български свят също се прекратява, както в началото е прекъснат автоматизмът и механичната инерция на часовниково-навитата цивилизация. Видяхме как реагира на това автоматиката на хората. Нека видим как реагира организмът на естественото общо съществуване.

И така пред нас е завръзката. Равновесието на света е нарушено и нещо ще се случи. Но българската пословица казва: „Да би мирно седяло, не би чудо видяло.“ И българският живот, мисъл и словесност, остро усещайки ограничеността, определеността на своя свят,[23] през цялото време опитват и внимателно прове-

---

[22] Същата ситуация се получава, когато поробеният българин, чийто жизнен кръг е очертан от Вазов като веселие на бита, изведнъж пробива купола и нахлува в политиката, която е монопол на турците.

[23] Усещането е чуждо за руското световъзприемане, което вижда своя свят като неограничен от нищо, отдалечаващ се към безкрайността.

ряват себе си и окръжението си (а в такъв вариант за тях се проявява безкрайността на битието): първо, в онези пролуки, съединения и грапавини, които се образуват в българското кълбо веднага щом то се опита да се разшири и да излезе извън границите си; второ, в онези препятствия, на които се натъква окръжението при проникването в българския свят. По-горе вече се каза за това съединение като за точката, от която българската литература обглежда света. Върху него е построен и сюжетът в новелата на Радичков; то се открива и в типичната структура на българското изказване, което може да се наблюдава тук многократно: „*Вършачката също бе национализирана, марка „Николай Фехер“, но селяните ѝ викаха „феферка“ и знаеха, че прави хубава, ситна конска слама. . .*“

Един чифт волове изтегляше натрупаните купни с дълги въжета, които преминаваха през голямата купа, чак от другия край. . . Купата растеше *като египетска пирамида*“ (с. 19).

Виждате как се зацепват и непрестанно пресрещат един друг общият, независим от България модел („вършачката беше еди-каква си“, „египетска пирамида“) и домашният български поглед. Такова е кръвообращението на изказването, типично за българската литература.

Цялото последвало движение на сюжета се състои в опита на хората да запушат този пробив в свръхчовешкото и свръхестественото (от гледна точка на закръгления български космос), неговото все по-голямо разширяване и обвързването на мирните домашни българи с полъха и студа на безкрайността. И все пак — за да не се плашат — ще възтържествува измерението на българското човечество „в това нежежено пладне на света“ (с. 44): „Танковете вървяха на юг, все на юг и натам гледаха дулата им, взирайки се *в пространството*. Съдбата на *пространството не беше в опасност. . .*, но машините продължаваха своя ход. . . *сред това горещо пладне, в това нажежено пладне на света*“ (с. 44). Така международната идея за мира и образът на безкрайния простор са просмукани и закръглени по български. След като се е поизмъчил и поокъсал, но затова пък е изявил новите си възможности и се е разширил, българският свят отново успокоено ще се свие.

Но засега той отива към мъката и разширението. Към пролуката в световното пространство, където се е провряла ръката на момчето, първи се стичат селяните: неговите роднини и земляци. „Тогава *всички* се втурнаха към реката, както си бяха *с вилите*, един викаше: „*Кука,* кука вземете!“ — а друг събираше тичешком *въже*“ (с. 24).

Като че ли първобитни хора с вили, въжета и куки, с каквито от памтивека са ходели на лов за мамонти, обединявайки се в просто сдружение, целият народ, съединявайки кооперацията и задругата, са тръгнали да запушват пролуката в небето, дупката на другия свят.

„Техните сечива и оръдия бяха по-близко до земята и бяха по-пригодни за работа със земята“ (с. 36). Те се наричат „селяни“ — значи онези, които са *седнали* върху земята, пуснали са в нея корени, изправили са се като стълбове и са тръгнали към вертикалата — надолу и нагоре. И в този смисъл е показателен руският превод. Вместо „селяните и селянките“ той предава „мъжете и жените“. И това е логично. Да се каже „крестьяне и крестьянки“ — тогава за руското съзнание е естествено да се запита: какви „крестьяне“ са те — те сега са, както се казва у нас, „колхозници“, имат колхоз; е, кажете например „труженики полей!“

И действително тук се оказва, че при названието на земеделеца руският език е прекалено идеологичен: изхожда не от земята, а от надземното повече от чисто обществения начин за свързване на хората. „Крестьянин“ идва от „крест“. Следователно земеделецът, който вече не е християнин, трябва да се нарича другояче — „колхозник“ или иначе. Наистина в руския език съществуват и думите

„земледелец“ и „поселянин“,[24] но те имат тясна сфера, което също означава, че да обработваш земята или да се намираш върху нея не е толкова важен и всеобщ признак за човека, както да бъдеш или да не бъдеш християнин. Т. е. духовно-идеологическото мислене и категории пронизват дълбоко руския език, навлезли са в корена му, в тялото на предметите и съществата. Българският запазва в по-голяма степен естествено-природното ниво, по-силно е пронизан от вертикалните земни привличания, а духовно-идеологическото ниво витае някъде много далече, високо — във всеки случай, над онзи купол, над покрива на българския живот, който познаваме по очертанието на Иван Вазов.

След селяните към мястото на произшествието се стичат пасажерите от влака, 500 души (*пасажерите* са онези, които също *са седнали,* но вече в машината на цивилизацията).

Ако селяните от хармана, от едно село са като рода, то сега вече цялото племе се е събрало заедно за свещенодействие. И какво могат да направят те? Да стоварят Пелион върху Оса, да построят Вавилонската кула:

„Селяните от хармана носеха големи камъни, за да ги натрупат върху дъното, та да може момчето да стъпи върху тях. Един мъж го крепеше на ръце във водата, а другите мъкнеха големите камъни и ги трупаха под краката.

Пътниците от влака също почнаха да носят камъни, някои навлязоха във водата, разпитваха как е станала цялата тази работа (думите влизат в ход, наближава вавилонското смешение на езиците и бъркотията и обезсилването на хората от изобилието на различни обяснения и гледни точки — Г. Г.) и успокояваха, че ей сега ще се нареди всичко, ще измъкнат ръката на момчето и няма нищо страшно (чувате ли различните гласове и езици в тази непряка авторова реч? — Г. Г.), нали детето е живо. . .

И така повече от петстотин човека, пасажери от цял един влак, стояха струпани под моста, върху моста и от двете страни на реката, без да могат да направят нищо, за да извадят момчето от водата. То стоеше посиняло, до гуша във водата и гледаше изплашено тази огромна тълпа, задръстила бреговете и моста“ (с. 27).

Сякаш се извършва ново кръщение. И наистина — пред нас преминава като че ли панорамата на цивилизацията в нейното историческо изкачване нагоре. След родниците и земляците (патриархалната община, задругата), след племенната маса — народа, към пътя на спасението се отправя пожарната кола, представляваща вече обществото, основано на машинното производство с развито разделение на труда. И накрая — армията, представителка на държавата. Изпъква цялата структура на съвременното общество, навивайки се в концентрични кръгове около детското телце. При това всеки слой се включва в работата с присъщото му отношение към света и разбиране за начина. Момчето извиква селяните, като им обяснява с вик и плач, със заплитащ се език, но с думи, с живи думи. Влака спират вече с у-*слов*-ен сигнал, с ясен жест: размахвайки червената фланелка на пръчката с рибките (дори флагът тук е по български придобил домашна и телесна форма). Пожарната кола извикват с абстрактен, свръхусловен звук и тя разговаря чрез свистене. Накрая армията, държавата, обхождайки своите владения, сама вижда безредието: „Какво има, граждани? Не се трупайте, разотивайте се!“

Паралелно се променя и религията, т. е. връзката,[25] типът духовни отношения между детето и окръжаващото го човечество, между индивида и обществото.

„Затънал чак до мишниците във водата, до него стоеше селянинът от хармана; той *го крепеше* на повърхността на реката, *подложил двете си ръце под*

---

[24] „*По*селянин“ идва от думата „*по*сидеть“ — т. е. да се настаниш временно, а не завинаги на определена земя. И самата дума е локална — от литературния жаргон на XVIII в.

[25] „Религия“ (re-ligia) — латинска дума, означаваща буквално „връзка“, „присъединяване“.

гърдите му, макар че бяха натрупали камъните. И за да не бъде тъжно на момчето и да не мисли за своя *страх*, селянинът се мъчеше да говори с него. *Нямаше значение какво ще говори, беше важно само да се говори*, да се говори всичко, каквото дойде на ум, *само да не се мълчи*; за един миг да не се мълчи, защото детето веднага *ще се разплаче*.

А тогава и селянинът можеше да се разплаче и току-виж, че *всички са почнали да плачат*. Най-много жените, разбира се, на тях работата им е *да плачат*" (с. 27).

И така, когато от отвореното световно пространство през пролуката в моста в света на хората нахлува страхът („Страхът си е страх дори когато има и хора" — с. 27), патриархалното общо съществуване може да предложи на своя член пряка връзка, поддръжка в буквалния смисъл на думата, чрез тялото, да омагьоса страха чрез словото, да запуши с него дупката в пустотата, да изрази любовта и състраданието също явно и звучно — чрез плача. Този жизнен кръг е телесен, осезаем и обозрим, той е още близкото действие на човешките взаимоотношения. И в същност той е основният и стабилният в българския живот и до днес моделира възгледите на хората за света. Както пише Вазов, като не са имали възможност през робството да достигнат до обществената надстройка, българите по-плътно са се разпрострели по земята, прилепнали са към нея и по-тясно — тяло до тяло — са се притискали един о друг, защото всички са били принудени да живеят на един етаж, не по-висок от ръста на човешкото тяло (казано, разбира се, фигуративно). Затова цяла България се оказва покрита с плътната мрежа на роднинството (силно разклонена у българите) и „землячеството" на събраните хора. Тук буквално всеки на всекиго е родственик или земляк. И по-късно, когато в България като самостоятелна държава започва да израства собствена надстройка и хората започват да отиват нагоре и настрани — като началници, учени, капиталисти и т. н., и да се намират в по-сложни и опосредствувани връзки един с друг, — отчуждението въпреки всичко не може да се отрази силно, за да прекъсне здравото и жилаво влечение към патриархалността: затова липсват дистанцията, просторът, за да се получи голямо отдалечаване. Та нали е все едно: колкото и голям началник да си, ти си от селото или градчето, откъдето е моят род, и там те познават издъно: и всичко, което правиш, и това, как живееш — веднага става достояние на всички чрез словото — дори не чрез слуховете (това е категория за по-„мистичните" и по-сложно устроени страни), а чрез сплетните — макар и преувеличени, но в главни линии достоверни. Така че и държавният живот не е могъл да придобие онзи пиетет на секретността, на тайната, който е имал той например в Русия („Бог високо, цар далеко"). В България той е сякаш близо, много близо.

Оттук идва, от друга страна, онази надменност и напрегнато високомерие, обидчивостта, изискването за външно почитане, за запазване на границите, което отличава българите, малко издигнали се нагоре по стълбицата. И това е естествено. Английският аристократ или руският дворянин е издигнат и отдалечен от народа с верига от поколения, това усещане му е в кръвта и затова той се държи непринудено просто. А издигнатият на отговорна работа българин трябва сам, лично да поддържа у себе си онова напрежение на установяващото се за първи път в страната отчуждение и да не си позволява да се обърка като бай Васил като банков управител. Явно е, че му се налага да се гордее — защото наоколо, в другите страни, вече съществува такова развито в големи мащаби отчуждение, но там то се е установило от векове и поколения, а тук само той трябва да установи тази дистанция. Но все пак той си остава бай Васил. Както и да се гордее, никъде не може да се дене от това домашно усещане за другите. И когато в България се установява култът към личността, той придобива особено забавна форма, тъй като за него и за бюрокрацията в България няма органична почва.

Едноетажната плътност на хората, личният характер на обществените отношения поражда и личния характер на идеите и литературата. Идеята веднага се слива с човека, който я проповядва, и за българина не е лесно да си я представи само за себе си, отвлечено. Идеята не е просто „теория на отражението", а „бачо Тодор (Павлов) казва. . ." Затова полемиката, идейният спор в българския печат имат характера на борба между личностите за място под слънцето. Отричането на идеята веднага се превръща в оскърбление на личността, която я проповядва. Затова един русин, прекарал известно време в България веднага след Освобождението от 1878 г., се отзовава така за българските вестници:

„За българите досега програма (на вестника — И. Ц.) значеше: X е вагабонтин, свиня, недоук; У е бабаитин, побойник; Z е магаре. . ."[26]

Ако се вслушате в обикновен български разговор или разказ за каквото и да е, ще ви оглуши изобилието от имена и от роднински отношения: кой на кого какъв се пада и на кого (а другият също се пада някакъв на някого) какво е казал. А тъй като изказването също ще бъде за работа или за мисъл, свързана с лицата, то нерядко се случва така, че вие постепенно изгубвате нишката на мисълта (аз неедноkратно преживях такова усещане) и вместо същността на мисълта или работата виждате в разговора или съобщението море от глави — и нищо не разбирате. В България за мисленето е трудно да бъде отвлечено. В Русия например се интересуват какво се говори (сякаш само за себе си, безлично). В България — кой какво говори.[27]

Преведе от руски: Ралица Маркова

---

[26] Цитирано по Иван Цветков. За националното своеобразие на литературния процес. — Пламък, 1965, кн. 6, с. 114.

[27] Това, разбира се, не е само българска черта, а особеност на логиката в по-тесен кръг. В романа на Алехо Карпентиер „Загубените следи" се разказва за преврата в една латиноамериканска държава: „Тогава се опитах да разбера целите, стремленията на борещите се групи, но не ми стана по-ясно. Когато решавах, че става дума за борба на социалисти срещу консерватори или радикали, на комунисти срещу католици, играта се оъркваше, позициите се разместваха и отново се изтъкваха имена, сякаш събитията бяха по-скоро въпрос на личности, отколкото въпрос на партии" (Алехо Карпентиер. Загубените следи. С., 1966, с. 51).

ХОРИЗОНТИТЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

М. Б. Храпченко (Москва)

1

Художественият образ е едно от най-важните вътрешни начала в изкуството — начала активни, динамични. Различните страни на образното усвояване на света са разгледани подробно в нашия печат. Публикувани са немалко книги, статии, отнасящи се и до теорията на художествения образ. Но странно нещо — за разлика от динамичния характер на самия образ неговото съвременно теоретическо осмисляне се намира в състояние на доста устойчива вътрешна инертност. Понякога, след като човек прочете отделни трудове, посветени на теорията на образното творчество, започва да му се струва, че тук всичко или почти всичко е вече изяснено, изследвано и трябва само да бъде почтително усвоено от „потребителите“ на теоретичните изследвания.

Едва ли е нужно да се доказва обстоятелствено, че нещата далеч не стоят така. Пък и това противоречи на живия процес на развитието на теорията. Представите за изчерпаност на проблема се дължат до голяма степен на следната причина — че нови идеи в тази област се появяват сравнително рядко. Разсъжденията на много автори най-често упорито се повтарят едни други, образувайки някакъв затворен кръг. Синодикът от „безпогрешни“ истини, който се е утвърдил в теорията на художествения образ, съвсем не стимулира действеното обобщение на творческата практика и затруднява сериозно придвижването на изследователската мисъл напред.

Според мен теорията на художествения образ в значителната си част е „заседнала“ в постановките, разработени от Хегел преди сто и петдесет години. Ако подходим трезво-аналитично към съвкупността от най-разпространените сега възгледи за образното творчество и ги съпоставим с естетическите възгледи на Хегел, такъв извод съвсем няма да ни се стори парадоксален. Без съмнение редица идеи на Хегел относно образното усвояване на света запазват положителното си значение и в наши дни. Обаче съвсем не можем да отречем и факта, че много неща в неговата естетическа система са изгубили живия интерес, непосредствената си стойност. Теорията на Хегел за образното творчество не е в състояние да обясни един твърде широк кръг явления в световното изкуство, особено развойните процеси на художествената култура от XIX и XX в. И в това няма нищо чудно. Освен всичко друго тези процеси не са били и не са могли да бъдат обект на теоретическо осмисляне от страна на немския философ.

Кои положения от естетическата система на Хегел се оказаха най-популярни у нас и намериха отражение в естетиката по-специално от следвоенния период? Добре е известно, че немският философ вижда в изкуството една от степените на въплъщение на абсолютната идея, на световния разум (по-малко важна обаче,

отколкото философията), въплъщение, при което тази идея се разкрива не в своето логическо развитие, не в диалектиката на понятията, силогизмите, а в непосредственото ѝ съзерцание, във вид на художествен образ, в жива, сетивна форма. Според Хегел образът представлява единство от общото и конкретното, единичното. Съгласно неговото учение „изкуството произлиза от самата абсолютна идея", „негова цел е сетивното изображение на абсолютното".[1] Оттук следва, че „съдържание на изкуството е идеята, а негова форма — сетивното, образното въплъщение. Задача на изкуството е опосредстването на тези две страни, съединяването им в свободно, примирено цяло"[2].

Хегел подчертава, че художественото произведение „трябва да представя съдържанието не в неговата всеобщност, взета като такава, а трябва да индивидуализира тази всеобщност, да ѝ придаде сетивно единичен характер. Ако художественото произведение не се поражда от този принцип, а подчертава всеобщността с оглед да даде абстрактно поучение, то неговият образен и сетивен елемент се оказва само външно, излишно украшение, а художественото произведение е нещо разпаднало се в самото себе си — формата и съдържанието в него не произлизат едно от друго. Сетивно единичното и духовно всеобщото стават външни едно към друго."[3]

Без да засягаме сега другите положения на Хегеловата естетическа теория, когато разглеждаме разсъжденията му за природата на изкуството, за особеностите на художествения образ, лесно можем да забележим органическата близост, сходството между тях и идеите, които споделят много наши естетици. „Диалектическата взаимовръзка на общото и отделното в обективната действителност — пишат В. Разумни и А. Баженова в статията си „Художественият образ" — е реална предпоставка за разкриване в художественообразна форма същността на жизнените процеси и явления. Научното мислене отделя в понятия, закони и т. н. това общо, съществуващо реално само в отделното. За разлика от учения художникът предава общото не по пътя на абстракциите, а *в конкретно-сетивната форма на единичното явление.*" Авторите отбелязват при това, че след като вземе от живота отделни черти на героя, „художникът не просто ги пренася в своето произведение, а ги доосмисля, синтезира в цялостен, жизненоорганичен образ"[4]. Същевременно авторите на статията смятат за несъмнено, че „художественият образ запазва по правило формата на единичния предмет или явление"[5].

Становището, че художественият образ представлява единство между общото и единичното, получи в нашата естетика твърде широко признание. Това твърди много категорично например А. Дрьомов. Той пише: „Художественият образ като форма на опосредствувано мислене е единство между общото и единичното."[6] Но тъй като съотношението между общото и единичното се разкрива в различни явления в живота, в логическото мислене, то спецификата на тяхното единство в изкуството според автора се заключава в особения характер на техните връзки, които обаче така си и остават недоизяснени.

Мисълта за единичното като съществено свойство на художествения образ подчертава и С. Петров. „Всеки художествен образ застава пред нас в облика на единичното, било това образ на човек, на животно, предмет, природно явление и т. н. В този смисъл който и да е персонаж в произведението, проявявайки се като

---

[1] Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика в 4-х томах. Т. 1. Искусство. М., 1968, с. 75.

[2] Пак там.

[3] Пак там, с. 57.

[4] В. А. Разумный и А. А. Баженова. Художественный образ. — В: Вопросы марксистко-ленинской эстетики. М., 1956, с. 146—147 (курс. м., М. Х.).

[5] Пак там, с. 143.

[6] Ан. Дремов. О художественном образе. М., 1956, с. 17.

човек, имайки индивидуален външен облик, ще носи у себе си и общото, присъщо на хората изобщо.“[7]

Не представлява някаква особена трудност да приведем и немалко други мнения, сходни с току-що цитираните. Струва ми се обаче, че това не е необходимо. Широкото разпространение на такъв род възгледи, също както и генетичната им връзка с положенията у Хегел, е достатъчно очевидно. Но какво от това, какво лошо има тук? — могат да попитат някои читатели. Първо, големият брой привърженици на истината, ако тя действително е истина — е нейно достойнство, а не недостатък. Второ, марксистката естетика изобщо не се отказва от крупните завоевания на естетиката от миналото. И после, възгледите на Хегел се възприемат от нашите естетици не в тяхната непосредствена цялост, а в преработен вид.

В такива размисли, разбира се, има свой резон, но само донякъде. Той се отнася преди всичко до това, че естетическите възгледи на Хегел стават достояние на нашата естетика в своя трансформиран облик: общото е освободено от своето религиозно съдържание, то придобива своя истинска основа в явленията на реалната действителност, с това именно се премахва разривът между общото и конкретното. Може би в това „приземяване“ на общото, в сближаването му с отделното, конкретното, в утвърждаването на реалното като благодатна почва за изкуството се крие източникът на популярността на трансформираната Хегелова теория на художествения образ? Дали не благодарение на това може да се обясни и нейното продължително и силно влияние?

Но каквито и да са обстоятелствата, способствуващи за процъфтяването на разглежданата теория и колкото и значителен да е нейният „авторитет“ в миналото и настоящето, не могат да не се видят сериозните ѝ недостатъци. Те се състоят в това, че при съприкосновението си с важни явления на изкуството тази теория се оказва неспособна да разкрие техните специфични, много съществени качества. Извън сферата на нейното „действие“ се оказват цели области на художествената култура. Наистина как могат да се различат единичното и общото в архитектурата, в какво се проявяват те тук и по какъв начин става тяхното сливане? Едното и другото, взети както отделно, така и в тясното съчетание помежду им, не са успели да ги открият в архитектурата независимо от щателните търсения; тези явления приличат на невидимките, за които твърдят, че съществуват, но същевременно за тях не се знае нищо определено.

Аналогично положение се получава и тогава, когато се насочим към симфоничната музика. Невъзможността да разграничим единичното и общото и тук изпъква доста отчетливо. Тези категории по отношение на музиката не могат да се признаят за реални, значителни, позволяващи по-добре да се разбере същността, спецификата на образното творчество в този род изкуство.

Оттук, разбира се, съвсем не следва, че архитектурата и музиката се намират извън образното усвояване на действителността. Различните похвати и форми на обобщаване на живота, на духовния свят на човека са присъщи на всякакъв род изкуство. Обаче принципите на сливането на единичното и общото съвсем не са задължителни за много пътища и способи за художествено обобщение.

Очевидно е, че за тези принципи не може да се говори най-вече относно такива сфери на изкуството, за които *изображението* на процесите от действителността не е тяхна специфична особеност. Архитектурата, музиката, преди всичко инструменталната, също както и приложните изкуства принадлежат именно към такива области на художествената култура. Музиката се отличава с *изразяване* на чувства, емоции, вътрешния живот на хората. Архитектурният образ е нераз-

---

[7] С. М. Петров. Реализм. М., 1964, с. 122.

ривно свързан с въплъщението на красотата, хармонията, симетрията, чието осмисляне отразява духовните стремежи на човека през различните периоди от време.

Но положението за единство между общото и единичното в художествения образ не намира потвърждение не само в произведенията на посочените по-горе изкуства, но и в различни области на литературно-художественото творчество, примери от което често се използуват от поддръжниците на разглежданата теория. Писателите — класици и романтици, всяко направление по своему — клонят към въплъщение на съвършеното, на идеала. И докато класиците оценяват идеалното като норма, а нормата се представя като идеално, то социалните романтици рисуват често героите си като въплъщение на онези могъщи сили, призвани да разрушат нормите, които сковават развитието на творческите способности и възможности на човечеството. На свой ред романтиците с метафизическа нагласа се стремят да проникнат в сферата на ireалното, свръхсетивното, да го изразят.

В художествените образи на класиците и романтиците и по-специално на романтиците от метафизическото направление е доста трудно поне донякъде отчетливо да се характеризира феноменът, който естетиците наричат единично в образа. Трудно е да се направи това, ако не разгледаме всеки персонаж, вкл. и персонажите с фантастичен, ireален облик, като единично явление и ги оценим единствено според това, че те се проявяват в художественото произведение отделно, самостоятелно. Останало изолирано, и общото се превръща в нещо твърде мъгляво, разлато, превръща се в явление от извънестетически характер.

2

Неясното понятие за единичното и чрез него за общото, приложено към различни области на художественото творчество, към изкуството като цяло, никак не пречи да се признае несъмненият факт, че художествените обобщения, които се съдържат вкл. и в произведенията на класиците, романтиците, притежават свое ясно изразено творческо своеобразие. Особеният облик на художествените обобщения далеч не може да се смесва с единичното като естетическо явление. Те изобщо не са тъждествени начала. Докато единичното характеризира гносеологическото отношение на изкуството към действителността, процесът на творчеството е според Хегел универсално начало, своеобразието на художествените обобщения — у всеки голям майстор „лично“, оригинално, разкрива качествата на творческата индивидуалност, чертите на вътрешната структура на художествените произведения.

Абстрахирайки се от неясните и нещо повече — илюзорни критерии и мерки, съществуващи в редица трудове по естетика, трябва ясно да кажем, че единичното в художествения образ не представлява универсална категория. За въплъщението му в произведенията на литературата и изкуството може да се говори тогава, когато художникът използува конкретен жизнен материал, разкрива в конкретни явления, в живи човешки характери типически свойства. Най-изразителен пример в това отношение са живописният и скулптурният портрет, документално-художествената литература. Същевременно индивидуалното своеобразие е присъщо на всички значителни художествени образи, вкл. и на тези, които се създават извън целеустремената ориентация към анализ на отделни конкретни явления от живота като основа на творческите обобщения.

Но тъй като в реалистичното творчество винаги в една или друга степен е налице позоваване върху истински събития и факти, върху конкретни процеси от действителността, то може би единството между общото и единичното представлява характерна черта поне на най-важните видове *реалистично* изкуство! Обаче при подробно разглеждане на въпроса се оказа, че това не отговаря на

истината. Реализмът включва, да речем, такива сфери на изкуството като фантастиката, гротеската. Но може ли плодотворно да се приложи тук схемата за общото и единичното? Мисля, че не.

Във фантастическата повест на Гогол „Нос“, както е известно, събитията се развиват около изчезналия нос на колежкия асесор Ковальов, тази част от лицето, превърнала се в страшно импозантен статски съветник. Би било смешно, ако някой, да речем, млад изследовател би започнал съобразно с посочената схема да анализира единичните и общите качества на Носа като персонаж. Изследователят би достигнал съмнителни резултати и ако разгледа в същия аспект действуващите лица от повестта „Машина на времето“ от Х. Уелс, неговите елои и морлоки. И съвсем неутешителни биха се оказали изводите, които той би трябвало да направи, ако оперира с формулата за единството на общото и единичното при анализа, да речем, на „Война със саламандрите“ на К. Чапек. Можем да се позовем и на много други факти от аналогичен или подобен характер, които решително противоречат на посочената теория.

Сериозните съмнения в универсалността на единичното като свойство на явленията на изкуството никак не разколебават основното положение, че художниците-реалисти се опират в творчеството си върху анализ на процесите на живота, които те схващат широко и обемно.

Същността на въпроса се заключава в това, че самото реалистическо изкуство познава много, съвсем различни пътища за художествено обобщение на явленията от действителността. Има немалко талантливи писатели, художници, които при създаването на художествени образи — често значителни и ярки — изхождат непосредствено от описанието на реалните събития, на живота на реалните хора. Незаличими примери на този способ на обобщение показва по-специално изображението в литературата и изкуството на героите от гражданската и Великата отечествена война.

За другите художници реалният жизнен материал, прототиповете са отправна точка за широки художествени обобщения. Същевременно много крупни художници създават произведения, като се опират не на отделни явления от живота и върху прототипове, а върху своя многостранен жизнен опит, и се доверяват на своето силно и проницателно въображение. Те постъпват като смели конструктори и експериментатори. Резултат от техния творчески труд са често художествени образи с огромна сила.

На въпроса на една от своите кореспондентки, кой му е послужил за прототип на Андрей Болконски, Толстой отговаря: „Андрей Болконски — той е никой, както и всяко лице на романист, а не писател на личности или мемоари. Бих се срамувал да ме печатат, ако целият ми труд се състоеше в това да опиша портрет, да разузная, да запомня.“[8]

Когато става дума за единичното и общото в художествените образи, чието създаване до голяма степен се дължи на творческата фантазия на автора, се изпуска пред вид следното доста важно обстоятелство: единичното със своите безброй много белези, особености не може да бъде възпроизведено в художественото произведение поради неговите неизчерпаеми „белези“, качества. Всяка имитация на единичното в този случай ще бъде фалшива, антихудожествена. Превръщането на единичното в някаква разновидност на общото разрушава самата база на сакраменталната формула. Едно е да се изобрази единичното явление като изходно начало на творческото обобщение. Тук единичното в своята динамична връзка с характерното изпъква не като форма, а като съдържание на художествения образ. И нещо съвсем друго е преобразуването на единичното във форма. Именно в такъв вид то често се и разглежда от много естетици. Но

---

[8] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Т. 61, с. 80.

единичното като форма—това е своего рода подпоручик Киже, явление, „лишено от фигура“. Нещо се смята за съществуващо, изпълняващо определена функция, докато това нещо е чисто и просто само видимост, самоизмама на теоретическата мисъл. Както вече се посочи, и общото в този случай губи своята естетическа определеност.

В естетическата система на Хегел, която той е разработвал усилено през 20-те години на миналия век, през последния период от живота си — Хегел умира в 1831 г., — голямо значение имат мислите на философа за епическото творчество и за отношенията на изкуството и обикновения живот. В главата, в която е изложена романтическата форма на изкуството, Хегел отбелязва как редица художници обръщат поглед към ежедневната действителност. „Така например у Шекспир — пише той — наред с изображението на възвишени области и много важни сфери срещаме изображение на най-незначителни и второстепенни явления, защото при него действията на персонажите достигат до жизнени връзки, раздробяват се и се разсейват, като преминават в кръга на случайностите, където всичко има своето значение.“[9]

Според Хегел архитектурата, скулптурата, музиката никак не са подходящи да въплътяват в художествени произведения ежедневното, но затова пък в литературата обикновеният домашен живот, моралът на днешния ден нерядко се изобразяват в своите обикновени еснафски перипетии. „От французите особено Дидро настоява за естественост и подражание на живота. У немците по подобен път (но в по-висок смисъл) вървят на младини Гьоте и Шилер. Вътре в тази жива естественост на изображението и своеобразие на изобразяваното те търсят по-дълбоко съдържание и основни, интересни конфликти.“[10] Същевременно такива художници като Коцебу и Ифланд „описват ежедневния живот на своето време в неговите прозаични връзки, показвайки недостатъчен усет към истинска поезия“[11].

Хегел се отнася с нескриван скептицизъм към нахлуването на обикновения живот в „голямата литература“ и отбелязва, че то нерядко се съчетава с пряко снизяване на поезията до натурализъм и филистерски морал. Същевременно според Хегел огромното въздействие на ежедневното върху литературата и изкуството съвсем не е случайно явление, той го свързва с все по-нарастващото господство на прозаичното в социалното и индивидуалното битие на хората.

Немският философ е бил прав в това отношение, че новата историческа епоха — XIX в. — носи със себе си стремително нарастване на меркантилизма, на комерческите отношения, които релефно се открояват в цялото устройство на обществения живот, в неговото духовно съдържание. Оттук Хегел прави извода: „. . . Нашето време по своето общо състояние е неблагоприятно за изкуството.“[12] Обаче този извод — при цялото си относително значение — се оказа, както това потвърди по-нататъшното развитие на изкуството, едностранчив. Оценката на Хегел за ролята на ежедневното, на околната действителност за художественото творчество в много отношения не отговаря на истината, на реалните факти от историята на художествената култура.

Съгласно концепцията на немския философ в историята се наблюдават епохи на героическо състояние на света и периоди на прозаическо битие. Героичните епохи притежават тази особеност, че личността, героичният характер в своите стремежи, постъпки изразяват общите принципи на правото, обичая, законността, присъщи на обществото, в което живеят. Съществено е и нещо

---

[9] Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика в 4-х томах. Т. 2, с. 306.
[10] Пак там, с. 308.
[11] Пак там.
[12] Пак там. Т. 1, с. 17.

друго. „В героичното състояние на обществото субектът, оставайки в непосредствена връзка с цялата сфера на своята воля, своите действия и постъпки, изцяло отговаря за всички последствия от своите действия.“[13] Те са продиктувани от нормите и идеалите на социалната среда.

На прозаическите епохи е присъщ разнобой между личността и обществото, подчинено положение на човешката индивидуалност. Личността в своето частно битие не се вдъхновява от големи цели, тя не се стреми да поеме върху себе си отговорността за извършващото се в света. Решаващо значение в тези епохи имат широко развитите държавни форми на живот. Най-ярък пример на героично състояние на света Хегел смята гръцкото общество. Прозаичното състояние на света според немския философ най-отчетливо се разкрива в съвременния му исторически период.

Хегел подчертава: в героичните епохи се развива, процъфтява високо епическо изкуство, преди всичко епопеята. Прозаичните епохи се характеризират с общо значително снижаване равнището на художественото творчество. От тази гледна точка немският философ разглежда и романа на новото време, който той нарича „съвременна *буржоазна* епопея“[14]. „Тук — пише Хегел, — от една страна, отново изпъкват с цялата си пълнота богатите и разнообразни интереси, състояния, характери, жизнени условия, широкият фон на цялостния свят, а също епическото изображение на събитията. Но тук отсъствува *изначалното* поетическо състояние на света, от който израства истинският епос. Романът в съвременен смисъл предполага вече *прозаически* устроена действителност, върху почвата на която той в своя кръг отново завоюва за поезията, доколкото това е възможно при такава предпоставка, нейните загубени права — както от гледна точка на жизнеността на събитията, така и от гледна точка на индивидите и техните съдби. Ето защо една от най-обикновените и подходящи за романа колизии — това е конфликтът между поезията на сърцето и противостоящата ѝ проза на житейските отношения, а също и случайността на външните обстоятелства.“[15] За Хегел съвременният му роман не е истинско епическо творчество, не е звено в настъпателното развитие на голямото изкуство, по-точно той характеризира неговия упадък.

Немският философ гледа доста песимистично на бъдещето на изкуството. Струва му се, че то е изчерпало своите сили и възможности във въплъщението на абсолютното. „Нито Омир, Софокъл и т. н., нито Данте, Ариосто или Шекспир — пише Хегел — не могат да се появят в наше време. Онова, което така значително беше възпято, което така свободно беше изказано — е изказано докрай; всичко това са материали, способи за тяхното съзерцание и разбиране, които са изпети докрай.“[16] Същността на това изказване на немския философ се заключава не само в обстоятелството, че не могат да се появят отново такива неповторими творчески индивидуалности като Данте, Ариосто, Шекспир, но и в решителното утвърждаване на мисълта, че е невъзможно да се родят в настоящето и бъдещето нови, действително крупни, велики художници на словото. И това е била една дълбоко драматична жертва на изтъкнатия философ и естетик пред някои неверни идеи на неговата система.

---

[13] Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика в 4-х томах. Т. 1, с. 196.

[14] Пак там. Т. 3, с. 474 (курс. м., М. Х.).

[15] Пак там. Т. 2, с. 474—475.

[16] Пак там, с. 319.

Две години преди смъртта на Хегел Балзак напечатал своя исторически роман „Шуаните“, който не направил силно впечатление на читателската публика. Но на това съчинение е било съдено да стане отправна точка на голяма серия романи и повести, състояща се от няколко десетки произведения, които осветляват нашироко различни страни от живота на съвременното общество, серия, на която Балзак дава общото заглавие „Човешка комедия“. Романите и повестите на Балзак са важно звено в развитието на голямото епическо изкуство на новата епоха, започнала в края на XVIII и XIX в. Ярък израз това изкуство получава в произведенията на Дикенс, Гогол, Толстой и други видни майстори на XIX в., а след това на XX в. Песимистичните прогнози на Хегел относно бъдещето на изкуството за щастие не се оправдават. Времето, което той нарича епоха на прозаическо състояние на света, епоха, неблагоприятна за изкуството, създава велики майстори, забележителни художествени творби, вкл. и в епическите жанрове.

Едностранчивостта на Хегеловата оценка на времето се заключава по-специално в това, че немският философ му приписва някои общи качества, като изпуска от вниманието си противоборстващите тенденции. Несъмнено прозаизмът на живота, на човешките стремежи и действия налагат своя силен отпечатък върху епохата, но вътре в обществото веднага се появява съпротива на тези господстващи начала, протест срещу тях. Това обществено настроение се проявява релефно в литературата и изкуството. Романът на XIX в. в своите най-добри образци не само не създава буржоазната епопея, но въпреки мнението на Хегел по своята същност е антибуржоазен — и това е важно да се подчертае, — антибуржоазен в този дълбок смисъл — в него е показано, че буржоазните принципи и норми на живот не се приемат и се осъждат.

Очевидно е, че епическото творчество на XIX в. се различава съществено от епоса на други исторически периоди, по-специално от епоса в античния свят. Същевременно е несъмнено, че то представлява най-значителното явление в историята на световното изкуство, което разкрива нови черти в художественото усвояване на света. Това явление е неоднородно, в него намират израз различни начала. И това е напълно естествено, като се имат пред вид сложността, многообразните процеси на социалната действителност в тази епоха. Многостранността и сложността на живота пораждат и други — отличаващи се от епическите — похвати на нейното образно претворяване и обобщение.

Нямам намерение тук дори отчасти широко да разглеждам новите качества на литературата от XIX в. В рамките на настоящата работа това е и невъзможно.[17] Обаче ми се иска да се спра на някои забележителни особености на художествения анализ и синтез в реалистическата литература през този период — от гледна точка на същественото обогатяване на нейния творчески арсенал, което ми се струва много важно не само за историческото, но и за теоретическото осмисляне на естетическото усвояване на света, за разбиране спецификата на художествения образ, на неговите функции.

При оценяването на крупните епически творби нерядко се отбелязва ролята на важното историческо събитие, залегнало в основата на едно или друго произведение, или — при липса на такова събитие — се подчертава решаващото значение на художествената концепция на автора. Реално (в творческата практика) често се наблюдава съчетаване на едното с другото. На пръв поглед в структурата на „Човешка комедия“ от Балзак събитията с исторически харак-

[17] Относно характеристиката на развитието на способите и формите на реалистическото обобщение в литературата виж моята книга „Художественное творчество, действительность, человек“, гл. 2. М., 1978.

тер не играят никаква съществена роля. Но такъв род впечатления трябва да се признаят за повърхностни. „Човешка комедия“ като цяло е много тясно свързана с най-големите събития на епохата — със смяната на начина на живот, с дълбоки изменения в социалните, човешките отношения, промени в духовния облик на хората.

Творческият замисъл на епопеята на Балзак е обусловен от пламенния стремеж да се разберат тези промени, и то не в техния частен израз, а в най-разнообразните им прояви, във всеобщото им значение. Глобалният замисъл на „Човешка комедия“ изпъква ясно в нейното вътрешно разчленение. Епопеята включва сцени от частния, провинциалния, от парижкия живот, сцени от военния, политическия, селския живот, философски и аналитични етюди. Писателят изследва внимателно различните страни на социалното и частното битие на хората, психологията на действуващите лица с различно обществено положение, движещите тенденции на времето. Хегел подчертава мисълта, че епопеята включва в себе си „духа на епохата, духа на нацията“[18]. И тази вярна мисъл се отнася изцяло до „Човешка комедия“.

Очевидно е, че в мащабно образното разкриване на действителността, направено в романите и повестите на Балзак, важна роля играе също творческата концепция за света, оформила се до известна степен у писателя още в началния период на работата му над „Човешка комедия“. Бурните и дълбоко противоречиви процеси на своя съвременен живот Балзак разглежда не като трудно поддаващ се на разбиране хаос, а като съвкупност от сложни явления, сцеплението и изменението на които е обусловено от определени закони, които оказват влияние върху формирането на характерите, постъпките, стремежите на хората.

Придавайки голямо значение на анализа на човешките страсти, писателят внимателно изучава тяхното скрито течение и откритите буйни прояви, техните неочаквани преплитания и резки зигзаги в тясна връзка с конкретните обстоятелства на социалното битие на неговите герои. Фактът, че в широкото движение на живота се разкриват неговите вътрешни закони, според Балзак изобщо не изключва съществената роля на случая в съдбата на отделните хора, не пречи на това, че той може и трябва да стане звено в сюжетната постройка на литературното произведение. „Случаят — пише Балзак — е най-великият романист на света; за да бъдем плодовити, трябва да го изучаваме.“[19]

Забележителна черта в художествения свят на Балзак е ясно показаната в неговите произведения ориентация към социално-типологическите обобщения, които са част от широката епическа картина на действителността. Тези творчески амбиции на писателя са намерили израз естествено най-вече в създаването на психологически наситени образи-типове, които имат своя обществена, жизнена, битова определеност. Вследствие на това, че в тях се разкриват дълбоки начала от живота, на Балзаковите образи е присъща голяма вътрешна обемност, която обуславя техния интензивен живот извън границите на тяхната епоха.

Ориентирането към социалната, епическата типология у Балзак не се ограничава с обрисовката на типическите черти на отделни действуващи лица. Тя отчетливо се отразява също и в това, че в неговите произведения нерядко определена социална среда, в която живее героят или навлиза в нея, се изобразява като своеобразен спектър от психологически родствено действуващи лица, призвани да покажат особеностите на тази среда. Да си спомним в тази връзка навлизането на провинциалиста Люсиен Шардон в света на продажната парижка преса, изразително нарисуваните фигури на журналистите, които обучават

---

[18] Георг В. Ф. Гегель. Эстетика в 4-х томах. Т. 3, с. 431.
[19] Оноре Бальзак. Собр. соч. в 24-х томах. Т. 1. М., 1960, с. 26.

Люсиен в умението да прави кариера. Епически картини от аналогичен характер се срещат доста често в произведенията на Балзак.

Тази тенденция намира и по-широк израз. Понякога писателят се стреми изведнъж да очертае облика на цял социален слой, като изобразява обширна галерия от действуващи лица, принадлежащи към него и характеризиращи неговите особености. Такива са например „Чиновници“, „Селяни“ — романи, в които влечението към социално-епическата типология се е отразило особено силно.

В предисловието към „Човешка комедия“ Балзак пише: „Не само хората, но и най-главните събития се отливат в типични образи.“[20] Писателят отбелязва тук не само обстоятелствата, в които действуват героите на неговите произведения, колкото онова ново явление в литературата, когато най-значителните явления в живота стават съдържание на художествения образ. Може да се предполага, че думите на писателя се отнасят и за неговите собствени художествени обобщения на най-важните социално-психологически процеси на епохата, на крупните промени, станали в действителността.

Социалната, епико-реалистическата типология е представена в литературата на XIX в. в различни, нерядко много своеобразни разновидности. Тя е разкрита много изразително в „Мъртви души“ и „Тарас Булба“ на Гогол. Стремежът да се разкрият определящите начала на живота, да се запечатат характерите-типове в техния релефно откроен външен и вътрешен облик, е безспорно най-важното качество на Гоголевата поема. Както и да се оценява определението на жанра на „Мъртви души“ от техния автор, несъмнен ни се струва стремежът на писателя в самото наименование „поема“ да подчертае мащабността на епическия замисъл на произведението. Добре е известно, че този замисъл включва осветляването не само на битието на мъртвите, инертни души, но и психологията, действията на активните живи души. При тази вътрешна разчлененост, която, както можем да съдим, е била присъща на замисъла на поемата, нейният първи том още от самото начало е бил създаден като цялостно произведение, отличаващо се със своя оригинална художествена концепция.

Докато в „Човешка комедия“ чертите на новата епоха се изобразяват посредством избухването на бурни конфликти, остри стълкновения, в накала на страстите, в „Мъртви души“ нейните характерни свойства се разкриват посредством обрисовката на дребнавостта, нищожеството, бездуховността на ежедневното съществуване на героите, техния меркантилизъм и вътрешно скудоумие. Докато у Балзак историята на човешките съдби се свързва с описанието на човешките драми, потреси, катастрофи, то у Гогол изображението на дребнавото битие на героите, както и комерческата предприемчивост е пронизано от хумор, прерастващ в сатира. Към тях се присъединява чувството на трагизъм, предизвикано от явленията на духовното обедняване на човека, угасването у него на всички истински човешки качества. Съвършено естествено ни се струва, че дълбокото вътрешно съпротивление на духа на времето се изразява не само като критическо, обвеяно с драматизъм изображение на явленията от действителността, но и като сатирико-хумористическо осветление на прозаизма на живота, на меркантилизма, хищничеството. В този смисъл е несъмнена известната творческа близост между Гогол, от една страна, и Дикенс, Текери, Флобер — от друга.

Художественият опит на най-големите писатели от XIX в., вкл. и на Гогол, показва, че „усвояването“ от тяхна страна на обикновения живот не само не пречи за зараждането на широко епическо творчество, но често е негова основа.

---

[20] Оноре Бальзак. Собр. соч. в 24-х томах. Т. 1, с. 35—36.

Изучаването на „Мъртви души“ в контекста на европейската, световната литература позволява да се види пълната необоснованост на изказваното понякога в наши дни мнение, според което „Мъртви души“ било романтично произведение, своего рода социална утопия. Дълбоките връзки на поемата с действителността са толкова очевидни, нейната роля и значение в общото движение на руската и световната реалистична литература са толкова ясни, че всякакви опити да се тълкуват, да се оценят „Мъртви души“ извън и независимо от тези връзки се оказват съвършено безплодни. Не можем да признаем за справедливо мнението за Гоголевата поема като явление на сатирическия епос и не можем да направим това, тъй като художествената структура на „Мъртви души“ е твърде сложна. Без да говорим за това, че хуморът и сатирата далеч не са тъждествени начала, съвсем неправомерно е да се игнорира извънредно важната роля на лирическата стихия за поемата, също както и трагедийните начала, изразени в нея.

Своеобразието на епико-драматическата типология на „Мъртви души“ е тясно свързано с онзи народно-национален критерий в осветляването на жизнените явления, който ясно изпъква в поемата. За разлика от Балзак, който малко вярва в народната мъдрост и е дал в „Селяни“ един, общо взето, непривлекателен образ на селските обитатели, Гогол високо цени историческата роля на народа като съзидател и пазител на националните духовни качества независимо от днешното му бедствено положение. Вярата в човека, в народа, в неговото бъдеще предреши онзи широк поглед, който даде възможност на художника да покаже дребнавите, егоистични характери не само като явление, породено от определена социална среда, и не само като важна особеност на неговата епоха, но и като феномен, възникващ през различни исторически периоди. Този широк поглед позволи на писателя да отрази необикновено релефно пошлостта на пошлия човек.

Епическата мащабност на образите в „Мъртви души“ е тясно свързана също така с хумористическата им заостреност, с онова своеобразно окрупняване на основните им черти, което с поразително майсторство създава Гогол с цел да покаже своите герои пред очите на целия народ. Неведнъж е отбелязвано, че авторът на „Мъртви души“ е успял, както това рядко се е удавало на друг крупен художник, да създаде толкова изразителни образи-типове, които се превърнаха в нарицателни имена за качествата на хората. Общочовешкото съдържание на Гоголевите образи се разкрива постепенно, макар то достатъчно ясно да се е осъзнавало от самия писател.

По-другояче, отколкото в „Мъртви души“ е разгърнато епическото в „Тарас Булба“. Тук епическото повествование до известна степен наподобява изобразяването на събитията в класическата епопея, разкрива известна близост с него. Тази близост се изразява преди всичко в това, че в „Тарас Булба“, както и в класическата епопея е изобразено единството между главните герои и народа, неразделна част от който са те и чиито мисли и стремежи изразяват. Сходни черти се разкриват и във възсъздаването на героиката, която представлява вътрешният динамичен център на „Тарас Булба“. Независимо от това Гоголевата епопея притежава свои дълбоко оригинални качества. Нейното вътрешно напрежение е обусловено от патоса на националното и социалното освобождение, от патоса на свободата, от широкото „разпръскване“ на народната душа. В епопеята по забележителен начин е изразено презрението към користта, себелюбието, меркантилизма.

„Тарас Булба“ органически обединява качествата на историческата повест и на героическата епопея. Историко-реалистичното повествование, предаващо неповторимия колорит, духа на епохата, начина на живот в миналото,

се слива с патетико-епическото изображение на големите дела на героите в произведението, остро драматичните конфликти, трагическите колизии.

Историческата епопея представлява известен паралел на „Мъртви души“, но паралел с друг творчески коефициент. Художествената окрупненост на дребните характери в известна степен може да се съпостави с истинската сила и вътрешния смисъл на характерите в „Тарас Булба“ и същевременно рязко се различава от нея. Похватите при обрисовката на действуващите лица в тези произведения са различни. В едното от тях е отразен стремежът към света на вещите, показана е егоистичната затвореност и обособеност от света, в другото са отразени важни исторически събития, активното съпричастие в тях от страна на героите в епопеята, откритите им и щедри души, себеотрицанието им. Трагизмът на историческата епопея също никак не прилича на трагизма на поемата-роман.

Сама по себе си типологическата, стиловата нееднородност на „Мъртви души“ и „Тарас Булба“ характеризира не само широтата на епическите начала в творчеството на Гогол, но и силата на новаторските търсения на писателя в различни направления, неговите творчески завоевания, обогатили епическото изкуство на новото време.

Достиженията на типологическото течение в литературата на XIX в. бяха значително увеличени от Салтиков-Шчедрин. Наред с обрисовката на сатирическите типове с голяма социално-психологическа наситеност в такива произведения като „Губернски разкази“, „Господа Головльови“, „Убежище Монрепо“, „Пошехонската старина“, писателят е създал немалко обемни *събирателни* образи с ясно изразена нарицателна функция. Към тях принадлежат глуповци, пошехонци, господа ташкентците, помпадурите и помпадуршите, господа Молчалиновци, реакционерите и др.

Шчедрин използува широко такъв похват на художествено обобщение, при който повествованието се изгражда не чрез изобразяване на отделните герои, а чрез разкриване общите особености, присъщи на едни или други явления от социалната действителност. Различните повествователни епизоди, сцени разкриват тези общи особености. Редица събирателни образи са обрисувани именно по този начин.

Същевременно събирателният образ у Шчедрин нерядко включва изображението на група отделни персонажи, в облика на които се изтъкват известни черти на „общност“, на „обединение“. Но този образ твърде често не е само резултат от обрисовката на различни лица, но е и изходна величина, в началото широко обрисуван от писателя социален тип, който впоследствие е показан в много свои подразделения и разновидности. При наименованието на събирателния образ Шчедрин използува характерни явления на времето („господа ташкентци“ — са чиновници, ползуващи се с неограничена власт и различни привилегии по време на службата си в периферията на царска Русия), исторически аналогии („помпадури и помпадурши“) или литературни типове, създадени от други писатели („господа Молчалиновци“). Вътрешното съдържание на такива нарицателни образи е неизмеримо по-широко от първоначалния творчески импулс.

В повествователния цикъл „Господа ташкентци“ Салтиков-Шчедрин пише: „Ташкентци е събирателно наименование.

Онези, които мислят, че това са само хора, желаещи да се възползуват от безстопанствени пари в Ташкент, жестоко се лъжат.“ Като характеризира понататък чертите на събирателния образ на „господа ташкентците“, писателят отбелязва: „. . . Всеки, който, без да се стеснява, захвърля своя ближен като неодушевен предмет, който вижда в него само материал, с който може да удовлетворява всевъзможните си лудешки мании, е ташкентец. Човек, който разсъждава, че вселената не е нищо друго, а безстопанствено пространство, съще-

ствуващо само заради това — да може той да го плюва от всички страни, е ташкентец. . .“ Освен обикновената жестокост, простащина и цинизъм „ташкентството“ — както то се разкрива в по-нататъшното повествование — е и алчно, безсрамно лично устройство, използуване на властта, на силата за користни цели, то е и войнствуващ консерватизъм.

Събирателният образ има отделни страни и равница. Типът нерядко се разделя на своеобразни видове, а след това и на отделни разновидности. Така сред „господа ташкентците“ писателят смята за необходимо да изобрази „ташкентеца, който цивилизова in partibus,* ташкентеца, който действува във вътрешността; ташкентец, който разработва държавната собственост (на прост език крадец на държавна собственост); ташкентец, който развива частната собственост (на прост език крадец); промишлен ташкентец, ташкентец, който създава външна размирица, ташкентец, който създава вътрешна размирица и така нататък почти до безкрайност“.

Някои теоретици считат, че събирателните типове, подобни на Шчедриновите, в същност не са образи, тъй като са лишени от онази сетивна конкретност, която уж е неизменно присъща на действуващите лица на литературно-художествените произведения. Но, както вече се отбеляза, доста трудно е например да се размишлява за сетивна конкретност на персонажите, в които авторът на произведението е вложил черти на свръхсетивно, ireално. И въпреки това тези персонажи обикновено не се изключват от сферата на образното творчество. Ето защо аргументът, изграден върху отричане на сетивната конкретност, не може да се признае за доказателствен. По отношение на някои други събирателни образи, като например колективния герой, се изказва мисълта, че те като художествени обобщения се създават не от самия автор, а са резултат от „творчеството“ на изследователите.

Като оставим засега настрана въпроса за събирателните образи, равнозначни на колективния герой, трябва да отбележим, че Шчедриновите събирателни образи-типове израстват органически от неговите художествени замисли, плод са на неговите творчески търсения и напрегнат труд. „Дискриминацията“ на събирателните образи без съмнение е свързана с това, че те не се „вместват“ в разпространените определения за художествения образ като съществена особеност на изкуството. Но очевидно е, че не изкуството е задължено да се подчинява на всякакъв род дефиниции, а теоретическите категории трябва да изхождат от реалните факти, които, както се знае, са нещо упорито.

В творчеството на Шчедрин е застъпена ярко реалистическата гротеска. За да може да разкрие дълбоко характерните черти на живота, за да може релефно да ги въплъти, писателят смело прибягва до такова рязко разместване и преобразяване на реалните особености и качества на действуващите лица, което показва главното, същественото в техните действия, във връзките им с околния свят. Особено изразително е представена реалистическата гротеска на Шчедрин в „История на един град“, в обрисовката на такива персонажи например като Брудастий — „Органчик“, Угрюм-Бурчеев. Но тя е намерила забележителен израз и в други произведения на писателя.

Трябва да отбележим, че реалистическата гротеска е съществувала в литературата дълго преди Шчедрин. Да си припомним например „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле. Същевременно Шчедрин е изиграл немалка роля за утвърждаването на реалистическата гротеска като похват за художествено обобщение. В края на XIX и през XX в. реалистическата гротеска достига значително развитие.

---

* В чужди краища (лат.)

Това, разбира се, не означава, че писателите от това време са подражавали на Шчедрин. Те вървят по свои пътища, но опитът на автора на „Историята на един град“ има важно значение за тях. Намирайки приложение в различните жанрове, реалистическата гротеска има успешни постижения и в социалистическата литература, преди всичко в произведенията на Маяковски, Еренбург, Брехт.

Характерна черта на реалистическото изкуство на Шчедрин е иносказанието, оня похват на изображение на жизнените явления, при който повествованието съдържа в себе си сякаш различни слоеве, различен смисъл: първият от тях е пряк, повърхностен, а вторият — по-дълбок, завоалиран, той съществено се различава от първия. Иносказанието се манифестира най-силно в приказките, които Шчедрин пише в един значително дълъг период от своята литературна дейност. От гледна точка на образното разкриване на действителността иносказанието, притчата в реалистическото изкуство е много обемен жанр. В нашата епоха то се използува от много художници.

Приказките на Шчедрин са близки до нарицателните образи на писателя и наред с това са самостоятелно, оригинално явление в творчеството на художника. В тях са разкрити ясно, от една страна, социално-типологическите обобщения с тяхната отчетлива вътрешна диференциация („Повест за това, как един мужик изхрани двама генерали“, „Орел-меценат“ и др.), а след това социално-психологическата нарицателна характеристика на героите на произведението („Премъдрият пискар“, „Карасът-идеалист“, „Самоотвержените заек“). Някои от персонажите на приказките прерастват в образи-символи („Коняга“, „Карасът-идеалист“, „Премъдрият пискар“). Това прерастване е в определена степен закономерно за типологическото течение. Да си спомним в тази връзка Гоголевата птица-тройка, която символизира Русия. Образите-символи са своего рода кулминация в творчеството на художници, до известна степен близки един до друг и същевременно много различни помежду си.

4

Един от най-забележителните раздели не само в развитието на епическото изкуство на XIX в., но и в цялата история на световната литература е творчеството на Л. Н. Толстой. Авторът на „Война и мир“ откри и приложи оригинални принципи на епическо повествование, в центъра на което се намират непрекъснатите изменения на живота, промените във вътрешния свят на човека, в неговото духовно и нравствено развитие. За разлика от писателите, които са привлечени от социалната типология, Толстой става основоположник на епико-психологическото течение в изкуството на новото време.

Известно е, че източници на новаторските търсения и творческите открития на великия художник се намират в дълбоките социални промени, промени в общественото съзнание, които стават в Русия, в европейските страни през втората половина на XIX в. Това явление има световно значение. През този период все по-ясно се очертават антихуманните свойства на буржоазния строй, на собственическото общество, все по-отчетливо и по-остро започва да се чувствува възможността за освобождение на човека, на народа от цивилизовано-варварските принципи и норми на това общество.

Творчеството на Толстой е пронизано от идеите за възраждането на човека и човечеството, пропито е от пламенния стремеж да се преоценят много установени вече връзки между хората, да се създадат истински човешки отношения. Писателят изхожда от това, че животът, неговите изисквания не само откриват перспективата по-иначе, отколкото преди, да се погледне на съществуващите социални, духовни ценности, но са и решаващ критерий на отношение към тях.

Вниманието на художника е привлечено от многообразните връзки на човека, неговото духовно „аз“ и действителността, които получават толкова ярко въплъщение в мощния размах на Толстоевото епическо творчество.

Най-важната му особеност — стремежът на писателя да подложи на художествен анализ и синтез околния свят в неговите разнообразни прояви и същевременно да покаже вътрешното противоречиво единство на различните форми на живот, на човешка дейност. Описанието на крупните исторически събития, процесите на социалната действителност в произведенията на Толстой се съчетават много тясно със задълбоченото разкриване на вътрешния живот на хората. Насочвайки се към обрисовката на значителни исторически, обществени явления, писателят ги характеризира преди всичко от *човешка* гледна точка, като показва как ги възприемат хората с различно социално положение и духовно устройство. От друга страна, Толстой неизменно осветлява въздействието на „външните“ събития върху протичането на психологическите процеси, душевния строй на хората, нравствените търсения на действуващите лица в неговите произведения. Взаимопроникването на „външното“ и вътрешното в Толстоевото повествование не е еднозначно; то приема различен облик, но същевременно представлява негово постоянно начало.

Реалната сложност, противоречивостта на вътрешния живот на човека, каквато я намираме в изображението на Толстой, е наречена от Чернишевски проницателно „диалектика на душата“. Критикът отбелязва същественото значение на вътрешния монолог в разкриването на духовния облик, на характера на героите. Наблюденията на Чернишевски се отнасят предимно до творчеството на писателя от началния период. По-късно вътрешният монолог в произведенията на Толстой придобива много по-голяма обемност и дълбочина, става един от действените способи на епико-психологическото повествование. Често вътрешният монолог е даден у него като поток на съзнанието — стихийно развитие на вътрешната реч, която предава протичането на мислите, на преживяванията, на настроенията, откликването на събитията, оценките на героя за самия него, своите емоции, оценката му за околните хора и т. н.

Понятието „диалектика на душата“ характеризира разкриването на вътрешния живот на хората от Толстой. Обаче свойствата на сложната, противоречива връзка на явленията изпъкват изразително и в осветляването от страна на художника на онзи мир, в който живее човекът, реализирането на динамиката на процесите от действителността, на сплитането и стълкновението на различни *жизнени* потоци, привличали постоянно вниманието на писателя. Тези качества са показани изразително и в изображението на човешките характери, разглеждани като цяло.

Използувайки принципа на повествователното съпоставяне на действуващите лица в произведението, Толстой нерядко разкрива степента на съпричастност, влечението на героя към доброто или злото, степента на неговата човечност, душевна широта или ограниченост. Интересна в този смисъл е например обрисовката на семейство Ростови, на отделни негови членове. Писателят подчертава съществената разлика между отзивчивата към хората, към тяхната скръб, Наташа и жестокия, ограничен Николай, готов да използува много сурови мерки само и само да запази скъпия му установен порядък на нещата. Още по-резки различия откриваме при съпоставянето на семейство Ростови с Курагини, съпоставяне, което естествено се налага в хода на развитието на сюжета във „Война и мир“.

Мярата за човечност е един от много важните принципи в характеристиката на Толстоевите герои. Писателят винаги отбелязва в действуващите лица дори най-малката частичка, понякога дори искрица човечност, ако тя съществува у тях. И същевременно той решително осъжда и развенчава безчовечието на

много свои герои — нека си спомним разказа за Наполеон, за чиновническите особи, за властниците във „Възкресение“.

Толстой разработва оригинален похват за „непряко“ изображение на явленията от живота. В разказа „Севастопол през август 1855 г.“ писателят показва военните действия през призмата на възприемането им от двама братя — офицерите Козелцови, силно различаващи се един от друг по своя жизнен опит и душевна нагласа. Във „Война и мир“, както и в други произведения от по-късно време този принцип намира широко развитие. Той се използува както при описанието на важни събития, така и в повествователната характеристика на действуващите лица.

Така например прегледът на руските войски преди Аустерлицкото сражение е описан от „позицията“ на Николай Ростов — участник в този преглед. Смоленск преди нахлуването на Наполеоновите войски, непрестанно нарастващата заплаха за града са изобразени посредством възприятието на Алпатич — управител на имението на стария Болконски, и т. н.

Различните страни от характера на Пиер Безухов, на неговия душевен облик се разкриват не само в описанието на отделни негови постъпки и обстоятелствата, в които попада, но и благодарение на това, че авторът рисува как възприемат неговата личност много герои на романа — хора от висшия свят, приятели, врагове, Наташа Ростова, Каратаев и др. Ана Каренина също е изобразена в различни ракурси — през призмата на Кити Шчербацка, Константин Левин, Каренин, Вронски, светската среда и т. н. Същият принцип в различна степен е използуван и при изображението на редица други действуващи лица.

Характерна черта на Толстоевото повествование е тази, че редица негови епизоди са обагрени в тона на емоционалното състояние, присъщо на действуващото лице в един или друг период от време. Изразителен е примерът на описание на околната среда, след като Константин Левин се обяснява в любов на Кити: „Кочиящите очевидно знаеха всичко. Те с щастливи лица заобиколиха Левин, спорейки помежду си и предлагайки услугите си. . . Лакеят на Шчербацки навярно всичко знаеше. . . Той не само знаеше всичко, но той очевидно ликуваше и правеше усилия да скрие радостта си.“

Изображението на събитията и героите през призмата на възприемането им от различни действуващи лица, както и екстраполацията на душевното състояние на персонажите върху околната среда, съществено обогатява художествения образ, разширява неговите познавателни и експресивни възможности. Героят е представен не само сам по себе си, не само в неговите преки отношения с отделните действуващи лица, но и в по-изтънчени, нерядко трудно уловими, обективирани от художника духовни връзки и отлики от другите хора.

С характеризирания тук похват на повествование е тясно свързано многофокусното, стереоскопично изображение на явленията от живота. То се заключава в това, че едно и също явление, събитие се осветлява от различни позиции. Така Бородинското сражение е описано от гледна точка на Пиер Безухов, който неочаквано се оказва в центъра на военните стълкновения. Героят вижда сражението отвътре, възприема го дълбоко емоционално. Но то се разгръща пред него в своето локално протичане. По-другояче са разкрити „позициите“ на Кутузов и Наполеон, които разглеждат Бородинската битка от военностратегическа гледна точка и оценяват нейния ход всеки по своему. Към това се присъединява и оценката на сражението от страна на Волцоген и неговия доклад пред Кутузов. Преди Бородинската битка изказват мнението си за бъдещото сражение Андрей Болконски, Бенигсен, Кутузов и Наполеон. Освен че разкрива „позициите“ на героите, авторът на „Война и мир“ развива и своя гледна точка за това историческо събитие. В крайна сметка се получава това, което с пълно основание можем да наречем стереоскопическа обрисовка на жизнените явления. Сливането на

обективното и субективното образува тук ново качество, разкрива многоизмеримостта на околния свят.

Подобно на Балзак Толстой не ограничава художествения образ с разкриване на човешките характери. „Работа на изкуството е — пише той — да открива фокуси и да ги излага нагледно. Тези фокуси според старото разпределение са характерите на хората, но тези фокуси могат да бъдат характери на сцени, на народи, на природата. . .“[21]

В произведенията на самия Толстой има немалко сцени, които имат свое вътрешно единство, особен колорит, който обуславя тяхното значение и функция като самостоятелни художествени образи. Такива са например сцената на лова у Ростови, разказът за пристигането на Александър I в Москва, описанието на Москва преди нахлуването на Наполеоновите войски и други — във „Война и мир“; картината на сенокоса, прибирането на реколтата, описанието на конните надбягвания, описанието на дворянските избори — в „Ана Каренина“ и т. н. Образът на жизненото явление е много интересен с това, че съставна негова част се оказват (макар и невинаги) едни или други герои от произведението и дори тяхната съвкупност, но това съвсем не нарушава целостта на образното разкриване на събитията.

Излизането на Толстой извън границите на образа-персонаж прави напълно естествена появата в неговите произведения на колективния герой. Доста често писателят рисува съвкупност от отделни лица, понякога безименни, обединени от общо настроение, от характера на своите действия, от отношението си към събитията. Такъв род единство изпъква релефно например при описанието на голямата група войници и офицери от батареята на Раевски по време на Бородинското сражение. Тази група, нейната непоколебима самоотверженост, нейният героизъм са съпоставени ясно в повествованието с фигурата на Пиер Безухов — удивителния, странен аристократ. А и самият Безухов по-късно се сравнява с хората, които среща в батареята на Раевски: „О, колко е ужасен страхът и колко позорно му се поддадох! А те. . . *те* през цялото време, докрая бяха твърди и спокойни. . .“ — помисли си той.“

По-другояче е обрисуван обликът на голяма група хора, на които е присъщо подобно положение в живота и подобно отношение към него във „Възкресение“, когато се описва пътуването на Нехлюдов до село Паново. Вниманието му е привлечено от ужасната мизерия и бедността на селяните и същевременно търпеливото им примиряване със съдбата. Нахвърляйки с немного щрихи фигурите на отделни лица от селската среда, писателят подчертава нейните общи черти, нейните беди и страдания, рисува изразително колективния герой, неговото социално и психологическо състояние. И това е намерило продължение в размислите на Нехлюдов след срещата със селяните от Паново: „Народът измира, свикнал е с това, че измира, сред него се създава начин на живот, отговарящ на измирането. . . И така постепенно народът стига до това положение, че самият той не вижда целия ужас и не се оплаква от него.“

Творческият опит на Толстой намира действено продължение и развитие в творчеството на редица крупни творци на словото от края на XIX и XX в. Сред тях са Ромен Ролан, Анатол Франс, Голсуърти, Роже Мартен дю Гар, а също Шолохов, Фадеев и много други съветски писатели. В произведенията на всеки от тези майстори са пречупени по самобитен начин различни страни от творческите открития на автора на „Война и мир“. Задължени за своята поява на гениалния художник, тези открития са действено средство за образно усвояване на света.

---

[21] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Т. 47, с. 213.

По времето, когато се формира и набира сили епическото изкуство на XIX в., френският философ В. Кузен заявява: „Човекът — това е вселената в сгъстен вид; психологията е универсална наука в съкратен вид.“ В края на 30-те години в предисловието към дневника на Печорин Лермонтов пише: „Историята на човешката душа, било тя и най-дребната душа, едва ли не е по-любопитна и по-полезна от историята на цял народ, особено когато тя е следствие от наблюденията на един зрял ум над самия себе си и когато е описана без суетното желание да предизвика съчувствие или удивление.“ При цялата полемичност на тези редове в тях не може да не се види изразена определена тенденция в литературата на XIX в. — стремежът към дълбоко разбиране на вътрешния мир на човека, вълненията на човешкия дух.

Такъв род тенденция ту тясно се докосва и свързва с епическото изкуство, както това особено ясно е отразено в творческото развитие на Толстой, ту в известна степен се обособява от него. И това отчетливо се разкрива в художествените търсения например на Стендал и Лермонтов. Оттук, разбира се, съвсем не следва, че Лермонтов и Стендал са странели от социалните теми. Съвсем не. В техните произведения социалното заема значително място. Но все пак в тях преобладава осветляването на вълненията на човешкия дух.

Едно съвсем своеобразно съчетание на социалното и психологическото е осъществено в творчеството на Достоевски. Авторът на „Юноша“, „Братя Карамазови“ трудно може да бъде причислен към създателите на истинско епическо изкуство. Той не се увлича от играта на багрите на широкия жизнен поток, от изобразяването на промените, преливанията в него, той не се стреми да възсъздаде многообразието на връзките между хората. Достоевски се вълнува дълбоко от кризисните явления на социалния свят, трагическите начала в живота на човека. В отделни периоди от творческата си дейност той се интересува живо в различни аспекти от типологията на характерите. Да си спомним например „Бедни хора“, „Село Степанчиково и неговите обитатели“. Но най-често социалната типология не се намира в центъра на вниманието на писателя, тя по-скоро служи като точка, от която се отчитат изследванията на драматическите душевни състояния, трагическите колизии, отколкото отделна самостоятелна област на неговите художнически търсения. Подчертавайки своя специален интерес към вътрешния живот на хората, Достоевски заявява в едно писмо: „Човекът е тайна. Тя трябва да бъде разгадана. . . Аз се занимавам с тази тайна, защото искам да бъда човек.“[22]

Но нито разгадаването на тайната на човека, нито осветляването на трагическите страни в неговото съществование са били за Достоевски обособени от художественото обобщение на живота в широкия смисъл на тази дума. По самата същност на това, как той разбира едното и другото, те и не са могли да бъдат отделени от изучаването на определени явления и процеси от действителността. В този смисъл е много интересна забележката на писателя, направена в неговия Бележник за 1880—1881 г.: „Наричат ме психолог; не е истина, аз съм само реалист във висш смисъл, т. е. изобразявам всички глъбини на човешката душа.“[23]

Романите на Достоевски са наричани понякога романи-трагедии, най-често ги характеризират като произведения, в които са синтезирани социалните, психологическите, философските начала. По-вярна ми се струва втората гледна точка. Без да се спирам на темата за жанровото своеобразие на романите на Достоевски, искам да подчертая положението, че те представляват значителни завоевания на онова течение в литературата на XIX и XX в,. което с известна доза условност може да бъде наречено психолого-драматическо. При това не

---

[22] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. II. М.—Л., 1930, с. 550.
[23] Русские писатели о литературе. Т. 2. Л., 1939, с. 176.

трябва да изпускаме пред вид нито социалното, нито философското съдържание, включено в произведенията на писатели, близки до автора на „Престъпление и наказание".

Схващането на Достоевски за околния свят, представите му за човека и наред с това принципите на художествено усвояване на живота се отличават съществено от схващанията и творческите принципи на неговите предшественици и съвременници. При внимателно и задълбочено изучаване на действителността, твърди писателят, в нея се откриват много неочаквани и изключителни явления. „Никога един романист не може да представи такива невъзможни неща — заявява той, — както онези, които действителността ни поднася всеки ден с хиляди, във вид на нещо съвсем обикновено. Понякога дори и никоя фантазия не може изобщо да ги измисли."[24]

Докато Гогол в необикновеното търси обикновеното и го прави предмет на художествено изображение, Достоевски в ежедневното течение на живота отбелязва постоянно извънредните събития и факти, изглеждащи дотогава невъзможни. Толстой придава особено значение на органичното, стихийно развитие на живота, на израстването и укрепването на неговите нравствени основи. На всичко това (от гледна точка на писателя) противостоят лъжливите, изкуствени форми на човешко съществование, социалната несправедливост, общественото, духовното потискане на народа, насилието на господстващите класи. Вниманието на Достоевски е привлечено преди всичко от явления, излизащи извън рамките на традиционното, утвърденото, от явления, съдържащи остри противоречия, взривове, черти на катастрофичност. Според писателя именно в такъв род процеси най-силно се разкрива същността на живота.

Достоевски се отнася отрицателно към битовото оцветяване на повествованието, към „натуралната" и същевременно простовата характерност, колоритност, от които старателно се ползуват много писатели — негови съвременници. Той отбелязва: „Съвременният „писател-художник", който рисува типове и си избира в литературата някаква специалност (примерно да описва търговци, мужици и пр.), обикновено цял живот се движи с молив и тетрадка, подслушва и записва характерни думички; свършва с това, че ще набере няколко стотин броя характерни думички. После започва да пише роман и щом в него заговори търговец или духовно лице — той започва да му подбира думи от тетрадката, в която е записвал. Читателите се смеят и го хвалят и ти изглежда вярно: дословно е записано от натура, а излиза, че е по-лошо от лъжата. . ." У художника-типизатор героят говори „само с характерни думи, както ги е записал — а се получава неправда"[25].

Възраженията на Достоевски предизвикаха и схващането на типическото само като широко разпространени и вкоренени черти от действителността. Сам писателят често се стреми към това да разкрие свойствата на явленията от живота, на действуващите лица в техния най-пълен, пределен израз. Според мнението на писателя това позволява дълбоко да се очертаят различните прояви на типическото, вкл. и новото, раждащото се, намиращото се в стадий на своето формиране. Но пределното отразяване на качествата на едни герои изобщо не изключва „да се заострят" в различна степен едни или други особености, черти на други действуващи лица. Творческата палитра на автора на „Село Степанчиково и неговите обитатели" и „Юноша" се отличава с голямо разнообразие, с богатство на своите багри.

---

[24] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений. Т. 11. М.—Л.. 1929, с. 234.

[25] Пак там, с. 90.

Достоевски проявява специален интерес към духовната атмосфера на общественя живот, която се разкрива в различни факти, събития, в умонастроенията, чувствата, стремежите и постъпките на хората. С голяма печал писателят наблюдава растящото отчуждение между хората, в което той вижда най-характерната черта на социалното, духовното съществование на съвременния човек. Достоевски нееднократно отбелязва задълбочаващата се тенденция на разпадане на човешката общност на отделни атоми, техните все по-резки стълкновения. Духовното отчуждение на личността от социалния свят е един от много важните жизнени, творчески проблеми, които писателят разработва задълбочено в своите произведения. Индивидуализмът и отчуждението са близки едно до друго, въпреки че Достоевски не ги изобразява като равнозначни явления.

Отчуждението на личността, както и нейното себелюбие, егоизъм е представено в творбите на писателя в много свои видове. Краен израз на индивидуализма, на отчуждеността тук е пълното противопоставяне на личността на другите хора, на обществото като цяло, признаването на всякакви желания и капризи на „аза“ за неотменим закон, за висша ценност. Образът на човека, който упорито защищава, оправдава подобно отношение към обществената среда, са удивително изразително обрисувани в „Записки от подземието“ Техният „автор“ и герой сякаш се изключва от социалния свят, от неговите норми.

Но вътрешното отчуждение, крайният индивидуализъм се проявяват и в други форми — в облика на изострено своеволие, цинизъм, хищничество, във вид на развихряне на най-ниски страсти. В такъв план са изобразени например княз Валковски, Свидригайлов, Фьодор Карамазов, Смердяков и други герои от произведения на Достоевски. В стремежа да постигнат целта си те са готови да прибягнат до всякакви средства, вкл. и най-тежки престъпления, те отхвърлят всякакви, вкл. и нравствените норми. Основен стимул на жизненото поведение на тези герои е рязко изразеното, неудържимо себелюбие, разюздано изтъкване на своето тъмно „аз“, стремежът да властвуват над хората.

Наред с отчуждението на личността и в противовес на него Достоевски рисува герои, които остро чувствуват мъките на човешкото битие, измъчват се от тях, опитват се да намерят изход от най-сложните колизии на живота. И това понякога се свързва с чертите на индивидуалистичното световъзприемане, присъщо на тези герои. Разколников и Иван Карамазов се смятат хора с особена нагласа, които могат да не се подчиняват на общите мерки и правила. И същевременно те дълбоко се вълнуват от коренните проблеми в устройството на света. Те се смятат отговорни за онова, което става в него.

Качествата на „положително прекрасния човек“, стремящ се да преодолее „раздорите“, различните прояви на жизненото зло, Достоевски е отразил в образа на княз Мишкин. При всичките си противоречия този образ се отличава с голяма психологическа правда, която се намира в тясно съприкосновение с правдата на такива характери като Дуня Разколникова и Соня Мармеладова. Душевната щедрост, благородството, самоотвержеността —в изображението на писателя това не са само реални човешки качества, но и своеобразен критерий за отношенията между хората.

Характерна черта в обрисовката на редица герои на Достоевски е разкриването в техния духовен облик на рязко различаващи се едно от друго, противоположни психологически качества, чувства, стремежи. Това е намерило израз преди всичко при изобразяване на раздвоението на действуващите лица, в описанието на едновременното съществуване и борба в техните души на две полярни начала. „Двойничеството“ така или иначе е присъщо на Голядкин, Тома Опискин, Разколников, Иван Карамазов и други герои.

Едновременно с това писателят често показва и у действуващи лица с друго устройство неочаквани преходи от едни чувства, намерения, решения към други, решително отличаващи се от първоначалните.

Героите на Достоевски в своето съзнание и поведение нерядко живеят между такива крайности като гордостта и самоунижението, своеволието и смирението, утвърждаване на принципа „всичко е позволено“ и признаване за аморално щастието, изградено върху нещастието на другите, чувството на мъченик и положението на мъчител, смелия бунт и разкаянието.

Рисувайки остри драматични ситуации, играта на страстите, Достоевски придава голямо значение на нравствените начала на човешкия живот. Те не толкова се характеризират като качества в поведението на действуващите лица в неговите произведения, колкото изпъкват ярко в самото течение на повествованието, в неговите вътрешни съотношения. Тези начала се разкриват неизменно като истински ориентир в лабиринта на човешките връзки. Идеал за Достоевски е била всестранно развитата личност, отдаваща силите си за благото на другите хора. Писателят е подчертавал нееднократно това. В бележника си от 1864—1865 г. той отбелязва: „В какво е идеалът? Да постигнеш пълно могъщество на съзнанието и развитието, напълно да осъзнаеш своето аз — и да отдадеш *всичко* това доброволно *за всички*.“[26]

В творчеството на Достоевски съвсем своеобразно се съчетава постоянното, живо внимание към текущите събития в живота, към това, което характеризира духовния облик на съвременния човек, с пламенния интерес към вечните проблеми на човешкото битие, извън разглеждането на които той не е могъл да си представи своето художествено творчество. Как тези на пръв поглед противоположни тенденции се свързват помежду си? За Достоевски те не са били несъвместими крайности; между тях се проточвали ясни нишки, които ги свързват. В текущото, злободневното писателят търси и намира прояви на основни качества на човешката натура, онова непреходно, вечно, което живее много векове. На свой ред това непреходно, вечно, по убеждението на писателя, обяснява сложните и противоречиви процеси на съвременния живот, психологията на неговите съвременници.

Художественият свят на Достоевски, различните страни на неговите виждания и претворявания на живота оказаха огромно влияние върху световната литература на XIX и особено на XX в. В различните си и често твърде неоднородни трансформации творческият опит на Достоевски е възприет от много крупни писатели. Този опит живее, около него се водят остри спорове, той е неотделима част от развитието на литературите в различни страни. Творческите обобщения на Достоевски представляват значителен етап в развоя на словесното изкуство, в обогатяването на художествения образ.

5

В произведенията на Чехов са осветлени съвсем други, отколкото у Толстой и Достоевски явления от действителността и са осветлени въз основа на откритите от писателя оригинални творчески принципи. Също както и Достоевски, Чехов е бил далеч от изображението на големи исторически събития, широките потоци на живота, не му е било присъщо възсъздаването на крупните преломи в духовния свят на човека. За разлика от Достоевски той не рисува излизащите извън границите на „обикновеното“ остри сблъкновения, дълбоки трагедийни конфликти, не се е стремил да характеризира чувствата и страстите в техните пределни граници. Художествената сфера на Чехов е ежедневният живот с неговите противоречиви човешки стремежи и преживявания, с неговите радости и беди, мечти и разочарования.

---

[26] Литературное наследство. Т. 83. 1971. Неизданный Достоевский, с. 248.

В събитията от ежедневния живот, в „обикновените“ постъпки и чувства на хората писателят постоянно различава онова, което счита за истинско, съответствуващо на призванието и достойнството на човека и неистинското, лъжливото, чуждото на неговата социална природа, на неговите духовни възможности. Изостреното внимание на Чехов е привлечено от тези явления в живота, които пречат за развитието на дарбите, на творческите сили на човешката личност, на нейното вътрешно израстване.

С особено внимание писателят анализира различните видове и форми на еснафското съществование, безсмислената и самодоволна пошлост. В еднообразното, мрачно битие, лишено от жива, търсеща мисъл, в безкрилите стремежи, мизерни чувства той вижда една от главните и тъжни прояви на дълбокото унижение на човека.

Значително място в творчеството на Чехов заема разкриването на духовната неразвитост, изостаналост, духовно робство като важни явления в живота, които не само сковават волята, творческата енергия на човека, но и нравствено го израждат. Неслучайно писателят споменава за това, как самият той, вървейки по трудния път на духовното си самоопределение, по капка е изстисквал от себе си роба.

Чехов е изобразил отвратителния облик на деспотизма — чиновническия и „самодейния“, който се стреми към безпрекословно съблюдаване на жестоките, тъпи „правила“, към суровото потискане на живите стремежи и мисли на хората. Писателят се изявява като непримирим противник на користното приспособяване към бездушния „порядък“ на нещата, скритата и явна подлост, всякакъв род фарисейство и лъжа.

Авторът на повестта „Мужици“, „В долчинката“ е характеризирал ярко жестокостта, която намира място в ежедневното протичане на живота. Той релефно очертава настъпващото зло. Обикновената жестокост с това именно е страшна, защото е представена не като извънредно явление, а като събитие, което не предизвиква у околните хора особено учудване. Тази жестокост не търси оправдание за себе си. Настъпващото зло се появява открито със своята „естественост“. Именно тази „естественост“ на жестокостта, на злото, също както и „обикновеността“ на пошлостта, на духовното терзание, деспотизма писателят осветлява като чужди, враждебни на човека явления.

В представите на немалък брой критици — особено съвременници на Чехов — светът на неговите герои се разглежда до голяма степен като еднороден, лишен от задълбочена психологическа диференциация. Очевидно е, че това не отговаря на истината, на основния характер и патос на Чеховото творчество.

Отличителна черта на изображението на живота у него е освен развенчаването „отвътре“ на посредствеността, пошлостта, неприемането на застоя, на духовното безсмислено животуване, жестокостта, което характеризира много Чехови герои. Неприемането на тежките явления на живота от страна на Чеховите герои се изразява не толкова в активната борба, колкото в съпротивлението и вътрешното противопоставяне на тези страни от битието на човека. Именно това противопоставяне поражда убедеността, че „у човека всичко трябва да бъде прекрасно — и лицето, и дрехите, и душата, и мислите“. Съпротивлението и противопоставянето създават определен водораздел — психологически, нравствен — между различните по своята същност отношения към света, към човешките стремежи, мисли и постъпки.

Сред Чеховите герои срещаме не само лица, отхвърлящи вкоренени социални пороци, лица с високо духовно устройство, но и действително необикновени хора. Такива например са Димов и Астров. Необикновеното у Чехов изпъква не във вид на силни, ярки качества и черти, рязко открояващи се над обикновените, а по-скоро в облика на обикновените, но това не му пречи да бъде дълбоко

оригинално, значително. Писателят съпоставя изразително мнимата оригиналност, мнимите таланти — с истинските таланти, посветили живота си на голямо, нужно на мнозина дело.

В това разпределение на светлината и сянката, което намира отражение в произведенията на Чехов, важна роля играе свойствената на много негови герои вяра в човешкия прогрес, в по-хубавото бъдеще, когато хората ще постигнат други, по-съвършени устои и форми на своя живот. Тази вяра се свързва с признанието на труда като източник не само на материалното съществование на човека, но и на неговото духовно, нравствено развитие.

Чехов често е упрекван в пристрастие към бита, упреквали го, че в произведенията си е напълно зает с него. Така например критикът А. Волински пише на времето си: „Чехов е цял в съществуването, в бита и сред бита.“ По-късно се изказва мнението, че писателят „се спира на дреболии, частни неща, случайности, които не засягат обществено-политическия живот, предизвикват конфузии, смущения, но не борба и разрив. Но тези повърхностни мигове, случайни, безследни епизоди той разработва с детайлно и зорко внимание към местния колорит, лексика, строй на мислите, психиката и обстановката. Лишавайки комичния разказ от неговата идейност, целеустременост, той го издига до естетическа литературна обработка.“[27]

Но авторът на „Палата № 6“, на „Човек в калъф“, „Душичка“ най-малко от всичко може да бъде упрекнат в привързаност към „битовизъм“, в лишена от ясна целенасоченост обработка на частни неща. Същността на художествения метод на Чехов, на неговата голяма творческа дейност се състои именно в това, че той издига отделни явления от живота до степен на дълбоки, необикновено ярки художествени обобщения. Пътят към тях минава през мъдрия избор на изразителните, жизнени „случаи“, точното изтъкване на характерните черти от психологията на хората, великолепния подбор на детайлите.

Насочването на писателя към делничното, вкл. към ежедневните прояви на бита, към дреболиите на живота, от една страна, можеха да породят увлечение към произведенията от типа на „физиологическите очерци“, от друга — можеха да насочат вниманието към занимателни „истории“, анекдоти, комични сцени, написани в оня лек стил, който налага в списанията „Будилник“ и „Стрекоза“, отчасти в по-късното „Сатирикон“. Сътрудникът на „Будилник“ и „Стрекоза“ Антоша Чехонте е платил известна дан на втория маниер на повествование. Но писателят не само бързо се откъсва от него, не само не проявява склонност към „физиологически очерци“, но открива нов, дълбоко оригинален начин на художествено писане, най-важна особеност на който е обемният лаконизъм, вътрешното богатство на творческото пресъздаване на действителността.

Чехов наистина забележително умее да „извлече“ от епизода, случая, от малката „история“ онова голямо, нерядко философско съдържание, което представлява сърцевината на неговите образни обобщения. Колко прости са сюжетите, колко „обикновени“ са героите на неговите новели и колко далеч и силно тези новели „светят“! Не може да не ни поразява ненадминатата концентрираност, силата, заразителното майсторство на такива негови разкази като „Хамелеон“, „Дебел и тънък“, „Унтер Пришибеев“, „Злоумишленик“, „Човек в калъф“, „Душичка“ и мн. др. В най-хубавите новели, повести, в пиесите на Чехов е обхванато дълбоко общочовешкото в неговите национални, локално-временни прояви. И при това всичко е изразено с кристална чистота и яснота, с истинско изящество и благородство.

Очевидни са съществените различия на образно-художествената структура на Чеховите произведения от епическия характер на романите на Толстой, от

---

[27] И. И. Иоффе. Синтетическая история искусств. Л., 1933, с. 405.

психолого-драматическото повествование на Достоевски. Без да разглеждаме тези разлики от позицията на художественото превъзходство на който и да е от тримата велики майстори, трябва да кажем следното: при цялото си несходство с епоса на Толстой произведенията на Чехов благодарение на своята лаконичност, обемност разкриват живота в много различни негови прояви, тясно свързани помежду си. Светът у Чехов не е раздробен, всяко художествено обобщение, изградено върху отделни епизоди, събития, се съчетава с други образни открития, създавайки широка и своеобразна картина на света.

В творческите създания на автора на „Чайка“, „Три сестри“ липсва онзи трагедиен накал, с който са пропити романите и повестите на Достоевски. Обаче Чеховите разкази, повести и пиеси съдържат драматизъм, който грабва читателя — той извира от явленията, които рисува писателят. Освен това ние се изправяме пред неповторимото Чехово сливане на драматизъм и лиризъм. Със своите произведения Чехов неотразимо ни е доказал, че новелата, лирическата драма — наред с епопеята, социалния, психологическо-философския роман и другите жанрове — могат да проникнат и проникват дълбоко в жизнените процеси, във вътрешния свят на човека. Свързвайки обемността, вътрешната мащабност на съдържанието с неговия лаконичен израз, емоционалната наситеност на повествованието с максимално икономичното използуване на детайлите, Чехов разкрива нови широки възможности пред художествения образ и това съществено обогатява световната литература.

В образното творчество на писателя трябва да се изтъкнат и други забележителни особености. В разговор с Потапенко Чехов казва: в живота „всичко е смесено — голямото с малкото, великото с нищожното, трагичното със смешното“[28]. Оттук, разбира се, съвсем не следва, че простото възпроизвеждане на „обикновените“ жизнени ситуации в литературното съчинение може веднага да разкрие това сложно съчетание на разнородните начала. За произведенията на Чехов, особено за неговите пиеси, е характерно именно разкриването и преплитането между голямото и дребното, сериозното и незначителното, драматическото и пошлото, преплитания, с които е изпълнен животът на хората. Обаче това е следствие не от копиране на действителността, а е резултат от разбирането на нейната същност, резултат е на голям творчески труд, естетическа интуиция и художествен замисъл.

Сплитането на разнородни начала намира и по-широк израз, показано е и в своите по-тесни локални измерения. В пиесите това е, от една страна, пошлата битова среда, унилото, еднообразно съществование, на което са обречени много от героите, и от, друга— техният стремеж към по-доброто, мечтата им за друг, по-осмислен, щастлив живот, пламенни надежди за бъдещето на човечеството. Локалните преплитания и сблъкновения на възвишеното, драматическото и дребното, пошлото са свързани както с общата атмосфера на повседневното битие на Чеховите герои, така и с конкретното развитие на сюжета на произведенията му. Ето един от многото възможни примери на вътрешни локални сблъкновения.

В първо действие на „Три сестри“ Тузенбах признава на Ирина своята любов към нея. Ирина посреща студено тези признания. Тя е равнодушна към него. Двамата герои — по различни причини — са в тежко душевно състояние. На сцената се появява Наташа, която още със своя външен вид демонстрира безвкусица и вулгарност. Сядат да закусват. В началото на закуската има сцена, написана в подчертано „прозаичен“ тон.

„Маша (чука с вилицата си по чинията). Ще изпия една чашка винце! Опустял му животът, да става каквото ще!

---

[28] Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 289.

К у л и г и н. Държиш се като за три с минус.
В е р ш и н и н. А ликьорът е хубав. С какво е правен?
С о л ь о н и й. С хлебарки.
И р и н а (с плачевен глас). Ух! Ух, че гадно! . .“

Такъв род съпоставки отразяват силата на драматизма, очарованието на истински човешките чувства и същевременно отблъскващия характер на вулгарността, на пошлостта; тези съпоставки са натоварени с функцията да разкрият глъбинните особености на живота.

Най-важна черта в произведенията на Чехов е присъщото им вътрешно течение, техният подтекст. Авторът на „Палата № 6“, на „Три сестри“, „Чайка“, „Вуйчо Ваньо“ е разработил широко и този, неизвестен преди похват на повествование, на развитие на драматическото действие, който наред с другите художествени открития на писателя влиза в творческата съкровищница на световната литература. Също както преплитането на разнородните начала в живота, подтекстът в пиесите и разказите на Чехов съществува в много свои разновидности. Нерядко единното вътрешно течение обхваща изцяло големи части от произведението, придавайки голяма острота и изразителност на развитието на основния конфликт, осветлявайки взаимоотношенията между редица действуващи лица. В други случаи подтекстът се разкрива релефно в отделни важни епизоди от пиесата, повестта или разказа.

Войницки („Вуйчо Ваньо“), който в продължение на много години боготвори своя многообразован родственик — професор Серебряков, — изведнъж прозира и стига до извода, че професорът е един бездарен, нищожен човек. Това откритие става под влияние на силното чувство, което пламва у Войницки към младата жена на Серебряков. Самото чувство, неговото избликване става вътрешно течение, подтекст към взаимоотношенията не само между Войницки, Елена Андреевна, Серебряков, но и почти между всички действуващи лица в пиесата. Рязкото изостряне на противоречията между Войницки и Серебряков, неуспялото покушение срещу живота на професора са предизвикани не толкова от неговото предложение да се продаде имението, колкото от ненавистта, породена от чувството на Войницки, чувство, което се изтъква в текста, но още повече във вътрешното течение на пиесата.

Във второ действие на „Три сестри“ Вершинин, влюбен в Маша, ѝ казва: „Освен вас, единствено вас, аз нямам никого, никого. . . (Пауза).

М а ш а. Как шуми печката. Малко преди да умре татко, пак тъй бучеше коминът. Да, точно тъй.

Маловажните, неутрални думи на Маша скриват нейните сложни преживявания — желание да бъде щастлива и малка надежда да го постигне. А по-нататък следва нова изразителна сцена:

В е р ш и н и н. Аз обичам, обичам, обичам. . . Обичам вашите очи, всяко ваше движение, сънувам го. . . Великолепна, чудесна жена!

М и ш а (с тих смях). Когато ми говорите по този начин, аз кой знае защо се смея, макар да ми е страшно. . . Не повтаряйте, моля ви. . . (полугласно). Впрочем говорете, говорете, все ми е едно (закрива лицето си с длани). Все ми е едно.“

И тук истинските чувства на Маша, която обича Вершинин, не са предадени. Тихият смях на героинята, смях с едва сдържана радост, само намеква за тях. Този намек по-нататък се подчертава от автора. Извън пряката връзка със съдържанието на разговора между другите действуващи лица се появява следният епизод:

М а ш а (смее се тихо).
Т у з е н б а х. Какво ви е?
М а ш а. Не зная. Днес цял ден се смея от сутринта.

Подтекстът, вътрешният поток се чувствуват най-ясно в сцените, които имат особено значение за развоя на действието, на сюжета. Това са своего рода акценти, смислови ударения.

Характерна особеност на Чеховото повествование е, че той подбира за осветляване отделни събития, епизоди с един-два детайла, които сякаш образуват фокус, определят основното впечатление от това, с което се запознава читателят. В писма до брат си Александър, когато говори за изображението на природата, Чехов отбелязва: „Например при теб ще се получи лунна нощ, ако напишеш, че на воденичния бент като ярка звездичка светва стъкълце от счупена бутилка и се търколи като кълбо черната сянка на куче или вълк и т. н.“[29] Тази мисъл писателят нееднократно повтаря. Нерядко тя се използува, за да бъде доближен Чехов до импресионизма. Обаче за това няма достатъчно основания. По-скоро в този похват на художествено писане, който характеризира писателя, се крие своеобразен зародиш на асоциативно повествование. Фокусиращите детайли са разчетени така, че във въображението на читателя да се получи явлението, събитието като цяло. Те, тези детайли, имат функцията да подтикнат асоциативната способност на човешкото мислене.

Художественият образ у Чехов — при цялата му яснота и мъдра простота — е многостранен и многозначен. В това се крие един от източниците на мощното и все по-растящо влияние на творчеството му върху литературата и изкуството на много страни. И тук не можем да не си спомним пак за Хегел, който счита, че насочването към ежедневното, делничното, заплашва изкуството с несъмнен упадък. Същността на нещата се заключава не в упрека към великия мислител а в признаването на недооценените от него и по-късно също недооценявани възможности на художествения образ.

През XX в. не само значителните, но просто повече или по-малко забележимите промени в характера на образното творчество в много по-голяма степен са свързани с колективните усилия на писателите, отколкото през XIX в., когато главните пътища на литературното развитие се определят преди всичко от творческите завоевания на отделни видни художници на словото. Много, вкл. и съвсем сензационни творчески декларации, литературни манифести и програми през XX в. бяха израз на художественото credo предимно на различни „обединения“ от литератори. Да си припомним манифестите на отделни национални групи от футуристи, декларациите на експресионисти, дадаисти, сюрреалисти и много други литературни обединения.

Художествените течения, школи, появили се под влияние на творческите открития на крупни майстори, в днешния век нерядко се оказват на втори план, отстъпвайки първите „редици“ на многобройни литературни групировки. Това, разбира се, съвсем не означава, че различните групировки са значителни етапи в литературния процес. От друга страна, от това съвсем не следва, че ролята на първокласните художници на словото за творческото обогатяване на литературата е станала по-маловажна. Убедителен пример за могъщо влияние върху литературния процес представлява творчеството на Горки — основоположника на социалистическия реализъм.

Същевременно не можем да не отбележим и много сложната и пъстра картина на литературното развитие през XX в., не можем да отминем по-голямото, отколкото преди значение на колективните усилия за появата на нови концепции и тенденции в литературния процес. Това се отнася и до творческите инициа-

[29] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30-х томах. Письма. Т. 1. М., 1974, с. 242.

тиви, които се пораждат извън определените „обединения“ и същевременно не са плод от влиянието на отделна творческа личност. Имам пред вид например появата на асоциативните принципи на повествованието, на параболата, на съвременната притча като основа на литературните произведения.

Характерна особеност на литературния процес през XX в. е също и това, че в него заемат важно място художествените течения, традиции, чието начало е положено в XIX в. Въздействието на творческия опит не познава временни, хронологически граници. Традициите на Толстой и Достоевски получават особено релефен израз в световната литература през първите десетилетия на XX в., те запазват своето въздействие и в наше време. Дълбокото влияние на Чехов върху световната литература се определя по-късно — през 30-те години — и вероятно още не е достигнало своя апогей.

Следва да подчертаем, че творческите принципи на Толстой, Достоевски, Чехов са намерили неоднозначно продължение и развитие в литературата на XX в. И това е един закономерен процес. Понякога обаче разултатите от тяхното усвояване се оказват явление в много отношения по-различно, дори противоположно на онова, което са отстоявали тези велики художници на словото. Така, струва ми се несъмнено, че Д. Джойс и неговите последователи са възприели охотно развитите от Толстой принципи на вътрешния монолог, като обаче превръщат този вътрешен монолог в т. нар. поток на съзнанието. Ако у автора на „Война и мир“ вътрешната реч съществува като средство, чрез което се разкрива глъбинната психология на героя, неговите връзки и сблъсъци с действителността, то у Джойс, В. Уулф, Г. Стайн и други писатели потокът на съзнанието се откроява като нещо самостоятелно, независимо от процесите в околния свят, от обрисовката на характерите. Нещо повече, потокът на съзнанието у Д. Джойс и неговите съмишленици изпъква като такова начало, което активно съдейства за разрушаването на образа на героя, който въплъщава забележителни качества на човешката личност.

В този смисъл литературата на потока на съзнанието е близка до някои други течения на модернистичната литература. Инициаторите на школата на „новия роман“ Роб-Грийе и Натали Сарот заявяват, че изчезването на героя в литературата е едно напълно естествено явление. „Романът, населен с герои — пише Роб-Грийе, — принадлежи на миналото. Той характеризира епохата, когато господството на индивидуализма достига своя апогей. . . Изключителният култ на „човешкото“ отстъпва място на друго, по-малко антропоцентрическо съзнание.“ Своите субективистки, напълно едностранчиви представи за литературата Роб-Грийе се опитва да утвърди като неотменим закон на литературния процес. Стихийното в литературата на потока на съзнанието и преднамереното разрушаване на образа в школата на „новия роман“ се съединяват едно с друго.

Трябва да отбележим, че потокът на съзнанието като принцип на творчество получава — за разлика от идеите на „новия роман“ — широко разпространение. Появява се цяло литературно течение, което е предизвиквало и предизвиква съществено противоречиви оценки — от възторжено признание до съвсем скептично отношение към него. Съветските литературоведи не са склонни да преоценяват постиженията на школата на потока на съзнанието, която освен това не представлява от себе си единно цяло. Забелязва се при това, че творческото използуване на потока на съзнанието понякога влиза в явно противоречие с онази негова функция, която са му придавали апологетите на това литературно течение.

В модернистичната литература, както е известно, са съществували и съществуват голям брой различни групировки и течения. Според мнението на известния английски писател и литературовед Малкълм Бредбъри най-мотивирано е разтълкувал процесите на появата и развитието на модернистичното изкуство

испанският философ Ортега-и-Гасет в труда си „Дехуманизацията на изкуството“. Сред гледищата, поддържани от испанския философ, М. Бредбъри подчертава на първо място това, че модернистичното изкуство е изкуство на елита, „преднамерено отделящо се от народните маси, които уж били неспособни в делничното си съществование да се наслаждават на прекрасното“ и на второ място изтъква идеята на Ортега-и-Гасет, която се състои в това, че „в произведенията на съвременното изкуство хуманистичното съдържание отстъпва все по-голямо място на формата и играта“.[30]

Размислите на М. Бредбъри за модернизма са много красноречиви. Сякаш като че ли продължава мислите на Ортега-и-Гасет, той пише: „Литературата все повече усвоява абстрактната интонация на иронията, което означава не насочване към ново съдържание, а отказване от съдържанието изобщо. Дори когато модернизмът минава върха на своя разцвет и в романа от 30-те — 50-те години започва да се утвърждава чисто абстрактният формализъм, а след това настъпва период на възраждане на реализма, господството на дехуманизацията и иронията като художествен принцип в изображението на човешката личност въпреки това продължава.“[31]

Следва да отбележим обаче, че сред онези, които така или иначе се присъединяват към модернизма, е имало и дълбоко надарени художници на словото, които по своите идейни и художествени стремежи в немалка степен се отличават от господствуващите в него принципи. По-късно тези писатели намират други — в сравнение с модернизма — пътища на голяма и ярка творческа дейност. В тази връзка не можем да не споменем такива имена като Елюар, Арагон, Незвал, Блок, Брюсов, Маяковски.

Противоречивостта в идейно-естетическите търсения, немалките илюзии и реални художествени завоевания са присъщи на редица видни писатели от различни страни, чието творчество се намира под силното въздействие на идеите и принципите на модернизма.

Въпреки това съжденията на М. Бредбъри представляват значителен интерес дори тогава, когато с тях е трудно да се съгласим. Според него „днес модернистичният стил се е оттеглил в миналото“. Новите явления в западноевропейската литература и изкуство М. Бредбъри нарича постмодернизъм. „Под широкото знаме на постмодернизма са събрани такива пъстри явления като театъра на абсурда, френския „нов роман“, американския „нов журнализъм“, всевъзможни направления в живописта — от поп-арта и оп-арта до абстрактния експресионизъм и фотореализъм.“[32]

М. Бредбъри отбелязва, че в постмодернизма се възражда — макар и на друга основа — формализмът, който е една от отличителните особености на модернизма. „Изобщо — пише той — за съвременното изкуство е характерно иронично отношение към самата идея за изкуството като за някакво неделимо, самостоятелно и затворено в себе си единство. Новото изкуство се стреми съзнателно към абстракцията и в известен смисъл то е постреалистично.“[33] Под съвременно изкуство М. Бредбъри разбира изкуството, което заема господствуващо място в капиталистическите страни. Неговите изводи, разбира се, съвсем не могат да бъдат отнесени към социалистическото изкуство, но те разкриват някои съществени черти на модернизма и близките до него течения в литературата и изкуството.

---

[30] Малькольм Брэдбери. Собака, затянутая песками. — Иностранная литература, 1980, бр. 1, с. 216.
[31] Иностранная литература, 1980, бр. 1, с. 217.
[32] Пак там, с. 218.
[33] Пак там.

Очевидно е, че свеждането на литературата до форма, игра, отказването от съдържанието заради чисто словесно експериментаторство означава не само обединяване на литературата, но и разпадане на художествения образ като способ за естетическо усвояване на света. При това художественото обобщение не се заменя с нещо друго, важно и значително. На негово място се образува празнота. Обаче естетическите потребности на хората са толкова огромни и органични, че те постоянно се отразяват и върху развитието на изкуството като цяло, призвано да удовлетвори тези потребности, те намират израз и в противодействието срещу решителното снизяване ролята на образното творчество, противодействие, което се манифестира в различни видове, вкл. и вътре в течения, склонни към абстракции, към „чиста“ игра на формите.

Забележимо явление в литературата на XX в. е развитието на асоциативните принципи на повествование, построяване на лирическите произведения. Те се формират постепенно, в произведенията на различни писатели, извън рамките на едни или други творчески обединения. Както вече се отбеляза, зародиши на асоциативно повествование намираме в прозата на Чехов. Определено отражение този способ на осветляване на жизнените процеси намира в по-късните произведения на Х. Джеймс. Доста широко го използува М. Пруст. По-късно принципите на асоциативното повествование получават развитие в прозата на А. Бели, творчеството на Фокнър, М. Цветаева и много други писатели.

Асоциативното повествование, използуването на принципите на асоциативността в лириката, както и много други способи на образното творчество обикновено нямат общ глобален характер, най-често те се съчетават с други средства на художествено усвояване на света. У различни художници на словото тези съчетания имат свой особен облик. Така в романите на М. Пруст асоциативното повествование понякога се преплита с потока на съзнанието. Обаче трябва да кажем, че причисляването на М. Пруст към последователните привърженици и дори основоположници на школата на потока на съзнанието не може да се признае за мотивирано.

Асоциативното повествование на М. Пруст засяга преди всичко процесите от реалната действителност, то се отнася най-вече до обрисовката на хората, оценяването на различни културни явления и т. н. В този план авторът на романите „В търсене на изгубеното време“ до голяма степен се отличава от видните представители на школата на потока на съзнанието. Характерно е, че Луначарски, както и някои други съветски изследователи, счита М. Пруст за реалист.

Различен род асоциации у М. Пруст се появяват в разказа за събития, за отделни лица, в процеса на размисли на повествователя, предаване на впечатленията му за видяното. Асоциации се появяват и в диалога. Хора, така или иначе споменавани в разговора, привличат след това „по-разширеното внимание“ на повествователя, около тях се съсредоточават много различни сведения, детайли. В романите на М. Пруст нерядко се срещат преходи от факти, взети от ежедневния живот, към размисли за значителни културни явления. Така например в романа „При Суан“, разказвайки за бременната прислужница, за нейното облекло, повествователят обръща внимание върху приликата между нейната външност и фигурите от фреските на Джото. И това дава основание на повествователя доста подробно да говори за Джото като художник. Аналогични епизоди срещаме доста често и в други романи на Пруст.

Асоциативността на Пруст няма сюжетно-композиционен характер, тя не представлява превключване на повествованието от една област на живота в друга, а задълбочено „усвояване“ на определена сфера от действителността. Отбелязвайки особеностите на Прустовата асоциативност, В. Днепров пише: „Впечатлението, преживяването се намира в гнездото на асоциациите, те се разпростират от него във всички посоки, като кръгове от паднал във водата

камък. Благодарение на това даденото явление се приближава, присъединява се към много други явления, разкривайки своята многостранност и наред с това— своето въвличане в общия поток на битието.“[34]

Друг характер асоциативният способ на поетическото изразяване има например в лириката на Марина Цветаева. Вл. Орлов отбелязва любовта на поета към „етимологията“, стремежа да се стигне в думата до нейния коренен, дълбок смисъл и да се извлекат от нея множество близки звучения. . . Има поети, които възприемат света посредством зрението. Тяхната сила е в умението им да наблюдават и да запечатат видяното в зрителни образи. Цветаева не принадлежи към тях. Тя е очарована от звуковете. Светът ѝ се открива не в багри, а в звукове.“[35]

Желанието на художника да разкрие смисловите богатства на думата, да предаде многобагрието на нейното звучене и асоциативното развитие на поетическата мисъл, заемаща в творчеството на Цветаева значително място, са тясно свързани помежду си. И именно поради това, че Марина Цветаева се опира на вътрешното съдържание на думата, поетическата асоциативност, метафоричността на нейните произведения са убедителни и впечатляващи:

Обнимаю тебе кругозором
Гор, гранитной короною скал.
(Занимаю тебя разговором —
Чтобы легче дышал, крепче спал.)

Феодального замка боками,
Меховыми руками плющя —
Знаешь — плющ, обнимающий камень —
В сто четыре руки и ручья?

Но не жимолость я — и не плющ я!
Даже ты, что руки мне родней,
Не расплющен — а вольноотпущен
На все стороны мысли моей!

Асоциативност, базираща се на приликите и съдържателните различия на кореневата основа на думите, е присъща на поетическия маниер и на други съвременни поети, по-специално на А. Вознесенски, у когото смисловите превключвания и връзки — при тяхната външна виртуозност — притежават дълбока поетическа целеустременост.

В съвременната художествена литература заемат своето място — и понякога немалко — сюжетната асоциативност, онова развитие на действието, когато острите обрати на сюжета, резките преходи от обрисовката на едни събития и герои към други са обусловени от мотиви предимно от асоциативен характер. Появява се този тип повествование, който сега е прието да се нарича „разокован“. От него охотно се ползува например крупен майстор като В. Катаев в последните си произведения. Критиката отбелязва, че при несъмнените нови творчески възможности, които открива асоциативното повествование, неограниченото подчинение на авторския разказ на принципите, на мотивите на асоциативността нерядко води до неговата аморфност, неустойчивост. Който и да било способ на художествено изображение и изразяване е ценен дотолкова, доколкото довежда до реални положителни резултати.

---

[34] В. Днепров. Пруст — художник, в кн.: Марсель Пруст. В поисках утраченого времени, кн. 2. „Под сенью девушек в цвету“. М., 1976, с. 11—12.

[35] Вл. Орлов. Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия. В кн. Марина Цветаева. Избранные произведения. М.—Л., 1965, с. 43.

Широко разпространение в литературата на XX в. получиха способите на иносказателното, притчообразното повествование, на развитието на драматическото действие. Те се оформиха аналогично на появата на принципите на асоциативното повествование, т. е. съзряха в различно време и в творчеството на различни, често в много отношения противоположни помежду си писатели. Към тях принадлежат Анатол Франс и Пиранделло, Камю и Б. Брехт, Кафка и Фокнър, Ж. П. Сартър и Ана Зегерс. Естествено, че пътищата и формите на иносказанието в произведенията на тези и на други художници в никаква степен не са тъждествени помежду си; те се отличават не само с индивидуално своеобразие, но и с някои свои типологически особености. Същевременно всички тях ги сближава стремежът към максимално обобщено осветляване на темите и проблемите, които вълнуват писателите.

В палитрата на средствата на съвременното художествено иносказание се включват алегорията, използуването на мита, легендата, социалната притча, символът. Ако в „Островът на пингвините“ А. Франс използува алегорията, освободена от натрапчива дидактика, то да кажем Кафка в „Процесът“ и „Замъкът“ клони към гротесковата символика. В произведенията на Камю ясно изпъкват митологическите черти и източници на иносказанието. Б. Брехт разработва последователно принципите на социалната притча в различните ѝ форми. Като основни „типологически“ разновидности на съвременното художествено иносказание трябва да признаем алегорическото повествование, иносказанието върху митологическа основа, гротесковата символика, социалната притча.

Всяка от тези разновидности на художественото иносказание в творчеството на отделни писатели заема нееднакво място. Докато в произведенията на Кафка гротесковата символика е главен способ на повествованието, у други писатели иносказанието се доближава и редува с други форми на изображението на живота, а нерядко, както е например у Анатол Франс, А. Зегерс се намира, така да се каже, в периферията на творчеството им. Б. Брехт е един от най-видните създатели на иносказателната драматургия, но и той е написал само част от пиесите си в жанра на социалната притча. Към най-добрите от тях се отнасят „Кръглоглавите и остроглавите“, „Разпитът на Лукул“, „Добрият човек от Сечуан“, „Кариерата на Артуро Хи“, „Кавказкият тебеширен кръг“.

И. Фрадкин отбелязва, че на притчата и параболата у Брехт „винаги е свойствена известна двуплановост, двуплановост на непосредственото изображение и обобщеното значение. В пиесите на Брехт тя се осъществява по различен начин. В едни случаи вторият план присъствува реално в параболата във формата на „сънища“, сценически въплъщавани разкази и прочее способи за създаване на паралелно действие. В други случаи той се подразбира и зрителят го усеща чрез намеци и вътрешно съпоставяне на действието с факти и явления от съвременната обществена действителност.“[36]

Но това съпоставяне може да бъде и по-сложно. Някои изследователи противопоставят параболата върху митологическа основа с нейните многостранни връзки с живота — на социалната притча, която не притежавала тази особеност. Обаче такова противопоставяне според мен е лишено от основания. На социалната притча също ѝ е присъща многозначност на отношенията ѝ с действителността. Да си спомним например такива социални параболи на Б. Брехт като „Кавказкият тебеширен кръг“, „Добрият човек от Сечуан“. Обобщението в тях, както и в редица други пиеси на немския драматург, не се ограничава с „подразбиране“ от пръв поглед, като например Хитлер и неговите съмишленици в пиесата „Кариерата на Артуро Хи“. Социалната притча често съдържа близки или по-далечни съпоставки. Стълкновението на различни течения и групировки в литературата

---

[36] И. М. Фрадкин. Бертолът Брехт. М., 1965, с. 316.

на XX в., творческата дейност на крупни художници на словото показват големи и по-скромни художествени завоевания, а също и задънени места, в които нерядко са се оказвали и се оказват писателите — привърженици на елитарното изкуство.

7

Извънредно важна роля в художествената култура на XX в. изпълнява социалистическата литература, изкуството на социалистическия реализъм. То не е само едно от теченията в редицата на много други школи и творчески обединения на днешния век, то е изкуство от нов тип, което се характеризира с оригиналността, с целеустремеността на своите идейно-художествени принципи и същевременно с широтата на своя подход към явленията на социалната действителност.

Литературата на социалистическия реализъм използува активно творческите достижения на световната литература, нейните различни направления. Тя всмуква в себе си, преработва вкл. и най-добрите завоевания на литературата на XX в., по-специално онези от тях, които засягат новите действени средства за художественото осмисляне на света. Затова в литературата на социалистическия реализъм в свой собствен вид се развиват такива похвати на художествено творчество като асоциативното повествование, параболата, символът и др.

Обаче социалистическата литература, изкуството на социалистическия реализъм съвсем не са своеобразен сбор от всичко, постигнато по-рано, те не са и някаква съвкупност от похвати, средства, открити от различни течения, школи в съвременната епоха. Главното, определящото в изкуството на социалистическия реализъм са новите пътища на художественото творчество, оригиналните идейно-естетически открития, обогатяващи световната художествена култура. Върху тази основа се извършва и проникновеното възприемане на прогресивните творчески традиции на миналото, усвояването на най-големите художествени ценности от съвременността.

За творческите принципи на социалистическата литература, литературата на социалистическия реализъм, критиците-марксисти и литературоведи са написали немалко работи и са ги написали убедително. Затова не е необходимо да се спирам подробно на тази тема. Бих искал да подчертая само някои нейни страни.

Литературата на социалистическия реализъм е породена от потребностите на живота, от духовните интереси на народа, устремен към освобождаване от социалния гнет, извършил революция, успешно строящ социализма. Новата литература се опира на движението на историята, действено отразява процесите на коренното преустройство на обществото въз основа на социалното равенство между хората, непрестанното развитие на техните творчески сили.

Важен източник на големите плодотворни идеи, впечатляващи образи са новите социални отношения, различните от преди място и роля на народа в отделните области на обществения живот, други в сравнение с феодалния и капиталистическия порядък на нещата — положение, възможности на личността, призвана към активно участие в целеустремения съзидателен труд и творчество, новите взаимовръзки между живота на народа и личността, връзки, нееднакво разкриващи се в различните етапи на революционната борба и социалистическото строителство.

Народността, комунистическата партийност са присъщи на литературата на социалистическия реализъм от самото начало на нейното създаване. Затова те намериха свой дълбок и многостранен израз в най-добрите творби на художниците-социалистически реалисти. Именно тук по-релефно отвсякъде се проявяват основните различия между елитарната модернистична литература и литературата от нов тип. Понякога тези различия се свеждат предимно до едни или

други средства, похвати на художествено изображение, до способи за естетическо въздействие. Обаче е очевидно, че те лежат по-дълбоко — в самия характер на поетическото творчество на писателите-социалистически реалисти и модернистите.

Постепенното изчезване на героя, отказването от него в творчеството на много неоавангардисти представлява не новаторско откритие, не движение напред, а е отражение преди всичко на онези процеси на нивелировка на човешката личност в капиталистическите страни, които през последните десетилетия решително се засилиха. Много голямо значение за принизяване ролята на героя, за отказването от него имат, от една страна, явленията на дехуманизация на изкуството. Ако човекът изобщо се признава за ненужен, обременителен обект за художественото творчество, ако на пръв план изпъкват словесното експериментаторство, повествованието за самото повествование, в живописта — съчетанието на багрите сами за себе си, по силата уж на тяхната вътрешна изразителност, то става съвършено излишен и героят на произведението. Едното е тясно свързано с другото.

Същевременно социалистическата литература и изкуство не само запазват фундаменталните хуманистични начала на художествената култура от миналото, но и значително ги увеличават. Високите човешки ценности са изходен момент и цел на творчеството на художниците на социалистическата литература и изкуство. Безспорно ми се струва обстоятелството, че изостреното внимание на социалистическата литература към героя или по-точно към героите, към тяхното развитие, тяхната историческа смяна е обусловено от огромния вътрешен ръст на личността, нейното самосъзнание в страните на социализма, от повишената роля на отделния човек в процеса на изграждането на новото общество. Реалните явления на живота укрепват хуманистическите принципи на изкуството, а самите тези принципи на свой ред релефно се разкриват в художественото осветляване на процесите, извършващи се в действителността.

Добре е известно, че социалистическият хуманизъм — това е и действена любов към човека, към неговото творчество в името на процъфтяването на живота на земята, това е и непримиримо отрицателно отношение към социалното зло, към експлоатацията на човека от човека, към всичко, което потиска и унижава хората.

Литературата от нов тип по своята същност е чужда на предвзетата рационалистическа нормативност. Дълбокото разкриване на жизнената правда, стремежът към нейното съвършено художествено въплъщение не търпят дребнави регламентации и догматични ограничения. Съветската критика и литературоведение са направили твърде много, особено през последните две десетилетия, за да преодолеят нормативното разглеждане на явленията на социалистическия реализъм, което намери гореща защита от страна на някои критици и теоретици.

Но откъсването от нормативността съвсем не означава отказване от изходните творчески принципи на социалистическата литература. Осветляването на новите качества на живота, на новите връзки между народа и личността, ориентацията към широката читателска аудитория очертават основните линии и тенденции в изкуството на социалистическия реализъм, които намират израз в многообразни похвати и средства за естетическо усвояване на действителността, в многообразните художествени обобщения и открития.

На тях — на художествените обобщения — принадлежи определящата роля във въздействието, което социалистическата литература оказва върху духовния живот на съвременното общество. В тази връзка следва да се изтъкне, че някои съвременни теоретици със своето постоянно изключително внимание към *метода* на социалистическата литература извънредно много „методологизираха“ нашите представи за нея. Без ни най-малко да забравяме изходните принципи на лите-

ратурата на социалистическия реализъм, ние трябва много по-дълбоко, отколкото това е правено досега, да анализираме фундаменталните резултати от творческия труд на майсторите на литературата, по-изразително да характеризираме обемността, социално-историческия смисъл, естетическото значение на техните художествени открития. Именно това ще даде възможност истински да се разберат качествата, особеностите на социалистическата литература като нов етап в развитието на световната литература.

Както вече се отбеляза, едно от важните положения в естетиката на Хегел е, че съвременната му епоха, както и следващите не може да създаде голямо епическо изкуство. Развитието на литературата през XIX в. решително опровергава този извод. Той дълбоко противоречи също и на развитието на епическото творчество през XX в. Достатъчно е да си припомним в този контекст произведенията на Горки, Ромен Ролан, Д. Голсуърти, Томас и Хайнрих Ман, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой, Р. Мартен дю Гар, Луи Арагон, А. Зегерс, М. Ауезов, К. Симонов и други писатели.

Сред крупните епически произведения на сегашния век особено място заемат произведенията на художниците-социалистически реалисти. При цялото им вътрешно разнообразие те притежават общи черти.

Понякога се изказва гледището, че епическото творчество на социалистическата литература представлява от себе си явление, в много отношения близко до античния епос, за който обстойно е писал Хегел. Поддръжниците на това гледище могат да бъдат изтълкувани в смисъл, че именно в наше време са осъществени идеите на немския философ. Но реални основания за такъв род умозаключения не съществуват. Каквито и аналогии да се търсят тук, социалистическото епическо творчество не представлява възраждане на класическия епос, а е нов значителен етап в развоя на словесното изкуство. В живота и в литературата са станали много дълбоки промени. И както социалистическото общество не прилича на античната военна демокрация, така и съвременната епопея не повтаря и не може да повтори художествените особености на „Илиада“ и „Одисея“.

Понякога откриват общи черти на социалистическото епическо творчество в неговия героически характер. Без съмнение отражението на героиката на революционната борба, на социалистическото строителство заема в него много важно място. Обаче епосът на социалистическата литература не се ограничава с въплъщаването на героиката. „Животът на Клим Самгин“ на Горки, „Абай“ на Ауезов възсъздават широко най-различни явления от историческата действителност, осветлявайки само отчасти високия накал на социалните сблъсквания. Но това не пречи на „Животът на Клим Самгин“ и на „Абай“ да бъдат забележителни епически творби. Същото може да се каже и за „Руският лес“ на Леонов, прекрасно епическо платно, в което Отечествената война, нейната героика не заемат главно място.

Съществено значение за социалистическото епическо творчество има разкриването ролята на народа като преобразяваща сила, способна да постигне обновление на обществото. Тази идея може да бъде изразена и в пряка форма, форма на разказ за крупните исторически събития, в които различните слоеве на народа вземат активно участие, и в по-опосредствуван вид — във вътрешното течение на повествованието, обемно характеризиращо развитието на социалния живот, на психологията, на бита на хората.

Отличителна черта на епическото творчество на литературата от нов тип е и онази социалистическа перспектива, която по един или друг начин намира израз в него. Тя се разкрива най-често тясно свързана с преобразуващата роля на народа, но същевременно представлява особено творческо начало, което присъствува не само в епоса.

Социалистическата перспектива осветлява пътя, търсенията, действията на различните по своите стремежи, по своята психология хора. Това става и тогава, когато, както например и в „Животът на Клим Самгин“, се изобразяват много действуващи лица, враждебни на народа, на социалния прогрес, на революцията. Същевременно една от характерните особености на социалистическото епическо творчество е обрисовката на хората във водовъртежа на историческите събития, техният път към революцията, тяхното участие в революционната борба и социалистическото строителство, отражението на духовния ръст на новия човек.

Както вече се каза, социалистическата перспектива се проявява не само в епическото творчество, но и във всички други жанрове на социалистическата литература. Взимайки непрекъснато под внимание историческия, естетическия опит на миналото, изобразявайки трезво реалистически, обобщавайки дълбоко противоречивите явления и процеси на съвременната епоха, социалистическата литература открива перспективи към бъдещето, като превръща тази перспектива във важен ориентир за човека в толкова сложния съвременен свят.

Дори беглият преглед на развоя на принципите и формите на естетическото усвояване на света в литературата на XIX в. и до известна степен XX в. показва крупни промени в характера, структурата на художествения образ. Толкова дълбока еволюция е претърпяло образното осмисляне на действителността и в другите сфери на изкуството — живописта, скулптурата, музиката, театъра, архитектурата, да не говорим за появата вече на нови важни видове естетическа дейност, на първо място на киноизкуството. Естетиката, теорията на отделни области на изкуството, теорията на художествения образ вкл., не могат да пренебрегнат тези изменения. Новите процеси и факти по силата на своята значимост са една от отправните точки в изработването на важни теоретически обобщения и изводи.

Съвременната теория на художествения образ, която трябва да бъде създадена с колективните усилия на учените, според мен е призвана да се отнесе особено внимателно към онова ново, което са донесли литературата и изкуството на XIX и XX в., към явленията, характеризиращи еволюцията на художествения образ в това време, също както и към новото осмисляне на неговото историческо развитие в предшествуващите епохи.

Неотложната задача сега в тази сфера се състои в това — да се начертае кръгът от основни проблеми, които изискват своето решение и по възможност да се набележат известни способи за тяхната рационална разработка.

Превод от руски: М. Блажева

АТАНАС МАНЧЕВ

Паскал Стаматов

Краткият жизнен и творчески път на поета и бореца-антифашист Атанас Манчев излъчва особена притегателна сила. На пръв поглед неговата жизнена съдба много прилича на съдбата на съвременниците му. Не един измежду неговите връстници, пренебрегнал личните си проблеми, с оръжие в ръка поема огнените пътеки на нелегалната съпротива и партизанската борба. Мнозина с пламенни стихове възпяха борбата срещу фашизма и капитализма като велико дело на честните хора. Заедно с тях Атанас Манчев беше един от челните организатори, един от многото бойци в тази епична битка.

Проследим ли обаче по-отблизо малкото години на големия му живот и късите страници на лиричното му дело, ние ще се убедим, че за него поезията и борбата са неотменни като съдба, като призвание, като единствен смисъл на дните. Трудно е да си представим боеца Атанас Манчев без поета Атанас Манчев. Като че ли е невъзможно и след толкова години от фаталния изстрел в Айтос да допуснем, че личност като Атанас Манчев би могла да намери удовлетворение в реализацията си единствено в сферите на литературните творци, че ръката, за която съдбата и дарованието са отредили перо и лира, би могла да не държи мъжествено оръжието, насочено срещу най-циничните гнетители на човечеството.

Войнът и певецът Атанас Манчев не стои самотен в безчетните редици на антифашистката армия на българите. Но сред съзвездието от железни бойци и вдъхновени поети-партизани той излъчва своя неотразима и неповторима светлина.

Рожба на велика и жестока епоха, Атанас Манчев ведно с мнозина, почти дете, полага кости в родната земя. Ведно с други — все така млади и силни, обгорени от светлика на литературното дарование, изпълнени с решимост да установят на земята социална справедливост.

Колко много надежди на българската художествена литература погиват за един кратък период, през един исторически миг. Спирайки се на почти едновременната гибел на най-светлите лирици в началото на XIX в. (Андре Шение, Кийтс, Шели, Байрон, Бюхнер, Шуберт, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов и др.), Стефан Цвайг горчиво заключава: „Никой измежду тях не достига четиридесет годишна възраст, а малцина навършват тридесет години; така най-съзвучната лирическа пролет, която Европа вижда някога, бива унищожена в една нощ, и свещената група на тия млади люде, които възпяха едновременно, на всички езици, природата и свръхестествения свят, бива покосена и пръсната.“

Сравнена с началото на XIX в., епохата на двубоя между мракобесието на фашизма и света на демокрацията и социализма не е по-малко жестока в безцеремонната си разправа с талантливите синове и дъщери на народа. За по-малко

от три години само на българска земя от силите на фашизма биват покосени такива творци като Никола Вапцаров, Цветан Спасов, Васил Воденичарски, Иван Нивянин, Тончо Стаевски, Христо Кърпачев и др. България безвъзвратно загубва светли дарования, неоценими надежди на родната литература и култура.

Атанас Манчев беше един от тях.

Имената на известните нам поети-партизани (деветима, достигнали до нас — Христо Кърпачев, Кирил Маджаров, Иван Стоянов, Иван Нивянин, Цветан Спасов, Атанас Манчев, Марко Ангелов, Тончо Стаевски и Веселин Андреев) са вероятно само част от светъл и скъп за всяко българско сърце списък на талантливи творци. Делото, на което те служеха с оръжие и перо, ги опиняваше като поезия. Към гърмящите, светлоструйни и многоцветни водопади на поетичното творчество ги водеше мечтата. Мечтата за едно жадувано бъдеще, една изстрадана мечта. Те пишеха с вдъхновение и убеждение, искрено и неподкупно. И онова, което казва Веселин Андреев за себе си, може да се отнесе към всички поети-партизани: „Аз имах само надеждите, не и самочувствието на писател."

Житейската рамка на Атанас Манчев се затваря безутешно рано — роден е на 28 януари 1921 г. в с. Каблешково, Поморийско, през учебната 1934/1935 г. постъпва в полукласическия отдел на Бургаската мъжка гимназия, през 1940 г. е вече студент-славист. Активен ремсов деец, организатор в нелегалност, партизанин, Атанас Манчев заживява от есента на 1941 г. живота на професионален революционер, комуто са поверени най-отговорни задачи. До 21 май 1944 г. — деня на последната за него схватка с врага, деня на последния изстрел с последния куршум.

Още от ранни години Атанас Манчев е надскочил ръста на културното равнище на своята възрастова, семейна и социална среда. Неизбежно за него идва онзи неуловим и не всякога обясним миг, когато се пробужда естетическата активност, когато малкото момче изпитва естетическа потребност да извайва най-напред за себе си контурите на една нова действителност. И тук веднага се проявява това, което ще бъде неизменен белег в жизнения и творческия път на Атанас Манчев — творческите изяви на поета са свързани със социалните сблъсъци (преминали впоследствие в безкомпромисни конфликти) на будната гражданска съвест с нетърпимата несправедливост.

В началото на творческия път на поета-партизанин стои един стихотворен опит. В началото на революционния път на трибуна, организатора и боеца стои първият сблъсък на Атанас с властта — сблъсъкът му със селския кмет.

Първите поетически опити на Атанас Манчев не са документирани. За тях може да се съди по спомените на майка му, която за бъдещия поет е първа слушателка и ценителка. Според Иван Динков първото или едно от първите отпечатани стихотворения на Атанас Манчев е стихотворението „Пролет": „Никой не може да назове годината, в която Атанас Манчев написва първото си стихотворение. Ученическите тетрадки на поета още не са намерени и може би няма да се намерят. По всяка вероятност това е станало между четвърто отделение и първи прогимназиален клас. Стихотворението „Пролет" е едно от първите печатани стихотворения на рано загиналия поет." Но ако правилно приемаме доказателствата на майката, отнесени към първото стихотворение, което Атанас ѝ е прочел („Кичестият орех"), първите творчески опити следва да се отнесат към малко по-късно време — когато Атанас е бил на тринадесет години. Непосредствено след това е написано и второто стихотворение, изпратено като писмо до кмета с многозначителен наслов „Тъмна нощ".

Атанас Манчев заминава за Бургас с изявен стремеж за литературно творчество, с горчилката от властническата безцеремонност, с разширени от придобитите знания интереси. Всичко това трябва да се приема като предпоставка, като начален тласък, чиито първи импулси започват от дядото и майката на

бъдещия творец, от поемата на Никола Козлев, от съприкосновението с фолклора. Прогимназиалният преподавател по роден език и литература в Каблешково Злати Захариев, учител на Атанас Манчев, посочва силното увлечение на любознателния юноша към поезията на Ботев и Яворов. Сравнително широката подготовка на Атанас в Каблешково му помага да се ориентира бързо и във вярна посока в по-нататъшния си път в гимназията и университета. Неговият другар и приятел Г. Желев свидетелствува: „[Атанас] особено много обичаше стиховете на Пушкин, Лермонтов, Яворов и Дебелянов."

Първите дни на Атанас Манчев в Бургас са били за него един празник. Нов град, нови хора — светът в ранна младост е романтично опиянение. Жизнената и впечатлителна натура на Атанас е изпълнена с възторжени пориви. Първите гимназиални стихове са бодри, оптимистични, романтични.

Опива ме пролетна радост,
зове ме безумна мечта
и мойта възторжена младост
се къпе в море от цветя.

Зовът на мечтата все още не е кристализирал, за младия творец бъдещето е едно опиянение, стремежът към него е енергичен, но не и ориентиран. Младият гимназист от Каблешково в ранните си ученически дни още не се е включил в активната дейност на РМС — това става по-нататък. На първо време Атанас постъпва в марксическия ремсов кръжок, което оказва изключително определящо влияние за формирането на мирогледа му.

През тези години (Максим Наймович ги определя като първи период в творческото развитие на Атанас Манчев, за нас животът му е твърде къс, за да бъде диференциран в периоди) литературните творчески опити на вдъхновения младеж придобиват значението на сигурни стъпки в света на поезията. По своята идейно-емоционална обагреност първите гимназиални стихове на поета са твърде противоположни и с променлива литературна стойност. Вкупом взети, те все още са твърде далеч от социалните проблеми на времето. Майката на поета — Стойна Манчева — си спомня: „Като отиде да учи в Бургас, моят син започна да пише едни мътни, едни неразбираеми стихове, които никак не ми допадаха." Писани повече в резултат на книжовно влияние и на търсещ емоционален порив, тези стихове поднасят едно неустановено романтично настроение. Абстрактните очертания на тъгата и радостта, пролетните химни се редуват с описания на покритата в мъгли равнина. Но младият поет в своя творчески полет набира височина, вдъхновеният му поглед обхваща все по-широки хоризонти. Стремежът му към далечни поетични кръгозори е ярко афиширан. На един дъх като че ли жадният за творчески дела млад и с неудържими сили поет иска да проникне в тези чудни светове на лириката, където багрите и чувствата твърде често и понякога необяснимо менят своя тон. Едва ли този разбираем стремеж към творчески хоризонти трябва да се приема като самоцелно търсене на поетични варианти на елегизъм, обреченост, на незрели сентенции за живота и смъртта. Такива елементи в началните стихове на поета има, но те са по-скоро израз на стремеж да се вникне в различните сфери на поетичното творчество, да се опита новото, различното, а не на формираща се идейно-творческа ориентация. От друга страна, тъгата в младата душа е нерядко необясним, но не и трагичен спътник на неудържимите жизнени напори на радостта, смяната на посоката на емоционалния изблик на тази възраст има и психологически характер.

И наистина, докато поетът запява възторжено:

Сега полята младост дишат
и топъл южен вятър вей
и птичи гласове в душата
отронят чудни стихове,

неговите очи веднага потъмняват от „тъгата неотменна“ на друго видение:

А там, където дим извива над
бездънните долини,
сега мъгли от вечни грижи забулят
бедните села;
там бди тъгата неотменна
на вечерите скръбно-сини
и посърнали градини облича
в злато есента.

В тези изпълнени с лиризъм и поетически образи стихове манчевското е все още твърде малко. Проличава обаче стремежът да се търси свой път, да се изгражда свой почерк. Истинските творци трудно избягват лъкатушните, противоположни понякога пътища на съзряване, Манчев също не прави изключение. В стихове като тези Атанас Манчев не е преодолял докрай и литературните влияния, прозира и неприкритото подражание. Но веднага трябва да се добави, че изпъкват и онези страни от поетическото вдъхновение на Манчев, които дават сила и красота на поетичното му дело: образно-емоционалната динамика на стиха, стремежът му да се докосват (макар и бегло, и подражателски — в случая) социални струни („мъгли от вечни грижи“, над „бедните села“ и т. н.).

Първите стъпки на Атанас Манчев в гимназиалните му години и на литературното поле, и в обществения живот са успешни. Процесите на търсене и ориентиране придобиват все по-конкретни очертания, макар че тези процеси не протичат леко и праволинейно. В марксическия кръжок Атанас придобива знания, които очертават вярна посока в плетеницата на обществените отношения. Въпреки че в стиховете му се дочуват познати припеви и мелодии, идейно-емоционалният заряд на всяко следващо стихотворение се очиства от влиянията и от абстрактното творческо светоусещане. Първите дири на житейския и творческия път на бъдещия поет и революционер лъкатушат, отклоняват се в една или друга, но не и в противоположна посока.

Търсенето на верния, на своя път — и в творчеството, и в живота — се превръща в сложна драма за натури с богата душевност и многопосочни интереси, за личности с будна съвест и неподатлива на насилие и социални компромиси воля. Иван Динков съвършено справедливо очертава криволичещия, зигзагообразен път на Атанас към света на поезията; път, преминат с препълнено от тревоги и съмнения сърце: „Бавно, мъчително той навлиза в необятния свят на поезията, както бавно и мъчително са навлизали всички поети преди и след него... Атанас Манчев... не се различава по творческо развитие от своите събратя по перо — и той познава колебанията, резигнацията, мъчителните гърчове.“ (Извън нашия замисъл е да се влиза в обстоятелствена дискусия с Максим Наимович, който пише: „Поети като Ат. Манчев не познават сложен, лъкатушен път.“) Такава категоричност е неприемлива, не отразява действителния път на идейно-творческо развитие на Атанас Манчев. В душевния мир на поета и гражданина Атанас Манчев битуват съмнения и тревоги. Единствено РМС му подава ръка — в личния си живот Атанас е сам, измежду родниините и близките му няма човек, на когото да се довери (подкрепата на Зл. Захариев и на ученическите му другари има по-общ характер), с когото заедно да провери корена на не едно съмнение. В тези първи гимназиални години и жизнените пориви, и душевните терзания на поета (по думите на Людмил Стоянов) са твърде неопределени, смътни и стихийни. Това не всякога е белег на поетична незрелост, а в случая свидетелствува за сложен и противоречив път на развитие. В тревожната динамика, в извивките и лъкатушките на този път на търсене на истината, извървян докрай от Атанас

Манчев, има надежди и съмнения, воля и нерешителност, цел и отсъствие на ориентири. В написаните от Манчев през тези години стихове лиричният герой е странник с бездомна орисия и безутешен мир. Тревогите, които гонят утехата и сигурността в душевността на героя, не са изяснени — неговата душа е изкаляна в някакви улични битки, той търси в „безподслонни нощи сънувани подслон".

Но ако разгледаме тези стихове успоредно с обстоятелствата, сред които живее Атанас Манчев, ако ги сравним с първия лиричен отклик при пристигането му в Бургас, ще установим, че метафорите и символичните образи не са лишени от житейски подтик, не са абсолютно абстрактни. Те очертават сложните гами от чувства, настроения и видения на поета, неудовлетворен от живота, отблъснат от грубостта на окръжаващата го реалност. Тези стихове илюстрират сблъсъка на поета с действителността, която той вече не приема като романтична и опиняваща. Идеалът за новата, мечтаната действителност за поета все още не е очертан — на преден план е изведено онова, което отблъсква; онова, което не може да се възприеме от будната съвест на поета, което е чуждо на неговия морал и мироглед.

Този момент от творческото израстване на поета е твърде характерен за лутанията на едно поколение, което не гледа в опростен план на живота и на бъдещето. В същност за Манчев конфликтът с каблешковския кмет е само прелюдия — истинските сблъсъци с живота „без маска и без грим" пораждат много въпроси. Пристигането в Бургас за него е и първата осъзната, пряма, неподправена, донякъде и безмилостна среща на лиричната душевност на юношата с грубия живот и тази среща не минава без сътресения и без объркване. На арогантното своеволие и несправедливост на селския кмет преди години невръстният Атанас Манчев бе отговорил с пламенно писмо-стихотворение. Как ще реагира Манчев сега — в условията на рязка промяна на жизнената среда?

Промяната за Атанас Манчев е била действително рязка. В условията на големия крайбрежен град (областен център, развита промишленост, активно търговско пристанище) идиличната сърдечност в отношенията между хората е изпепелена. От друга страна, на Атанас Манчев не може да не е правило впечатление рязкото противопоставяне на картините на разкош и мизерия, каквито ежедневно е предлагал големият град пред лиричния взор на поета, доскоро опиняван от зелената шир и уханния вятър на селската природа. Една душевност, склонна да възприема живота като доброта, като сияние на разбирателството и уважението между хората, става свидетел на други нрави и отношения.

Грубостта отблъсква Манчев, грубостта в нейната многоизмеримост: грубите очертания на контраста между пищния център и неугледните покрайнини на града. Душата на поета е наранена от грубостта на социалното неравенство, от демонстративната надменност на силните на деня, от унизителната грубост в отношенията с безправните, потиснатите, експлоатираните. Поетът страда в съприкосновението си с тази действителност.

Щом тихо някой в мен застене,
ти чуй — скръбта души.

Сред хората Атанас Манчев все още не е успял да намери тези, чиито редици ще формират непоклатимия вълнолом на социалните неправди. Все още не е видял своето място в редиците, които също не приемат тази груба (и не само поради това, че е груба) действителност и с организирана сила се стремят да я променят. Отблъснат от живота, все още извън огнения водовъртеж на борбата, поетът търси упование в тайнствените, романтични, успокояващи очертания на лириката. Там като видения се открояват търсените от поета образи на сърдечни

и човечни хора. Все още там, а не в реалния живот поетът търси и лъчезарния образ на любимата, която ще утеши този странен странник — поета — с целувка.

И звънне ли в теб звук сърдечен,
ти странник тъмен като вечер
с целувка утеши.

Това за чувствителния лирик са години на художествено бягство от живота, причинено от непоносимата грубост на житейските нрави. Своеобразното за Манчев бягство — отрицание на действителността — няма нищо общо със стремежа към усамотение, към скъсване на контактите с хората. В бягството си от тази груба реалност поетът Атанас Манчев търси хората, търси опората в тези, които ще направят живота по-друг. Бягството на поета Манчев от реалността към владенията на лириката не е стремеж към откъсване от живота, не е блян по самотата като идеал, като венец на съвършенството. Тъкмо обратното — това бягство от неприемливата реалност към другата, засега въображаема, но желана, мечтана реалност, е бурна реакция на отрицание на съществуващия обществен ред. Едно абсолютно отрицание, чиято крива се насочва към полюса на борците, обединени от идеята и вдъхновението да изменят този живот, да го заменят с друг — човечен и справедлив. В същност тази Манчева реакция на отрицание на капиталистическата действителност разкрива у него потенциален борец, който твърде скоро ще намери своето място в борбата с оръжие в ръка. Борба за една нова реалност, борба за един нов, справедлив социален ред. В своето бягство от съществуващата реалност Манчев разгаря у себе си светлика на бореца и революционера — той носи в сърцето си не само обезверени молитви (огорченията, разочарованията от живота), но и сили, и воля за борба с този живот — „на горд орел пронизан неотекналия стон“. В стремителното си художествено бягство от живота Атанас Манчев никога не е бил и никога не се е стремял да бъде самотник. Винаги свързан с хората, поетът-бунтар мечтае за друг живот именно за хората. Онова, с което животът го отблъсква, е грубата несправедливост към хората. Онова, за което мечтае, е един свят на равноправие за хората. И поетът закономерно стига да убеждението, че един нов живот на ред и съвършенство може да бъде изграден с тези хора и на тази земя. В бунтарските си пориви поетът смело и със сигурни крачки се доближава до революционните идеи, на които той ще посвети живота си. Но все още в кипежа на своите бунтовни лирични реакции, той мери сили с властвуващия в живота абстрактен кумир на злото. През призмата на емоционалната хуманност поетът в този период от развитието си вижда само в силата на човешката обич оръжието, с което може да бъде сразен този кумир. Със стрелите на човешкото сърце, а не с оръдията на революцията Атанас Манчев иска да сломи злините в живота. Лиричният бунт на непримиримата младост срещу социалната неправда все още няма революционен характер, поетът воюва срещу злото в живота в името на абсолютния хуманизъм.

На старото, което разумът изрина,
готов ли си да сложиш смело кръст?

Знамето на революцията се вее все още встрани от поета, чиито ръце след време гордо ще го развяват. Отрицанието на съществуващия ред има абстрактен характер. Обобщеното понятие *старо* е с неизяснено съдържание, тъй като не всяко старо е исторически обречено. Оценката на обреченост на старото също е твърде широка и абстрактна. Старото е изринато (отречено, обречено на унищожение) от разума. Във вложения текст разумът олицетворява здравия смисъл, справедливият общочовешки подход, който изрива, разкрива, очертава на показ онези остарели отношения и явления, с които трябва да се простим, ако искаме

да вървим напред. Разбунтувалият се поет Манчев воюва от общочовешки позиции със силите, които спъват човешкия прогрес, възходящото развитие на обществото. Това по същество е еволюцинен подход. Лиричният повик за бунт, за метеж в тези ранни стихове също носи революционен характер:

И нашите стъпки са стъпки метежни,
че ний сме закърмени в робство и гнет,
и нашият блян е лазури безбрежни
и нашият вик е: неспирно напред! (1938)

В абстрактен план робството и гнетът са показани като подтик за метежа. Но и това е голяма крачка напред към дòсега на социалните проблеми от поета. Засега крачката е само една. По-нататък в очертанията на целите на метежа засиява отново абстрактният бряг на безбрежните лазури. Бъдещето е разкрито като нещо светло, като очакван положителен резултат на общественото развитие. Бунтовният призив („Неспирно напред!“) е повик в името на вечното движение и развитие, еволюционен призив против застоя.

Оттук до революционните идейно-художествени позиции разстоянието вече не е много дълго, макар че за някои други поети то се е оказвало и непреодолимо. Непримиримата бунтовна душевност на поета Атанас Манчев го води във вярна посока. И както и досега, идейно-естетическата ориентация на твореца протича успоредно с житейската ориентация. Поетът-революционер и революционерът Атанас Манчев не се разминават, вървят ръка за ръка.

В последните класове на Бургаската мъжка гимназия Атанас Манчев е приет в редовете на нелегалния РМС. Утвърждаването на Атанас за член на РМС идва като закономерен резултат на проявяваната от него активност в легалните форми на дейност на РМС. Той е един от най-дейните участници в ръководените от РМС ученически организации в гимназията (въздържателното и стенографското дружество). Атанас Манчев е деен сътрудник на ученическия вестник „Лъчи“. Иван Динков отбелязва: „Във вестниците „Бургаска поща“ и „Лъчи“ започват все по-често да се появяват неговите стихове. . . Скоро Атанас Манчев е привлечен за член на редакционната колегия на ученическия вестник „Лъчи“. Публикациите на Манчев са извиквали интерес и внимание — правили са впечатление поместените му в печата реплики и срещу неприемливите страни в училищните порядки, срещу насажданата подозрителност и неискреност в отношенията между учениците. От рубриките на вестниците Атанас воюва срещу опитите на училищното ръководство да прекършва свободолюбивите изяви и стремежи на младите хора.

Сред своите съученици Атанас Манчев се е ползувал с авторитет и обич на буден и талантлив младеж с изявено поетическо дарование. Поетът-гимназист в творческите си дръзновения се е радвал на подкрепата на ученици и учители. Тази обществена подкрепа, която е играела ролята на признание, е имала голямо значение за твореца Манчев — той е получавал и компетентни оценки, които са укрепвали вярата в собствените му сили. Стимулиращо влияние за Атанас Манчев е имал и положителният отзив на Георги Бакалов за неговото стихотворение „Есен“. Стихотворението е било изпратено на големия литературен критик от Манчевите приятели Милан Ангелов, Господин Желев и Тодор Халачев. От значение за поета е била и оказваната му подкрепа от Пенчо Костадинов.

Изследователите на жизнения път на Атанас Манчев Иван Динков и Андрей Карадимов, спирайки се на гимназиалните години от живота на младия революционер, посочват и увлеченията на Атанас към поезията на Пушкин и Лермонтов, подчертания му интерес към живота, личността и творчеството на Максим Горки. Голяма част от времето си Атанас е прекарвал сред книгите, но не по-малко от книгите той е обичал и киното. Решаващо значение за идейното му развитие

са имали филмите „Чапаев“, „Цирк“, „Трактористи“, „Тринадцать“ и други съветски филми, които той няколко пъти е гледал на бургаски екран.

През есента на 1940 г. Атанас Манчев постъпва в университета с придобити марксически познания и опит в младежката ремсова дейност. И още през първите си студентски дни той се включва дейно в акциите на РМС сред университетската младеж. В студентските, в бонсистките редици Атанас Манчев се изгражда като творец и обществен деец с изяснен мироглед и формирани литературни възгледи. Проследявайки студентските изяви на Атанас Манчев, Людмил Стоянов пише: „Тук (в София — б. а.) настъпва окончателното оформяне на литературните му обществени възгледи и преди всичко решението му да работи за освобождението на своя народ от веригите на германския фашизъм, превърнал България в доходна колония.“ Атанас осъществява близки контакти със своята студентска среда. Негови състуденти са били деятели на РМС и БОНСС, изявяващи се литературни творци, измежду които Атанас Манчев се сближава повече с Васил Воденичарски, Венко Марковски и Ведрин. Своето възхищение от тях Атанас изразява не на едно място в студентските си писма до Каблешково. Положително отражение на творческото изграждане на Атанас Манчев оказва и активното му участие в студентския литературен кръжок — ведно с Венко Марковски, Камен Калчев, Иван Нивянин, Цветан Спасов, Иван Вандов. Между Иван Динков и Андрей Карадимов няма единство по въпроса, кой е ръководил този знаменит литературен кръжок — за ръководител Андрей Карадимов сочи Васил Воденичарски, а Иван Динков — Иван Аржентински. Присъствието на Тодор Павлов в занятията на кръжока, лекциите му по марксистко-ленинска естетика и по въпросите на социалистическия реализъм са стояли може би в основата на литературната подготовка на обединените в кръжока бъдещи именити строители на новата ни литература.

За съжаление този тъй решителен за Атанас Манчев период от живота му не е документиран. Бихме могли само да се досещаме за мотивите, които са го ориентирали към тримата от кръжока и са го сближили с тях — веднага и завинаги. И тримата — Васил Воденичарски, Венко Марковски, Ведрин — са били измежду дейните в студентския литературен кръжок. И тримата литературни другари на Атанас Манчев по-нататък поемат пътя на професионални революционери. Четиримата поети — четирима бъдещи революционери, са били непрекъснато заедно. Техните мисли и чувства са летели по огнения свод на поезията и революционната борба.

За Атанас Манчев това е време не само за учение, творчество и напрегната ремсова организационна работа. За него в тези дни и нощи назрява едно неотменно решение, изгражда се неговото поетическо верую.

Поднасям възторжено тука
една неотменна съдба
и дръзко издигнал юмрука,
живота зова на борба.

Поетът взема за себе си съдбоносното решение — да премери силите си с живота, да измени този неприемлив живот. Почти по същото време друг поет и революционер беше провъзгласил с боен екот:

С живота сме в разпра!

Тук пряко влияние и подражателство не може да се търси — Атанас изживява по свой начин драматизма на съдбоносната ориентировка в живота, въпреки че е чел „Моторни песни“ и е имал възможност лично да се запознае с Никола Вапцаров. Андрей Карадимов отбелязва: „По него време (първата студентска година на Атанас Манчев — б. а.) му попадна стихосбирката на Вапцаров „Мотор-

ни песни“. . . Една вечер Воденичарски го запозна с Вапцаров в кафене „Средец“, където обикновено се събираха прогресивните писатели.“

Дали е имало и други срещи между двамата поети и революционери, ние не знаем. Безусловно, името и поезията на Вапцаров още тогава са респектирали Атанас Манчев, даже би могло да се проследят и определени литературни влияния. Но в революционната си ориентировка Атанас Манчев върви по свой път към онзи рубеж, който го сплотява и с Вапцаров, и със светлия авангард от вдъхновени поети и предани борци и революционери, които са разбирали пределно ясно, че социалистическата революция няма алтернатива. И са съзнавали, че като бойци на тази революция поднасят скъп залог — неотменната, личната съдба.

Трудно е да се допусне, че би имало влияние и сили, които да ориентират Атанас Манчев към друго решение, да го отклонят от участието му в революционните борби. До това решение Атанас Манчев стига по пътя на вътрешното убеждение и идейното развитие и формиране на личността му. Неговата бунтовна непримиримост се изявява, както беше отбелязано, още в детските му години. А после, когато има възможност да съзре социалните, класовите корени на злото в живота, когато проумява кое сковава полета на народните свободи, за него друг път — извън борбата — няма.

Волен израснах сред гръм и сред бури,
свободата възлюбих до смърт.

Възлюбването до смърт означава решимост до смърт. Решимост да се брани свободата от нейните гнетители. Решимост да се громят социалните тирани на народа, да се отстояват класовите интереси на трудовите хора. Решимост, над която няма власт. Така беше казал някога и големият поет и революционер — че няма власт над оная глава, която е решила да се откъсне от раменете в името на борбата, която е готова да се жертвува за отечеството.

Лиричната Манчева закана към живота има в основата си твърдото, осъзнатото решение на бореца да даде и последните сили в започналата война с нашата и чуждата фашистка диктатура. Тази закана не е стихийна, а е поетичен израз на непреклонната воля на революционера да извърви докрай своя огнен път.

И дръзко издигнал юмрука,
живота зова на борба!

Оставаха му още три години.

Тези стихове не са написани от боец с черти, изсечени от гранит; с развихрена осанка и с поглед, проникващ бъдещето. Вгледайте се във фотографията на Атанас Манчев — не Ви ли напомня с нещо Есенин: интелектуалният овал, дълбокият, тъжно-лиричен поглед. За Атанас Манчев революцията не е увлечение, решението му да се включи в революционните борби е резултат на дълбок промисъл, на фундаментален идеологически разрез на времето, на проникване в същината на епохата — в нейните тенденции и процеси на развитие. Неговото решение не е поза, то е закономерно и естествено като съдба.

В основите на революционното съзнание и убеждение на Атанас Манчев струи несъкрушим оптимизъм. Помнят го като ведра личност — бодър и усмихнат, готов да подкрепи падналия духом. По-нататък ще се отбележат случки и събития, свързани с неговата любов към кавала. Поетът с кавала е владеел сърцата и като изкусен изпълнител на опиняващи мелодии. Естествен белег на революционната идеология, оптимизмът на Атанас Манчев се е крепял и на непрекъсваемите контакти с хората. Далече от Каблешково, той е поддържал редовна кореспонденция с другарите си от родния край. Неговите писма са съдържали и информация за актуални събития, и същевременно са имали характер

на указания за предстояща дейност. Каблешковските младежи също са оценявали влиянието на Атанас Манчев върху населението и са го поканили да говори през месец май 1941 г. на празника на българската книга в Каблешково. Неговата сказка, която не е минала без инцидент, е по същество и последна легална среща на Атанас Манчев с широка слушателска аудитория. С част от тези хора, с населението от родния си край революционерът Манчев ще се среща още много пъти, но винаги тайно от другите; винаги по-далеч от дебнещия поглед на агента или от безмилостните дула на засадите.

От майския инцидент в Каблешково до есента на 1941 г. остават по-малко от шест месеца — около двадесет и пет седмици Атанас все още ще има възможност да се движи свободно, да вдишва свежестта на пролетната омая, да лети необезпокояван в шеметните висини на младостта.

Опива ме пролетна радост,
зове ме безумна мечта
и мойта възторжена младост
се къпе в море от цветя.

Късите дни и дългите нощи на професионален революционер са все още пред него. Тогава ще го люлеят други мечти, с други очи само след няколко месеца ще гледа равнината и кръгозора. Сега тази равнина пред очите на възторжения поет се къпе в слънчевите потоци на ведрите небеса. Сега поетът разгадава в сърцето си трелите на птичите гласове. От стиховете му струи тиха, мека, безметежна светлина.

И птичи гласове в душата
отронят чудни стихове.

Последни стихове, писани под съпровода на птичите мелодии. Буреносните за поета и революционера облаци са все още отвъд хоризонта, макар и съвсем близо. Залезът на мирните за Атанас Манчев дни е изпълнен с особена ведрина. Тази ведрина, още по-лъчиста, ще грейне в деня на победата, но Манчев не ще може да я види. Последна почивка, последен мирен възторг.

Аз спирамням пред тая ведрост,
възторжено повдигам длан
и виждам как пред мене расне
живота като чуден блян.

В бъдната реалност на този блян поетът не храни никакви съмнения — този блян ще бъде ежедневие в идващите години. Поетът и революционерът Атанас Манчев е съзнавал, че пътят до този бленуван живот е осеян с безкомпромисни битки, които ще доведат до разгрома на все още разгърнатите и настъпващи сили на фашизма.

От есента на 1941 г., преминавайки в нелегалност, Атанас Манчев поема пътя на професионален революционер. Тогава той преминава в нелегалност, но и до този повратен момент от живота си студентът-славист фактически се занимава не с изучаването на науките, а работи по реализацията на бойни ремсови и партийни поръчения и задачи в Пловдив, Хасково и Сливен. Последните три години от живота на поета и революционера Атанас Манчев—Моц зазвучават като кулминация на огнена и величествена поема, в която литературният герой и историческата личност са се слели в едно. Както е било при Ботев и Вапцаров. Както се получава тогава, когато идеалът, творческата реализация и жизненият път не се разминават. Години на метеоритен полет на едно ярко дарование, години на величави дела на предан на партията и народа воин и организатор. В уводната статия на „Манчев лист“, издаден от околийския комитет

на СНМ в Поморие през 1949 г. и подписана от името на комитета, четем: „Решението на ЦК на РМС Атанас Манчев да напусне университета и [да] се отдаде на революционна дейност младият студент приема с желание. От тоя ден Ат. Манчев става секретар на окръжния комитет на РМС в гр. Бургас. Голямата заслуга, която се пада на него в младежкото движение преди 9. IX. 1944 г., се състои в неговата апостолска дейност. Жив, пъргав, съобразителен и в работата си, той можа зад окото на фашистката полиция да заздрави ремсовите организации и да създаде мрежа от бойни групи, ятаци и верни на партията борци, да ги хвърли на борба с развилнелия се поробител. Когато партията призовава целия свой кадър — партиен и младежки, да се вдигне на открита борба с врага, Ат. Манчев имаше с какво да подкрепи това нейно решение. Само от с. Каблешково той излъчи 32-а смели народни синове, които с оръжие в ръка поеха в една нощ пътя към Балкана.“

Животът на нелегалния революционер — организатор на антифашистката съпротива у нас — е описван в спомени и е художествено пресътворяван. Читателят има представа за огромните трудности, преките опасности и тежести в изпълнението на бойните партийни задачи. Крехките плещи на Манчев устояват на тези свръхчовешки изпитания на нелегалния ремсов и партиен боец. Своя обрулен с насрещни ветрове, засади и сражения път на революционер Атанас Манчев извървява с пословична последователност в изпълнението на поръченията, с идейна убеденост и твърдост на духа. През нелегалните му революционни години разцъфтяват прекрасните добродетели на неговата душевност — дружелюбността и сърдечността му са го правили търсен и желан апостол на социалистическата революция. Един от другарите и съратниците на Атанас Манчев споделя: „Легендарен и приказен, бих казал, бе животът на Манчев като нелегален, като партизанин.“ В безброй срещи „зад окото“ на полицията, в тайни местности, в кошарите и къщите на верни ятаци Атанас Манчев убеждава и вдъхновява, създава сигурна мрежа и опора на бойния фронт срещу българските фашисти по крайморието.

През тези години той израства и като певец на социалистическата революция.

Пролетта е била един от най-любимите сезони на Атанас. Пролетното опиянение е извиквало у него неудържим лиричен възторг.

Шумете, слънчеви потоци,
вий — ведри — грейте небеса,
земята пее днес пияна
от толкоз слънчева роса.

Пролетта за поета е била винаги начало на ново време, олицетворявала е настъпването на нов, бленуван живот. За радетеля на друг живот, за влюбения в красивото утре поет пролетта със своя оптимизъм влива сили и енергия в полета към не една мечта. Но този романтичен полет отсъствува в лиричното отношение на Атанас Манчев към пролетта на 1942 г. Кървавата пролет на 1942 г., зловеща за Европа и за света, извиква у поета и революционера ново, по-различно светоусещане. Тази пролет също е възпята от поета, но вече без завладяващия оптимизъм, без светли мечти за полет към безбрежността на красотата и на топлата човешка обич.

Да, пролетта на 1942 г. също е възпята от Атанас Манчев, на нея той прави специално посвещение. Но още първите строфи на стихотворението прозвучават като увертюра на едва сдържана покруса.

Къде е хубостта ти, пословична красавице,
възнасяна от толкова възторжни имена?

Огненият дъх на епохата е изгорил всички нюанси на цветовете. Картината на световната и на националната обществена поляризация е в два цвята. През настъпващия пролетен топлик поетът извежда за читателя смразяващата истина за античовешката природа на ешелоните, чиито щикове щедро обещаваха хилядолетната робия.

Повалят се под брадва човешки лесове.

Цената на отпора на човечеството е твърде скъпа, за рицарите на пречупения кръст масовото унищожение на хора се превръща в ежедневие. В тези непосилни дни на тотално унищожение, когато градове и села последователно се превръщат в пламтящи руини, покрити с покосени бойци, лъчезарната пролетна усмивка се явява като неописуем кошмар.

Можа ли да възвърнеш, принудено усмихната
на майка безутешна единствения син. . .

Това стихотворение, както и почти всичко, писано с ръка, опряна на оръжието, носи белега на първи и единствен вариант, лишен от лабораторна обработка. При все това силата на идейно-художественото въздействие не е значително ощетена. В художествените образи са синтезирани белезите на епохата, очертан е профилът на гигантските сили, изправени една срещу друга. С адрес към съвестта на всички честни хора, стихотворението внушава идеята за сплотяването на редиците на тези, които са прозрели световната опасност от фашизма. Тези, които не искат да попаднат в покосените човешки лесове; които са решени да спрат неумолимия ход на кръвожадната фашистка брадва.

Със стихотворения като „Пролетта на 1942 г.“ Атанас Манчев преминава вече и на по-определени идейно-творчески позиции: не само с делото си, но и с творчеството си да служи на антифашистката борба. Прави впечатление зрелостта на идейно-естетическото кредо на твореца, чиито принципи са изкуството да служи на живота, творецът — на борбата. По същество това са идейно-художествените принципи на социалистическия реализъм.

С това и със следващите си стихотворения поетът Атанас Манчев се е домогнал до един по-извисен и в естетическо, и в идеологическо отношение художествен критерий, който отсега нататък ще дава друга окраска на поетическото му творчество. В стихотворенията, които ще напише занапред, поетът отново ще се връща, без да се повтаря в художествен аспект, към глобалния характер на световния конфликт, ще адресира към съвременника редица проблеми на неговия дълг, на неговата отговорност пред общество и народ в този съдбоносен етап на световната и националната история, великата отговорност пред съвестта и народния дух, мястото на всеки в борбата. Ведно със сътвореното от другите поети — бойци на антифашисткия фронт, поезията на Атанас Манчев си остава своеобразен паметник на своето време. От нея може да се научи това, което не се съдържа в историческите съчинения и документи за тази огнена епоха. В своята лирика поетът е доловил същността на колосалните исторически конфликти. Очертавайки титаничния им размер, поетът по художествен път внушава, че в същност в този невиждан двубой на света се кове бъдещето на земята.

В достигналото до нас творчество на поетите-партизани не на едно място се правят художествени обобщения на епохата, в характеристиката на това барутно време се търсят исторически съизмерения. Поетът-партизанин Кирил Маджаров търси корените на антихуманизма на своето време в ранното Средновековие. Както и през средните векове, и в условията на фашистката диктатура обществената атмосфера е потискаща, душна, преследва се и най-невинната изява на свободомислие. Със сполучливо намерени художествени образи Кирил Маджаров е характеризирал на сравнителна основа отблъскващата същина на дните, в които живее и се бори:

Риторичното поетично встъпление сочи качествено нова идейно-естетическа ориентировка, разкрива един поет със зрели, изчистени от влияния и колебания художественотворчески позиции. Творецът, макар и „не разперил, както трябва криле“, е набрал височина и уверено лети над овладяна територия. В стихотворението „Пролетта на 1942 г.“ Атанас Манчев с художествена вещина и от революционни идейно-естетически позиции пресъздава лирически образа на една от най-зловещите пролети в историята на човечеството. Време на невероятно стъписване: зловещият флаг с пречупен кръст се вее над цяла Европа, танковете с кръст проникват все по-навътре в надеждата на света — съветската страна. Колко парадоксално за поета е, че и тази пролет пристига със своите очарования — слънчевите потоци не са изчезнали, благоуханията на възроденатa цъфтяща природа отново се носят от приземните ветрове. Очарования, които не привличат и не радват погледа на поета и революционера. За лирика — боец от нелегалната съпротива срещу фашистките изстъпления — блестящото лъчезарие на обсипаната с ябълков цвят земя е излишна натруфеност. Това лъчезарие зловещо контрастира с апокалиптичния фон на димящите пожари навсякъде, където е газил фашистки ботуш. Бялата пролетна премяна е опръскана с кръв, до покосените от изстрелите кокичета са паднали борци, които в своите пролетни надежди са искали да пресекат пътя на растящото фашистко настъпление. Упояващият мирис на зюмбюла е задушен от изригванията на бомбите и снарядите, от смъртоносния картеч, от застланите с трупове бойни поля. Пролетната рамка още по-релефно откроява страховитата картина на разгарящата се епична битка на века. Сурово и жестоко време, което е твърде далече от пролетната топлота и нежност. Поетът е син на това време, воин в тези битки. За него в тази безпролетна епоха пролетта идва като фалш, като лицемерие, като заблуда. Стихотворният ритъм е в търсен дисонанс с пролетните бързеи, изразните средства отдръпват цветната завеса пред погледа на читателя, за да бъде разкрита истинската картина:

Напразно ни залъгваш: под външната натруфеност
се мъдрят грозни бръчки и старческа немощ;
зад мнимата лазурност — най-черната покрусеност,
разтление и мухъл — под шарения под.

Нина Андонова е категорична, че стиховете, които Атанас Манчев пише в годините на своето най-активно участие в антифашистката съпротива, „са много по-ярки и по-точно отговарят на неговия творчески темперамент и жизнена съдба. В тях много силно се усеща неговият епичен поетичен похват — способността му да улови ритъма на дните и пулса на времето, да ги пресъздаде в епични образи.“

Стихотворението „Пролетта на 1942 г.“ е лиричен отклик на поета от революционния авангард на набезите на фашистките орди в Европа и на Изток. Тоналната гама на творбата е наситена с остри, звучащи тревожно мелодии, но униние и песимизъм не се долавят. Основната идейно-естетическа цел на твореца е да постигне художествено изображение на величествения двубой на епохата и да изведе на преден план отблъскващата, антихуманна и антисоциална същност на фашистката експанзия. С художествен усет за образност, с епичен глас, в който спокойният тон е повече израз на увереност, но не и на отсъствие на тревога, поетът обобщава внушителната картина на грандиозната и страховита световна битка.

Откройват се далече грохотещи светкавици,
повалят се под брадва човешки лесове.

Ето тъмното, мракобесно насилие,
ето робството със своя тежък ярем,
ето черепите, строени в могили
и жестокото чингизхановско време.

Чингизхановско време — сравнението пределно точно очертава антихуманната същина на фашизма. Черепи, строени в могили, повалени под брадва човешки лесове — поетите с оръжие в ръка са имали дълбокото съзнание за смисъла на борбата, в която са вложили млади сили и млад живот. Непогрешимият усет за характера на епохата прозира и в творчеството на почти всички поети-партизани. Веселин Андреев директно характеризира съвремието си като жестоко:

Бе тежък бойният ни път —
родихме се в жестоко време.
Решени на живот и смърт,
растяхме ний — желязно племе.

Времето е жестоко, класовата битка — непримирима. Класовата омраза кристализира във въоръжен отпор на диктатурата и на българските фашисти, във върховен дълг да се громят бранителите на потисничеството и експлоатацията. Законите на борбата са неумолими, бездействието пред жестокото настъпление на фашизма, който унищожава най-добрите сили на народа, е равнозначно на поражение. Поетът-партизанин Марко Ангелов находчиво е охарактеризирал врага-фашист като кръвник. С този образ Марко Ангелов обогатява картината на фашистките изстъпления, когато се строят могили от черепи, когато се повалят под брадва човешки лесове, когато:

Убива, пали, граби срамно,
вилней кръвникът озверен —
уста разтворил безпощадно,
за кръв народна настървен.

Не може да не ни възхищава прозорливостта на поетите от поколението на революционерите-антифашисти. Още повече сега, когато светът е узнал от Дахау и Освиенцим, от Бабий яр и Бухенвалд какво значи безразсъдната самоцелна жестокост на фашизма — един наистина невероятен кръвник с безпощадно отворена за народните чеда уста. Едва ли авторите на тези строфи са разполагали с информация за размерите и местата на фашистките зверства, но те са разбирали нещо по-значимо и по-важно: дълбоката, коренна античовечност на фашизма. И затова са били убедени, че антифашистката съпротива е хуманна и справедлива. Ето защо те са оценявали унищожаването на озверените фашисти като добродетел, като достойно изпълнен дълг пред народа и пред цялото човечество. От най-човечни позиции Веселин Андреев величае твърдата безкомпромисност към врага-фашист:

И за нас
всеки воин
поет е!
Всеки паднал фашист —
боен стих!

По идейно-художественото си съдържание поезията на Атанас Манчев, написана през трите години на нелегалност — последни години в живота му, се родее с естетическия облик и идеологическата същина на партизанската поезия. Неговото творчество е неделимо от идейно-художествените достижения на антифашистката и партизанската лирика. Измежду стихотворенията му, които го

представят като вдъхновен поет на своето време, като певец на социалистическата революция с безспорни идейно-художествени сполуки, би могло да се отнесат още и „Двадесети век“, „Човекът“, „Повеля на времето“, както и някои други лирични творби.

Стихотворението „Двадесети век“ е от тези поетични произведения, които характеризират естетическите възгледи и социалната позиция на един творец. И с това стихотворение поетът отново се връща към вълнуващата го тема за същината на века, в който живее, за основните двигателни сили и насоки на човешкото развитие. Тези проблеми са заемали челно място в творческата мисъл на не един творец от националната литературна фаланга през всички периоди на културното ни развитие. В стремежа си да се извиси до художествените обобщения на големите литературни творци, да направи естетически синтез на профила на едно столетие, да внуши на своите читатели убедеността си за посоката на историческия процес, Атанас Манчев разкрива и мащабните възможности на своето дарование. Трагичната му съдба прекъсва реализацията на тези възможности, остава само представата за това, какво е загубила в лицето на Атанас Манчев и на творци като него родната лирика.

В стихотворението „Двадесети век“ поетът-революционер Атанас Манчев е постигнал единство в идейния замисъл, ритмиката, композицията и изразните средства въпреки неизработените докрай лирични образи и невинаги удачно подбраните глаголи на отделни места. С успешен художествен замах поетът композира едно епическо въведение. Тук всичко е премерено — четири реда, дванадесет съществителни имена, към тях — само три прилагателни имена и нито един глагол. В лексикалното подреждане на думите е постигната динамично градирана линия със спадове и височини, с възходяща крива. Лиро-епичното начало на стихотворението веднага завладява с художествената лаконичност и прецизност в обрисовката на съществените отлики на едно противоречиво, сложно, объркано на пръв поглед и все пак вървящо напред и нагоре историческо развитие:

Монархии. . . Диктатури. . . Републики и Конституции. . .
Дълбоки нощи. . . Мракобесие. . . Брожение. . .
Касапници. . . Погроми. . . Революции. . .
Подеми слънчеви, безсмъртни постижения!

Стихотворението е писано през 40-те години на XX в., идейно-художествените заключения на поета се основават на процесите, явленията и тенденциите на развитие през първата половина на века. В същност естетико-историческите прозрения на поета надхвърлят рамките на календарната ограниченост и обемат процесите на общочовешкото развитие. Така се получава може би и заради това, че в динамиката и зигзагите на първата половина на XX в. рецидивират опасни исторически явления, доловени и от Атанас Манчев, и от другите поети — партизани и антифашисти.

Първите четири стиха на „Двадесети век“ открояват идейно-естетическото отношение на поета към глобалните проблеми на съвремието. Авторовата позиция не е открито афиширана, тя се долавя в поетичната интонация, в смисловия ред на градацията,в динамиката на исторически пресъздадените падения и подеми. В началото на четиристишието стои думата монархии, в края — постижения. Противопоставянето щрихира авторовото гледище за тенденцията на световното развитие. Противоречива, драматична тенденция, зърната от зоркото око на поета зад дълбоките нощи на диктатурите, зад касапницата на погромите, зад плахите, предреволюционни брожения. Поетът не просто подчертава противоречието на своя век, в художествения план на твореца тази противоречива тенденция на световното развитие е изведена още в увода на стихотворението, за

да не прозвучи прочувственият му стих по-нататък песимистично и депресиращо. В обобщената художествена оценка на столетието липсва историческата конкретизация на отделните моменти — това е ненужно с оглед на авторовия замисъл, но прозорливият читател долавя посоката на историческото подреждане, започнало от монархиите и завършило с революциите, след което четем:

Подеми слънчеви, безсмъртни постижения!

Без съмнение този оптимистичен стих е ек от победата на Октомври 1917 г. и последвалото го социалистическо развитие — един действително слънчев подем, едно безсмъртно постижение на човешкия прогрес. За поета е необходимо само да отбележи този исторически миг, без да се спира на него. Да го отбележи като ориентир в развитието на света, който все още е погазен от тъмните сили на антихуманизма и реакцията.

В художествените изображения и в обобщенията в това стихотворение Атанас Манчев постига завидна графическа релефност. Художествената характеристика щрихира основното, водещото в същината на столетието:

Ти — грозен ад и блян красив!

Сам понесъл на младите си плещи тежестта на историческата неправда, поетът-комунист не иска и не може да бъде несправедлив към дните, които крепят неговите сили не само с въздуха, но и с мечтите, с красивия блян за утрешния слънчев подем. Даже и при най-страховитите картини на жестокост и социални падения, пресътворени от твореца, проблясва светликът на една надежда. Революционният оптимизъм на поета, чиито тонове зазвучават доминиращо в общата миньорна тоналност, дискретно насочва към далечните хоризонти на историческия прогрес, без с това да се накърнява историческата истина за този жесток XX в.

С ярки, въздействуващи изразни средства, от извисени класово-партийни позиции поетът и революционерът анализира и обобщава дълбоко реакционната същност на времето, подложило на издевателства и изтребление най-светлата мисъл, най-достойните свои синове и дъщери. В допълнение към картината на епохата, пресъздадена от него в „Пролетта на 1942 г.“, в съзвучие с художествените образи на времето от творчеството на неговите другари по оръжие — поетите-партизани и революционери, Атанас Манчев в „Двадесети век“ в сгъстени краски рисува отблъскващата, тъпата, самоцелната жестокост и античовечност на двадесетото столетие. Сравнението с гигантския валяк от стомана очертава невероятното бездушие и хладнокръвие, с което се извършват масовите унищожения на хората:

Ти шествуваш!. . . Гигантски валяк от стомана!
Ти шествуваш. . . А ето в пътя ти човек. . .
Надал е писък. . . окървавен. . . смачкан. . .
Ти шествуваш!. . . Разкъсани меса те хранят. . .
Трошат се кости. . . Плиска кръв. . .

Шествуваш — шествие: доминиращото смислово звучене на този глагол е нюансирано в два аспекта. От една страна, верен на реализма в изображението, поетът очертава настъплението на фашистките сили. От друга страна, тънко доловено, това настъпление е оприличено на шествие, изолирано, лишено от обществена подкрепа. Поетът е вникнал в същината на фашистката експанзия, която с грубата сила иска да замени липсата на здрава обществена подкрепа. Картината на шествуващата репресираща стихия е действително покъртваща. Без да търси самоцелни натуралистически моменти, поетът правдоподобно пресъздава кошмарните видения на антихуманните изстъпления с отчаяните писъци, разкъсаните тела, строшените кости, плисналата кръв. Силата на художестве-

ното въздействие се допълва от постигнатото съответствие на съзвучието на съгласните (ш-ст, ч-в-к, н-д, п-ск, к-рв, см-чк, р-з, х-р, тр-ш-т и т. н.), което извиква асоциации както с действията на хайките и гоненията, така и с фронтовите сражения, където се решава съдбата на света.

Лаконично, но и с пределна точност поетът се домогва и до изображението на социалната демагогия на епохата. На новите кръстоносци е било необходимо все пак в някаква степен да обяснят, да оправдаят, да скрият или замъглят, където е възможно, истината за терора, насилието, завоевателните войни, антихуманния репресивен арсенал. Поетът изобличава коварния стремеж на фашизма да ползува демагогски похвати като не по-малко опасно средство за заблуда и покорство. Но многобройните пропагандни похвати, речи, изявления, тенденциозни коментари и др. не постигат търсената цел.

Ломотиш речи, речи неразбрани. . .
Какво са те? Заплаха ли? Любов ли? Стръв?

Проницателният поглед на поета-антифашист Атанас Манчев пронизва прозрачната завеса на социалната демагогия, за да прозре и оголи за читателя познатия метален блясък на насилието. В същност тук поетът пресъздава картината на обществената прозорливост — сладкодумците на тиранията не са успявали да прикрият с тънката паяжина на словото и другите пропагандни средства зловещите очертания на истинската картина на фашистката действителност с „дим и пепелища и купища леш“, със „страшни грохоти и трясък“. И тук, и на други места в Манчевата поезия впечатлява употребата на думи и изрази като „ломотиш“, „леш“, „гложди“ и др. От строго естетическа гледна точка те са неприемливи. Вероятно авторът не е разполагал с време и възможност да търси варианти и синоними — стремежът му в оскъдното време за творчество вероятно е бил в максимална степен и по най-изразителен път да пресъздаде образа на една епоха, която е депресирала и отблъсквала със своя антихуманизъм и с коварната си социална демагогия.

Картината на XX в. в едноименното стихотворение на Манчев е сътворена от художника със студените и тъмни цветове на палитрата. Тази картина внушава тежки размисли, възприема се с мрачни чувства, с потиснатост. Художествено изваяният хаос от войни, диктатури, погроми и безпросветни дълбоки нощи като че ли гони всяка надежда в реалността на Спартаковата мечта — мечта за свободен и човечен живот. Но поетът-революционер, сам воин на социалистическата революция, внушава на читателя своята вяра в здравите сили, които коват в сраженията обновлението на века. Революционният оптимизъм на поета влияе на читателя, разсейва тежката, безпрогледна мъгла на задушното време. Това влияние поетът постига изкусно и индиректно, с иносказателни художествени изображения, които не са остро противопоставени на внушителната, гнетящата картина на века. Един оптимизъм, който отначало се възприема като мираж:

Миражно мержелее кът. . . Ти там ще спреш!

След първия полъх на надеждата идва твърдото убеждение в осъществяването на Спартаковата мечта. Този миражно видян светъл път на утрешните дни на века не е сън, не е напразна мечта. Но и до тази и в просъница мечтана реалност ще се стигне не изведнъж и не без борба. Епичното стихотворение, изпълнено с трагичен патос, завършва с призив за борба:

Напред, о, адски век! И рая заключи в кръга си!

Извеждайки целите на борбата, поетът хвърля мост към бъдещето и се доближава плътно до заветната мечта на днешните художници и поети, които изпращат XX в. и съзират контурите на идващия XXI в.

Убий вековни предразсъдъци за раси и за класи
и възвести завинаги с последната фугаса
победата на любовта над Круповия топ!

Анатолий Егоров вижда в утвърждаването и отрицанието двуединството на изкуството: „Утвърждаването и отрицанието са свойствени на всяко изкуство.“ Утвърждаване — отрицание: това са два неразривно свързани момента в метода на художественото изображение. В самото отрицание прозират даже елементите на утвърждаване. Отричайки антихуманизма и демагогията на този циничен век, Атанас Манчев вече утвърждава в лириката си и онези насоки, които не са просто желани, а към които неизбежно върви световното развитие. Тази висота на твореца в художествения му поглед към бъдещето респектира. Лирикът е понесъл в сърцето си мечтите на човечеството за унищожаването на класовите и расовите предразсъдъци (в смисъл на изравняване на правата на расите и ликвидирането на социално-икономическите основи на класовото разслоение) и за възцаряването на вечния мир. Алегоричната победа на „любовта над Круповия топ“ символизира тържеството на вековечната мечта на човечеството да се ликвидират веднъж завинаги причините за стълкновения и войни, да се изгражда социално и хуманно справедлива система на отношения и взаимовръзки, които ще прогонват враждите и конфликтите от всякакъв характер.

Любовта да победи унищожението — Атанас Манчев изразява своя лиричен блян не просто за мир, а за живот, при който между хората не само ще отсъствуват раздорите, а ще има трайна обич между тях:

и възвести завинаги с последната фугаса
победата на любовта над Круповия топ!

Дълбоката вяра в неизбежността на тази и на такава победа е присъща на поетите-революционери от периода на антифашистката съпротива и партизанските борби. Не беше празен блян непоклатимата убеденост на Никола Вапцаров:

Живота ще дойде по-хубав
от песен,
по-хубав от пролетен ден. . .

Цветан Спасов вижда тази победа като дело на човешката обич, която знае какво иска, към какво се стреми; като дело на човешкото трудолюбие, като празник на човешкия труд.

Животът е широк и хубав,
и трябва само
едно сърце към подвиг устремено,
една избрана цел и
две ръце корави.

Всички те вярваха, че титаничният сблъсък на колосалните противостоящи сили на XX в. ще завърши с победа на демокрацията и прогреса, с поражение на фашизма. Че тази победа ще означава мир. Че в канонадите се изстрелват последните снаряди. Че след „последната фугаса“ силата и умът на човечеството ще превърнат земята в кът на благоденствието — за радост на всички хора. Една победа, която ще трасира нови пътища на човешкото развитие. Поетът-партизанин Иван Стоянов вижда в своите лирични блянове за бъдещето пътя, който ще води към процъфтяващото народно щастие:

Не, няма да се спрем, назад не ще се върнем!
Ний нов живот навред ще изградим
— земята родна във градина ще превърнем,
де щастие народно и радост ще цъфти!

В по-нататъшните си партизански песни Атанас Манчев също ще очертава по-релефно как вижда живота след победата, към какъв живот в утрешните дни се стремят въоръжените бойци на партията и народа. Във финала на стихотворението „Двадесети век“ поетът в лаконичен стих пресъздава своята идейно-естетическа платформа, своите по същество марксически виждания за световния революционен процес. Поетът с карабината отрицава и утвърждава с кратки, точни и образни определения. В недрата на този безсърдечен и античовечен век лирикът-революционер съзира и човеколюбието между силите, които се организират на борба за друг живот. Сам диалектик, поетът извежда за читателя представата за диалектическото противоречие на епохата, в която живее.

Ти, мизантропе мрачен и . . .безсмъртен филатроп.

Нали в този ужасен век се е родила светлата мисъл на човечеството за щастлив живот, нали деца на този век са и великите мислители, художници и революционери, които ще го преобразяват. Широтата на идейно-художествената концепция на автора при обрисовката на епохата е внушителна и покоряваща. Пред нас е изграден творец, който не само вижда и изстрадва злините на времето, но и има талант, сърце и ум да прозре във все още недостатъчно ярко откроени и видими явления и сили, да долови невидимите с просто око първи зари, които вещаят светло утро. С това може да се обясни и оптимизмът на певеца на социалистическата революция — оптимизъм като че ли трудно приемлив на фона на трагичния за човечеството кошмар. В колосалния конфликт Манчев е на фронтова позиция и проницателният му творчески и революционен поглед долавя как слабеят все още демонстриращите сила черни орди на фашизма.

В революционната и партизанската лирика няма и следа от опростителско, едноцветно отношение към врага. Класовата омраза дава сили и гъвкавост, но не влияе аморално в отношението към врага, не изтиква поета в лепкавата и несигурна почва на нереалистичния подход, а обратно. Пренесен на бойното поле и в партизанските биваци, трезвият реалистичен подход е благоприятствувал не една победа в сраженията и схватките. В изстраданите стихове на „Двадесети век“, където всяка дума и всеки ред избухват като емоционален взрив и вик, гори светликът на извисената, горда и справедлива в оценките си душевност на поета-комунист с оръжие в ръка. В неговото отношение към реакционните сили на епохата, в неговото отрицание на исторически обречения век опростителството отсъствува. През дима и пепелищата, оглушен от страховития грохот и трясък на сраженията, отвратен от купищата „леш“, творецът с комунистически възгледи вижда и здравите сили на този век, за да извика с убеждение:

Напред, о, адски век! И рая заключи в кръга си!

За поети и борци като Атанас Манчев пряката победа не е крайната цел. За тях жадуваната и изстраданата победа е етап към великата цел — изграждането на социалистическото утре, на социалистическия начин на живот. Живот, описван дотогава от мечтатели и фантасти. Живот, реализиран близо четвърт век на една шеста от земното кълбо. Поетът-комунист, войнствуващият революционер Атанас Манчев вижда смисъла на борбата в премахването на препятствията, в създаването на социални условия за изграждането на социализма и на комунистическото бъдеще на хората. Това бъдеще е за поета раят на земята и той в края на драматичните стихове за XX в. в тази посока очертава кръговрата на историческото развитие.

До последните дни на живота си Атанас Манчев не е преставал да пише. Трудно ни е да си представим как, в какви условия е намирал творческо единение над белия лист. Какви шеметни мисли, чувства и картини са кръжали над вдъхновеното му чело. С всеки написан ред, с всяка строфа лириката му достига

нови идейно-художествени висоти. Вероятно и самият поет е чувствувал своето творческо възмъжаване. Въпреки че художникът Манчев се развива и твори в специфични условия, лишен от контакти с компетентна аудитория и оценки и отзиви на литературната критика, лишен и от творческа трибуна, той не ще да е забравил окрилящите думи на един Георги Бакалов, казани преди години по повод на стихотворението му „Есен“. Всеки творец търси ориентири и критерии за оценка на сътвореното — Атанас Манчев вероятно не веднъж е преповтарял казаното му от неговите студентски другари от литературния кръжок, вероятно с не по-малък интерес е наблюдавал как реагират неговите другари-партизани, когато край партизанския огън е чел свои стихове.

Ако все пак можем да подредим по някакъв начин сътвореното от поета по години, почти е невъзможно да се проследи редът на отделните стихотворения, редът на тяхното създаване. Взети вкупом, партизанските стихове на Атанас Манчев градират възходяща линия на творческото му израстване. Призивните партизански стихове на поета с пистолета и кавала синтезират идеологическите основи и социалните цели на партизанската борба:

Нам целта е: труд и хляб за всеки!
Любовта ни: нашият народ.

Тези два стиха съдържат всичко — и широката народна опора на партизанското движение — залог за неговия успех, и ясните социално-класови основи и цели на социалистическата революция, чиито воини са партизаните-антифашисти. Достигналите до нас стихове на поета-партизанин Атанас Манчев са лирична песен за тези, които в огнени и смъртоносни срещи с врага проправят пътя към победния ден. Синове и дъщери на отрудените хора, партизаните са влизали в сраженията с мисълта за народа. Поетът вярно и точно е доловил и изобразил вековечния извор на духовната мощ на партизаните — любовта към народа. Възвеличената от поета духовна връзка, духовно единение на партизаните с народа не е пропагандно похват, не е афиширана декларация. Монолитната духовна общност на партизаните и народа, възпята от поета, символизира непоклатимите устои на една борба, чиято цел е най-после да бъдат сринати класовите крепости и да бъдат строшени веригите на социалния гнет. В стиховете си от балканските раздоли поетът правдиво извежда на преден план народностния характер на партизанската съпротива, в стиховете му партизаните са представени като наследници на традициите на борците от хайдушкото и националноосвободителното революционно движение. Поетът и революционерът Атанас Манчев в своите партизански химни и маршове внушава идеята, че народът е възприемал и подкрепял партизаните така, както някога хайдутите и апостолите на националното освобождение са били обичани, подкрепяни и укривани от народа.

От партизанските стихове на Атанас Манчев искри убеждението, че партизанските отреди са една истинска народна войска — единствена закрилница на коренните интереси на народа, неговата опора срещу фашистките набези. Партизанските бойни редици са неделима, неразкъсваема част от народната плът и кръв. Фашисткото настъпление срещу народа е война срещу партизаните, сраженията и преследванията на партизаните са открит фашистки фронт и срещу народа. Тази специфика на отношенията е вярно доловена и с художествена убедителност изобразена от певеца на пролетарската революция. Поетът очертава новия, по същество пролетарски характер на партизанската съпротива. Синовният дълг на внуците и правнуците на хайдутите и на апостолите на националното освобождение не се свежда до военна победа над фашистките узурпатори на родината. Целта е по-велика, по-далечна, по-мащабна: хляб и свобода. И нещо повече, труд и хляб за всеки:

Плът и кръв сме от народа
и за хляб и за свобода
дълг синовен нас ни води
да умрем.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПОБЕДИЛОТО БОЖЕСТВО У ЕВРИПИД

Николай Цв. Кочев

Еврипид, третият от големите трагици на антична Елада, „снижава“ героическия характер на трагедията и издига обикновения човек до степен на сценичен герой. Образовата характеристика у Есхил и „идеалният“ образ у Софокъл се намират в различен от Еврипид художествено-сценичен план. Със своето творчество Еврипид завършва кръга на античната трагедия. Впрочем у самия него се открояват ясно онези моменти, които по-късно ще се превърнат в плът и кръв на новия литературен вид — битовата драма. Тази промяна в характера на литературния вид, която се изразява в „снижаване“ на героическото и в появата на елементи от „битов драматизъм“, поставя въпроса за отношението на Еврипид към религиозно-митологическите представи на неговите съвременници. Този въпрос се налага още повече от обстоятелството, че самият Еврипид, „философът на сцената“, живее в близост с живота на обикновения човек от атическото ежедневие.

Еврипидовото отношение към митологическите представи е обвеяно от подчертан критицизъм. Той се стреми да разчупи митологичния ореол и превърне божествата в обикновени земни същества. Богът за Еврипид не е нищо повече от обикновен човек. Оттук и отношенията между отделните богове са отношения човешки. (срв. „Иполит“). Но Еврипид отива още по-нататък. Той отрича съществуването на идеален бог. „Бог, който е дивен само в мрака, не ми е мил“ („Иполит“). Тези мисли на Еврипид поставят въпроса за идеите в антична Гърция през последната четвърт на V в. пр. н. е. на една по-широка основа. От една страна, въпросът за „човешкия“ характер на боговете, а, от друга— за идейното заимстване отвън. Като трагически автор Еврипид не скъсва връзката с митологията. Това той не е могъл да стори било че сам не е бил напълно убеден в ненужността на митологическите представи, било затова, че животът налага във всичко да има мярка (срв. „Иполит“), било затова, че е трябвало да се спазва традицията — предмет на литературно-художествена интерпретация да бъдат митовете. Без съмнение обаче у Еврипид е налице не само психологическа задълбоченост в образовата характеристика, която го прави „философ на сцената“, но и елементи на влияние отвън, които го характеризират и като философстващ трагически автор. Той може да бъде наречен последовател на философската насока на Ксенофан и Анаксагор и тази връзка да не буди никакво съмнение. Но у Еврипид могат да се посочат и моменти, които го свързват с културата на Изтока. В трагедията „Иполит“ той разработва сюжет, който е намерил място в една от библейските книги — разказа за Йосиф и влюбената в него жена на египетския фараон (срв. кн. „Битие“, гл. 39). Еврипид, разбира се, „заимства“ само сюжета, но не и разработката. И това, въпреки че образът и на Йосиф, и на фараоновата жена в библейската разработка, колкото и схематично да са пред-

ставени, са проникнати от дълбок психологизъм. И след като е налице такава сюжетна връзка, която говори, че Еврипид е познавал източната култура, не е ли възможно той да е познавал и религиозните представи на евреите и тъкмо срещу тях, проникнали и в Елада, да отправя думите: „Бог, който е дивен само в мрака, не ми е мил“? Това твърдение може да предизвика възражение от гледна точка на конкретни исторически или философско-исторически податки, но не и от гледна точка на възможността за идейно проникване.

У Еврипид на преден план изпъква човекът. Но у него е жива и вярата в една *сила*, която господствува над човека. Такава е общата вяра и авторът остава в нея, защото произведенията му са предназначени за други, а не за самия него. „Който замисли да се гордее —загива“ („Иполит“). Тази мисъл, изречена в сентенциозна форма, има нравствено-социален смисъл. И тя подхожда към всекиго по всяко време. Еврипид не вярва, че заради своята гордост човекът ще бъде наказан от боговете, но вярва в една възможност, която прави човека щастлив или нещастен. Затова „животът на човека е непрекъсната мъка“ („Иполит“); затова „човекът е обречен на страдания.“ Тази възможност за Еврипид няма божествен, свръхземен произход. И все пак той не отрича изцяло и изведнъж митологическите представи и митологичната образност.

Творческата зрелост на Еврипид съвпада с период на изострени противоречия. У Аристотел (Политика, V, VII, 19) се е запазила клетвата на олигарха, която говори за силната поляризация в съвременното на Еврипид общество. „Аз ще бъда враг на народа и ще се старая да му причинявам толкова злини, колкото мога.“ Тази обстановка е налагала да се остане, макар и външно, в рамките на официалните идейни представи. С други думи, Еврипид не само иска да изрази своето кредо, но и е разбирал, че само с неговия израз не би се постигнало нищо положително; обществото има нужда и от кумири, и макар съдържанието им да е създадено от самия човек, то въздействува обратно — за запазването и издигането на своя създател.

Взаимоотношението човек — общество у Еврипид е представено твърде сложно. Сложно е, защото поетът е „снижил“ твърде много значението на митологическия персонаж в живота на личността и обществото, а, от друга страна, и неговият „човешки“ персонаж е мислещ. На трето място, у Еврипид в отношението човек — божество личи стремеж да се запази авторитетът на „върховната“ сила. В пролога на „Иполит“ Афродита започва своя монолог с думи, които говорят за божие могъщество. Тя дори заплашва, че който не приеме кротко нейната власт и се възгордее, ще загине. И по-нататък продължава: „Родът на безмъртните е такъв, че даровете от ръцете на смъртните са приятни на нашите сърца.“ Какво е естеството на този дар, поетът говори по-нататък. Това е покорност пред волята на боговете. Еврипид противопоставя две сили, в чийто двубой изпъква могъществото на божеството. Афродита, богинята на любовта, не търпи гордостта на Иполит. Той бяга от любовта и „разлъка от чистотата не знае“. Но богинята на любовта е категорична: „В каквото пред мене е сгрешил, за това горделивецът ще отговори ей сега.“ Иполит вече е прокълнат и ще бъде убит. „Той не знае, че вратите на ада са вече за него отворени. . .“ Еврипид следва традицията при разработката на отделния сюжет. Взаимоотношенията между божествата са отразени и те предопределят съдбата на човеците. Иполит иска да запази своята нравствена чистота и не желае да се подчини на волята на Афродита. Той вие венец на девствената богиня от чисти цветя, брани от чиста ливада, недокосвани от сърп и нетъпкани от пастири.

Отношенията между отделните божества са представени по подобие на отношенията между хората. И още — човеците почитат боговете, защото те са подобни едни на други. И тъй като едни от боговете обичат едно, а други —

друго, т. е. така, както е и между хората, затова те не могат да почитат едновременно всички богове. Те клонят или към един, или към друг бог:

Иполит: На един едно, на друг друго е мило
и между боговете, и между хората.
Старецът: Забрави дръзките думи.
Нали затова вие сте по-мъдри от нас.

Не е трудно да се разбере, че Еврипид представя не официалната обществена мисъл на своето време, а критичния поглед на човек, който търси да открие път за освобождаване на човешкото съзнание от митологическото мислене на тълпата. Еврипид обаче не налага като норма това свое схващане. Като анализира отношенията между човек и човек, от една страна, и боговете помежду им — от друга, той заставя своя герой да признае това, което сам той, Еврипид, мисли. Решението на проблемите не е повърхностно. В това отношение поетът е предшественик на философската задълбоченост и неговите трагедии се оказват предходници на Платоновия философски диалог (срв. например „Горгий“).

Но тук има и нещо друго. Еврипид създава конфликтни ситуации. Конфликтът например между Афродита и Иполит в трагедията „Иполит“ е изграден в посока Афродита — Иполит, Афродита — девствената Артемида. Но докато посоката Афродита — Иполит е ясно изразена, както и посоката Иполит — Артемида, конфликтът между Афродита и Артемида минава през Иполит. Той не приема любовта на бащината си жена Федра и с това оскърбява Афродита. Самата Афродита предварително заявява:

Аз не съм завистлива. . .
. . .Но в каквото гордият е съгрешил
пред мене, за това ще отговаря.

Така Еврипид „стеснява“ рамките на конфликта, като го съсредоточава само между богинята на любовта и Иполит. Напрежението нараства, когато сама Афродита чува химните на Иполит и на неговите приятели в чест на девствената Артемида. По този начин става ясно, че конфликтът между Афродита и Иполит е функционален. Разгледан на един по-широк план на взаимоотношенията между „любовта“ и „девствеността“, той е чиста фикция, тъй като очертава взаимоотношението между две сили, които имат помежду си изконна вражда. Следователно схемата на конфликтната ситуация е усложнена и по този начин се решават два въпроса: първо, въпросът за свободата на действие у човека, а, от друга — изравнява боговете по начин на мислене с човеците. Сложно замислената конфликтна ситуация решава и въпроса за отношението на Еврипид към ценностните категории девственост и недевственост:

. . .бъди снизходителна,
ти (владичице Киприда), към младите с тяхното надменно сърце,
и забрави дръзките им думи.
Нали затова вие сте богове и по-мъдри.

В своите оценки Еврипид е категоричен: във всичко трябва да има мярка. И затова, когато Федра открива, че е болна от любов, той казва:

. . .Какъв е този живот, когато
порокът със сила овладее добродетелта на
влюбения?
И продължава:
Кипридо, ти не си богиня,
ти си повече от богиня. Каквато и да си ти,
но ти погуби домът на Федра и моя.

За Еврипид мярката във всичко е средство, чрез което се отбягват крайностите. Мярка трябва да има и в любовта. Признанието на Федра, че е влюбена в сина на амазонката, т. е. в Иполит, за Еврипид е не завършек, а начало на нова конфликтна ситуация, при която той изявява още по-определено своето отношение към Афродита. Разбира се, колкото и да е критичен към митологическите вярвания на тълпата, Еврипид все пак е рожба на епохата, в която митологията е част, и то най-важната, от обществената мисъл на антична Гърция. Федра е влюбена. Но откъде е тази язва в живота на смъртните? Природата на разума ли е виновна за това, че ние грешим? Федра изпада в противоречие със самата себе си. Но това противоречие е резултат на осъзнаване, чрез което авторът ще посочи мястото на знанието в живота на личността, от една страна, и на митологическите представи — от друга. Нравственият конфликт не търси разрешение в смъртта, а във възможностите на самия човек. И Еврипид заключава: „. . . не може да бъде: нали и за много благоразумния е свойствено да се влюбва.“ Следователно влюбването не е порок, който трябва да бъде осъден. Но въпросът е да се подбере обектът. Еврипид поставя всяко решение за нещо зависимо от разума и по този начин „снижава“ ролята на божественото начало. Той добавя:

. . Аз така
ще кажа: кое хубаво и кое не — всичко това
ние твърдо знаем: само се бавим да
покажем знанието на дело. Защо? Защото
на едни пречи леността, а друг
не познава дори вкуса на наслада та
от изпълнения дълг. Светът, уви, е
пълен със съблазни, и ако вълните на човешките
речи не ни замаят, безделието
. . .ще ни обезсили. . .

Еврипид търси човешкото и него поставя пред божественото. Той дори прокарва рязка граница между вярата на тълпата и мъдростта на мъдрия. Чрез речта на Федра, с която открива любовта си към Иполит, Еврипид разкрива своето виждане по въпросите за лъжливия и истинския срам, за мястото на знанието пред сляпата вяра в митологическите представи и т. н. Твърде характерни са думите:

Щом като злото е играчка за знатните, нима
сред тълпата то не ще се превърне в божество?

Тази Еврипидова мисъл още веднъж поставя въпроса за същността на митологическите представи и за знанието при тяхното рушене. Разшифрована, тя означава: боговете съществуват само за тълпата. Знаещите не вярват в тях. Те са виновни и за това, дето мъжът стои с вдигнато чело, а жената е като роб. Мъжът само тогава навежда глава, когато върху него стои печатът на позора на неговата майка или баща.

Еврипид безспорно не е отрекъл религията, но проявява подчертано критично отношение към всичко, което е свързано с митологичната идеология на обществото. Поетът подчертава мястото на човека и на разума, както и на онова, което е категория или оценка човешка. Федра заявява, че тя вече притежава знание и няма никога да изпадне в незнание; че няма нищо по-прекрасно от добродетелта, която смъртните пазят и за която те заслужават похвала. Еврипид набляга на „смъртните“, а не на безсмъртните богове. Поетът следователно се откъсва от митологичното и търси човешкото решение на проблемите. Федра е влюбена, но любовта не е болест, от която боледува само тя. „Други също

боледуват"; всички човеци се влюбват. Някои поради любов се убиват. Но нима всички,

> които любят или са готови да се отдадат на любовта,
> се убиват? Каква е ползата от това?

Всичко е плод на любовта:

> . . .Тя в сърцата
> ражда страст и всички ние в нейната
> кошница някога сме били зърна.

На любовта са подчинени и боговете и следователно тя не е язва. Така разсъждава всеки умен човек. На показ не се открива само глупавото. И защо, щом като любовта е всеобща, от която не са свободни дори боговете, защо Федра трябва да смята единствено думите на Иполит за отрада на своето сърце? Изпаднала в конфликт със самата себе си, тя търси закрила и между реално-човешкото, и в митологично-божественото. Единственият изход да победи себе си и да противопостави двете богини Афродита и Артемида една на друга трябва ли да се търси в смъртта? И ето по необходимост се налага въпросът: коя от богините побеждава — Афродита или Артемида и какво е отношението на Еврипид към победилото божество.

Федра е влюбена в Иполит. Виновна е тя не затова, че е влюбена, но че е влюбена в сина на своя съпруг. Това е престъпление и народът не би го понесъл. Осъжда го и самият Иполит. Еврипид търси по човешки да оправдае Федра. Тя се опитва да скрие любовните си мъки:

> . . .Когато жилото на Ерос
> аз в сърцето си усетих, започнах
> да мисля често в себе си как да го понеса
> и започнах да го тая дълбоко в себе си.

Но не устоява, защото тя признава: „И на женското сърце цената аз зная." Но влюбването в сина на собствения си съпруг е вина, която тук на земята с нищо не се покрива. Това чувство, присъщо на всички, се оказва престъпление. Но спасението от него не е в смъртта. И това Еврипид изразява с незавършена фраза посредством думите на дойката:

> . . .Бъди сама
> ти жена разумна и спокойна.
> Или мислиш: на тебе тази стъпка
> аз ти предлагам. . . за утеха?
> Но аз говоря за живота. . . И никоя
> жена, надявам се, няма да ме осъди.

Федра е влюбена и богинята на любовта властвува над нея и затова заявява:

> . . .Аз веригите на Ерос с чест
> искам още да нося. . .

Тя дори не може да мисли. Дойката казва:

> . . .Който спори, би било по-добре
> да не се влюбва. А ти се влюби,
> — това не е беда. . .

У Федра назрява мисълта да търси отрада не в съветите на дойката, а в смъртта. На това самата дойка се противопоставя.

> Не е ли по-добре, макар и с усилие, да се спаси животът,
> отколкото със слава да бъде покрит твоят гроб.

У Еврипид изясняването на въпроса за победилото божество се движи в сложна крива. Авторът търси решението не на повърхността на явленията, а вътре в самите явления, и то не като наложени отвън, а като решение човешко. И Еврипид го изразява чрез думите на дойката:

. . .Всичко аз ще уредя, дете,
ти само бъди ни сега Киприда
владичица. . . останалото
няма да излезе извън приятелския кръг.

Но думите на дойката не са последно решение на въпроса за отношението на народа към богинята на любовта. Еврипид, който многократно засвидетелствува положително отношение към Афродита, не смята, че този въпрос е решен веднъж завинаги. Защото любовта може да бъде естествена и нея той приема, но тя може да бъде и престъпна и тя трябва да бъде отхвърлена. Необходимо е следователно да се търси верният отговор на въпроса, защо Ерос изпраща на людете престъпни любовни връзки. Отговорът може да има две страни: защото, или едни от човеците обича, и на тях праща чистата любов, или други мрази и тях насочва към престъпни любовни връзки, или чрез човеците той иска да отмъсти за нещо на друг бог, или просто да му покаже, че е по-силен от него. Поетът иска да разгадае тъкмо тази тайна и пита:

О, Ерос! О, Ерос,
против кого ти се опълчваш? Но отговор не последва.

Чрез думите на хора авторът моли Ерос да не идва при него. Защото:

Където стъпи Ерос, синът на Зевс. . .
там има смърт и проклятие.

Но тук няма ли противоречие у самия Еврипид, след като веднъж той заявява, че любовта е обща болест, от която страдат дори боговете. Разбира се, не. Приемайки, че влюбването е всеобща болест, той вини Ерос, че нея той изпраща не само за радост, но много често и за голяма скръб и дори за смърт:

Проклятие и смърт Киприда
праща на нещастния брак. . .

Ерос е страшна сила и сладост. Пчела с мед и жило. Напрежението нараства, когато дойката съобщава „тайната“ на Федра на Иполит — именно, че тя е влюбена в него. И тук решението на въпроса за ролята на боговете в живота на личността идва на нивото на човек. Иполит не обвинява нито Артемида, на която той е поклонник, нито Афродита. Той вини Зевс, че е създал жената:

И това зло с неговия фалшив блясък
ти си позволил да го обливат небесните лъчи.
. . . . . .
Че жената е зло, на мене не е трудно да докажа.

Федра потвърждава думите на Иполит:

О, жребий на жената!
О, как да не те оплаквам.

Това е ново връщане към небето, та в следващите думи да каже: „Аз съм объркана безнадеждно! Мойта присъда вече е написана.“ Федра се убеждава, че нейният любовен жребий е нещастен и за да се спаси от позора, трябва доброволно да приеме смъртта. В същност смъртта на Федра е поискана от Афродита:

. . .За мене е по-добре и Федра
да загине. . .

Но Афродита, като си спомня за трите обещания на Посейдон, дадени на Иполитовия баща Тезей, предрича, че и той ще бъде убит. И Тезей, спомняйки си за тези обещания, моли Посейдон синът му Иполит да не доживява до края на деня. И тъй, на кого принадлежи цялата власт — на Афродита. Тя към тези, които отрада в невинността намират, към тях изпитва най-силна омраза.

По-горе поставихме въпроса: стрелите на Афродита към кого са насочени пряко — към едни от човеците, или чрез тях те са насочени към някое божество. На този въпрос в края на трагедията „Иполит“ отговаря на Артемида:

Тук желанията и гневът на Киприда се
сливат, Тезей. Но между боговете има обичай
открито един срещу друг да не се върви.

И тъй смъртта и на Федра, и на Иполит, и нещастието на Тезей божие дело ли са? Така изглеждат те за тълпата. Еврипид, за да не бъде обвинен, че отрича боговете, не пропуска да декларира например чрез Иполит:

Боговете всякога съм почитал.
. . . . . .
И напразно съм страдал, и пак съм бил
набожен. . .

Но в същото време категорично заявява, че за своето нещастие е виновен не друг, а сам той. И все пак времето изисква да се почитат боговете. И Артемида идва да утеши Иполит. В същност да посочи, че враждата между боговете е по-силна и по-коварна, отколкото при хората. Онова, което Еврипид бе свалил от небето на земята, отново връща на небето.

Артемида към Иполит:

Теб те отне коварната Киприда.
Иполит: О, познах я аз в диханието на смъртта.
Артемида: Да ти прости на тебе богинята не е могла
нито чистотата, нито пустите свои олтари.
Тезей към Иполит: Помрачението е страшен дар на боговете. . .
Иполит: Уви, уви!
Тях нашите проклятия не ги достигат. . .

И Еврипид чрез Артемида посочва, че нещастията на хората са резултат от враждата между боговете. Артемида се обръща към Иполит с думите:

Остави боговете. Или мислиш, че гневът,
който до погребалната нощ сърцето
велико и чисто терзал,
ще остане неотмъстен? Аз,
аз ще отмъстя с една от моите стрели,
която напразно не излита —
между смъртните моята стрела ще открие
този, който ѝ е по-мил от другите. . .

И в края на краищата кой побеждава? Еврипид превръща богинята на любовта в богиня на смъртта. Побеждава чистотата. Тезей се обръща към умиращия Иполит:

Ти ще издържиш. . . Ти ще победиш смъртта.
Иполит: Аз издържах. . . аз съм вече в обятията на смъртта.

В по-друг план протича действието в друга една трагедия на Еврипид, написана петнадесет години след „Иполит“ — „Електра“. Без да е сценичен герой, богът на любовта става причина за всички по-сетнешни събития. Еврипид дори не представя убийството на Агамемнон. За него той казва:

Превзе Дардановата славна столица
и се завърна. . .
. . .а тук, в палатите,
умря от Клитемнестрините хитрости
и под ръката на Егист. . .*

Разликата в трактовката на действието на Ерос в трагедиите „Иполит“ и „Електра“ е само привидна. Любовта от възвишено чувство и добродетел бива превърнато в оръдие на злото и на неправдата. Неговите действия Еврипид представя в план, който води до удовлетворяване на върховната правда. Как става това? Причина за извършване на убийството става жената. Но жената изобщо, разбира се, не, а определена жена, чрез която Ерос проявява своята сила. В „Иполит“ тя е Федра, а в „Електра“ — Клитемнестра. Еврипид не ни говори дали в крайна сметка не става дума за реализацията на една правда — и Агамемнон, и Егист да бъдат умъртвени затова, че те са оскърбили някого от боговете. В „Иполит“ и Федра, и Иполит са жертва на взаимоотношението между Афродита и Артемида. В„ Електра“ убийството на Егист от Орест извиква радост у самата Електра и тя възкликва:

О богове, о правда зряща!

И по-нататък: „. . . те сразиха с чест един безчестник!“

Смъртта на Егист не буди никакви недоумения и възражения; тя е желана, а смъртта на Агамемнон? За нея Еврипид не говори направо, за нея може да се досещаме. Обяснението на този факт трябва да се търси в историческата обстановка. Както се казва, трагедията „Електра“ се появява през 413 г. пр. н. е. Това е краят на второто десетилетие на продължилата почти тридесет години Пелопонеска война. Еврипид в началото на войната се изявява като защитник на Атина и тази негова защита намира отражение в трагедиите „Молителки“ и „Хераклиди“. Към средата на второто десетилетие на войната той отправя остри нападки срещу самата война. Макар и косвено, отрицателното отношение на Еврипид към войната се открива в трагедията „Електра“. Агамемнон, който тръгнал със своите кораби към Троя, за да убие управляващия там Приам, става неприятен дори на бога на войната. И докато при „Иполит“ има вражда между две богини — на любовта и девствеността, в „Електра“ е налице съюз между Ерос и Арес и по този начин се стига до правдата. А тя се изразява в това: Агамемнон като враг на Приам да бъде убит от Егист, а Егист — от сина на Агамемнон.

Действията и на Клитемнестра, и на Егист авторът представя като да са независими от волята на боговете. Егист се страхува от Агамемноновия син Орест, страхува се и от Електра, защото:

. . .ако [тя] с мъж достоен би се свързала,
той би събудил спящото възмездие,
и правдата ще порази убиеца.

За него не може да се каже нищо друго, освен че е „нищожен мъж“. Това е гласът на обикновения човек-селянин, за когото Електра е насила омъжена. Но Еврипид не пропуска да се докосне и до друга страна, да подчертае, че човекът, каквото и да прави, го очаква или възмездие, или радостна отплата. И още: живеещият в изгнание Орест таи в себе си надеждата, че някога ще отмъсти на убийците на своя баща. И това за него не е само празна вяра, а вътрешна убеденост. И той заявява:

---

* Цитатите от трагедиите „Електра“ и „Вакханките“ са взети от стихотворния превод на проф. д-р Ал. Ничев на тези трагедии в: Антични трагедии. С., 1977.

. . .Тук, в земята аргоска,
ме води тайно божие вещание,
като убиец на убийци бащини.

Тази убеденост споделя и Електра. Тя го чака, вярвайки, че той именно е. . . мъстителят за смъртта.

При разработката на темата Еврипид не оставя зрителя да открива сам защо Клитемнестра и Егист решават да убият Агамемнон. Смъртта на Клитемнестриния мъж Агамемнон е дело на нейните хитрости. Убийството е дело човешко, както човешко дело е любовта между Егист и Клитемнестра. И отмъщението за него го изисква правдата. Естествено както в „Иполит", така и в „Електра", а по-късно и във „Вакханките" Еврипид, без да отрича боговете, поставя на изпитание вярата в тях. Събитието започва без намесата на безсмъртните. Егист и Клитемнестра постъпват, подтиквани от вътрешна необходимост. По човешки гледа Егист и на Електра, като я омъжва за беден и стар мъж, та родените от него деца да бъдат немощни, а не отмъстителни. Но сгодената Електра за мъж, избран ѝ от Егист, е недокосната от своя съпруг и остава девица. Въпреки увереността, че Хера, върховната богиня на гърците, е всемогъща, Електра заявява:

Никой бог не дочу гласа ми,
глас на клетница, не почете
прежни таткови щедри дари.

Тази мисъл на Електра не поставя под съмнение следващите нейни мисли, защото трябва да се спазва и традицията. Тя вярва в боговете. Към вяра я подтиква и брат ѝ Орест, съобщавайки, че той вече е убил убиеца на Егист:

Мисли, че първо бог реди съдбата ни,
Електро, после възхвалявай смъртния —
служителя на бога и на жребия.

За да чуе по-късно след убийството на Клитемнестра: „Настане ли часът, раздава правда бог." И все пак боговете се оказват бездействени след несправедливото убийство и безгласни към нейните вопли. Електра е готова да порази собствената си майка „с брадвата, посякла Агамемнон". Еврипид прекъсва връзката човек—бог и поставя въпроса на нивото на човешките отношения. Този факт е странен, ако той бъде разгледан затворено в кръга на митологическите представи. Но Еврипид е онзи поет на антична Гърция, който разчупва рамките на митологията и търси отговор на въпросите по човешки. Еврипид в поезията (във философията Ксенофан и Анаксагор) през V в. пр. н. е. разглежда не човеците в образа на боговете, а боговете в образа на човеците. От друга страна, позицията „смърт за смърт" без съмнение е източен елемент, получил изкристализирана форма в обществената мисъл на евреите. Може да се предполага, че културните връзки между гърци и евреи през V в. са се намирали на определена степен на развитие. Влияние от страна на религиозната и обществена практика сред евреите например се открива и в представата за родилката— чиста и нечиста, за промяната на блестящия път на звездите и светлия слънчев зрак и белия лик на зората, за наследствеността на първородния грях, за изтичането на вода от скала и пр.

Вярата в боговете Еврипид поставя в зависимост от това, ще успеят ли Електра и Орест да отмъстят за смъртта на своя баща и за собственото си изгонване от бащиния дом. Но у Еврипид вярата в боговете по-скоро е традиция, отколкото реален факт. Убийството на Агамемнон е престъпление, което изисква убийство,но което за поета не е престъпление,а връщане на справедливостта. Двете убийства се намират в две различни степени и ако отлитнат, биха се насо-

чили в противоположни посоки. На боговете традицията приписва справедливост. Убийството на Агамемнон е несправедливо, следователно извършилите го трябва да бъдат наказани. Това изискват не само човешките отношения, но и самата справедливост, олицетворение на която са боговете. И ако неправдата не бъде наказана, ще означава, че боговете я закрилят, че те са несправедливи. И Електра заявява:

. . .бих отрекла безсмъртните,
ако неправда вземе връх над правото.

Би било неоснователно да се смята, че Еврипид утвърждава като факт възтържествуването на постъпки, които и от гледна точка на обикновения човек са престъпление, и които, останали ненаказани, ще предизвикат съмнение в съществуването на върховната правда. Еврипид в случая остава колкото в границите на традиционното интерпретиране на явленията, толкова и в биологичното като факт на отношение. И тъкмо поради това поетът „води“ действието към удовлетворяване на справедливостта. Орест се връща в своя дом, воден вътрешно от победата, която му нашепват боговете. Еврипид утвърждава тази тенденция, без да я откъсва от земния елемент. На въпроса на Орест: „Как бих убил убиеца и майка си“, поетът чрез неговия възпитател отговаря:

В ръката ти и в случая е вложено
да си възвърнеш бащин дом, отечество.

Преплитайки божественото с човешкото, Еврипид разглежда въпроса в границите на необходимостта. Но в същност какво според Еврипид означава необходимостта? Това е друго название на съдбата. По-рано чрез Хора той я нарече „мудна съдба“, която ще намери пътя си. Сега на въпроса на Орест: „Какво да сторим, да постигнем своето?“, следва отговор: „Убий Тиестовия син и майка си.“ И тъй в случая „необходимостта“-съдба означава защита на справедливостта — убилият да бъде убит, а жестокият господар при нещастие да бъде изоставен от своите подчинени. Отмъщението на Орест за убийството на неговия баща от любовника на майка му Клитемнестра Егист е форма на справедливост. Реализацията е „според случая“. И в края на краищата всичко изглежда, че е дело на необходимостта. Действията и на Орест, и на Електра са водени от Зевс и Хера:

Орест: Смили се, Зевсе, бащин отмъстителю
на моите врази. . .
. . . . . .
Ти, Херо, ти, царице на олтарите,
ни дай победа, ако е с нас правото!
Старецът: Дай за баща им правда, отмъстителю!

Докато Орест търси да открие най-верния път, за да реализира своя план, Електра действува направо. Тя е готова сама да извърши убийството на майка си, щом се появи на прага на нейния дом. Нещо повече — за Електра Клитемнестра е вече мъртва. Молитвеното обръщение на Орест и Електра към Зевс и Хера разкрива и друга страна от замисъла на Еврипид. Чрез него поетът показва голямата неправда, извършена без помощта и закрилата на върховните богове на гърците. Съмнението в правомерността на техните мисли да убият Егист и майка си нараства още повече, когато към техния молитвен зов се присъединява възпитателят (старецът) на самата Електра:

Дай помощ, дай помощ на най-любимите!
. . . . . .
Баща ви слуша всичко туй. Да тръгваме.

Въпросът следователно за правомерността на действията на Орест и Електра не буди никакво съмнение. Но това е само на тази степен на развитие на действието. Защото нито Зевс, нито Хера не „възразяват“ на желанието на Електра да убие собствената си майка. Що се отнася до Егист, няма никакво съмнение, че той трябва да загине. И Електра, която заявява, че ще отхвърли всички богове, ако не възтържествува правдата, научавайки за смъртта на Егист, възкликва:

О богове. . . Ето ви!

Подобна мисъл изказва и Орест, обръщайки се към Електра: „Мисли, че първо бог реди съдбата.“ Чрез тази мисъл на Орест поетът разкрива и нещо друго. Именно че животът на хората е даденост, но даденост божия; че не друг, а сам бог определя жребия на личността. Следователно и смъртта на Агамемнон не е случайно или само човешко явление. Той става жертва на действията на Пан, който „тайно съпругата. . . прельстил на Атрея“. Но дали смъртта на Егист е била желана от боговете — това Еврипид не казва. За нея той говори посредством изрази, които разкриват общо „идейния нерв“ на трагедията. Орест говори, че бог е този, който реди съдбата, а той самият е служител на бога и на жребия. По този начин поетът затваря кръга, що се отнася до разкриване на представата за вярата на античния грък в божествената предопределеност. И все пак така вярват не всички, а една част от обществото. Другата част е против постъпката на Орест. И тъкмо тук Еврипид поставя на преден план и личната мъст — убиецът да бъде убит, защото:

враждата не знае милост и примирие.

И все пак въпросът: откъде е тази мъст? — тя е нашепвана от Правдата, която е силна.

В друг план е разкрита мъстта към майката. Орест се колебае. У него желанието да прости е по-силно, защото:

. . .как? Нали ме е родила, гледала. . .

Електра е твърда и иска нейната смърт. Защото „баща да пренебрегваш е безчестие“.

Орест: Ще плащам за убийството на майка си!
Електра: Кому, ако не отмъстиш за татка си?
Орест: Уподобен на бог приказва демонът!
Електра: От светия триножник ли? Не мисля тъй.
Орест: Не вярвам в мъдростта на туй вещание!
Електра: Не бивай слаб, не падай в малодушие!
Орест: Върви и подстави на нея мрежата. . .
Електра: В която тя с Егист уби съпруга си.

В думите на Електра, отправени към мъртвия Егист, поетът говори по човешки, отстранявайки божествен елемент. В диалога между Орест и Електра е налице и друг момент — съмнението, че и майката трябва да бъде убита. Еврипид проявява съмнение по отношение този момент от действията на Правдата. За него убийството на майката е нашепвано не от друг (Еврипид не приема, че то може да бъде изискано от Правдата), а от зъл демон, който се е уподобил на бог. Още тук поетът заостря вниманието към това, кое от божествата в края на краищата ще победи и доколко за всичко това трябва да се търси обяснение отвън. И за да реши този въпрос, Еврипид разкрива „тайната“, защо Клитемнестра е станала съучастница в убийството на собствения си съпруг. Защото той ѝ изневерявал:

И щом изневери мъжът, отблъсквайки
леглото ѝ, жената следва примера

на своя мъж, намира си любовници.

. . . . . .

. . .Убих, поех едничкия
възможен път, отвеждащ към вразите му.

И като не възприема нейното обяснение, наричайки „срамна нейната правда", Еврипид насочва действието към последния „сблъсък" между Електра и Клитемнестра. Този последен сблъсък е кулминация на отношението между тях, която в следващия миг прераства в нова „точка на напрежение" — справедлива ли е постъпката на Електра. В кулминацията на сблъсъка между Клитемнестра и Електра има постепенност. Електра, отричайки, че Клитемнестра е постъпила справедливо, като е убила съпруга си, ѝ признава:

. . .ний двамата
с Орест ще те убием. . .
Онази твоя правда среща нашата.

Представените от Еврипид „две правди" — на Клитемнестра и на Електра, са „земни" и те имат отношение към това, което става на земята. Тези „правди" дори имат отношение към темата за Троянската война. Клитемнестра убива Агамемнон „. . . героя пръв на Гърция", и тя

. . .една сред всички елинки
се радва. . . с успеха на троянците,
и помръкваше, когато те загубваха.

Поради това тези „правди" са изменчиви. Пан, богът на героите и пасбищата, „повелителят полски", който бил на голяма почит сред троянците и който възбужда любов между Егист и Клитемнестра, се оказва слаб пред боговете на гърците и затова Правдата „потича назад", Егист и Клитемнестра с живота си да заплатят за стореното от самите тях, защото:

Настане ли часът, раздава правда бог.

И тъй кой е този бог? Еврипид, преди да отговори на този въпрос, отново се насочва към това да разкрие душевното състояние на Орест и Електра. И защо постъпва така? Защото:

. . .няма по-злочести от потомците
на Тантал, няма, нито пък е имало.

И Орест, и Електра осъзнават своята вина. Но тя е вина не на друг, а на самия бог Феб-Аполон. И Еврипид казва:

Уви,
Фебе! Правда неясна
възпяваше ти, ала ясно е
страхотното зло,
що ни прати.

Впрочем съмнение в божествената справедливост на Феб-Аполон поетът изрази и по-рано. Но тогава се съмнява само Орест, а Електра заявява: „Че ако Феб е глупав, кой е мъдрият?" И Еврипид, следвайки „идейния нерв" да търси обяснение за човешките постъпки не извън човека, а в самия него, насочва обвинението директно към Електра:

Сега ти си мъдра, но преди
не беше, зло извърши ти
на брат си, мила, който не бе съгласен.

И още: „. . . ти извърши най-срамното дело!“

Еврипид би могъл да свърши дотук. Но открит остава въпросът за отношението на поета към действията на божеството, в случая към Аполон. Тук този въпрос бива решен от появилите се Диоскури — Кастор и Полидевк. Те оправдават Орест, но не и действието:

Мъстта бе права, но не и твойто действие.

Кой обаче е виновен? Електра ли? Не!

Че Феб. . . ах, Феб. . .
Мъдрец е, но не мъдър е съветът му.

Присъдата над Аполон идва не от човеци, а от равните нему Диоскури:

. . .днешната кървава мъст
аз отдавам на Феб.
. . . . . .
Неизбежност напътваше тая съдба
и още — на Феб нелепата реч.

И тъй дотук смъртта и на Агамемнон, и на Егист, и на Клитемнестра е изискана от „върховната правда“. Това потвърждава в края на трагедията Еврипид. Но той проявява критично отношение и към извършителя на убийството на Клитемнестра. Тя безспорно заслужава възмездие, но не от ръката на своя син. Единственото наказание за този „грях“, което е отредено за Орест, е той да напусне своята родина, да иде в Атина, където ще получи съд справедлив и след това, преживявайки мъките на убиец, дълго ще живее свободен и щастлив. Еврипид като атинянин не забравя своята родина. Но като говори за наказанието на майцеубиеца Орест, той набляга на психологическата страна на самото наказание. Такъв завършек поетът даде и на бащата на Иполит, който остана жив, без да му бъде отнета мъката по несправедливо убития син. Жив остава и Орест, но далеч от родина и от собствената си сестра. И макар оправдан, към него са насочени думите:

. . .спасяваме в нужда и тежки беди
оногова, комуто животът е бил
осеян от добро, справедливост и чест.

Третата трагедия на Еврипид „Вакханките“, която искаме да включим в нашия преглед, се е появила през 408 г. пр. н. е. Освен въпроса за отношението на Еврипид към победилото божество в „Иполит“, в „Електра“ и във „Вакханките“ е налице „еволюция“ на автора по отношение на разглеждания въпрос. Може да се говори, че Еврипид, менейки в известен смисъл политическите си възгледи, е променил и следваната идейна нишка при разработването на различните сюжети. Запазена ли е идейната концепция, или у него, дори само в споменатите три трагедии, може да се установи съществуването на повече от един Еврипид? Естествено тук не става дума за концепции в поетиката, стилистиката или естетиката на Еврипид, а за съществуването на единен идейно-митологичен нерв в цялото му творчество и следователно в разглежданите три трагедии „Вакханките“ да се различава от първите две и да бъде наречена трагедия на вдъхновената радост.

Във „Вакханките“ е разкрито най-пълно отношението на Еврипид към митологическите представи на обществото и най-вече към зараждането на нови. Новият бог е Дионис, който поради характера на своя култ много скоро увлича всички. Но какъв бог е той? Еврипид се съмнява в неговото божествено достойнство. За него Дионис е „жалко недоносче“. Еврипид изявява съмнение по отношение новите митологически представи. Старите, макар и критично настроен,

той не отрича. Защото гражданин, който е речовит и има власт, но е лишен от разум, е вреден за обществото.

Във „Вакханките“ Еврипид представя двете насоки в обществената мисъл — на традиционното мислене с митологически представи и на новото направление — философията на софистите, което изявява съмнение във всичко митологическо. Поетът, отричайки появата на нови божества, като разкрива същността на техния култ, се опитва да утвърди човешкото у самия човек. В култа към Дионис той открива връзка с богинята на любовта Афродита и дори неговите последователи я почитат повече от собствения си патрон:

Жените ни напуснали къщята си
в измислен бяс вакхически, па хукнали
в горите тъмни, за да тачат новия
незнаен бог с танците си. . .
. . . . . .
И тази тук, онази там се скривали
и на мъже любовно се отдавали
и уж менади, Бакхови служителки,
а в същност Афродитини, не Бакхови.

Тази крива в литературно-художественото осмисляне на митологическите представи на гърците в края на V в. пр. н. е. не довежда Еврипид до отклонение от следвания от самия него идейно-художествен нерв. Тук се наблюдава „офилософствуване“ на представите на тълпата, опит за откъсване на разума от примитивно-митологичното. Еврипид следователно не живее с традиционните представи на гърците, а още по-малко е склонен да мисли така, както мисли човекът от обществото. За него разказите за боговете не са истина, а предание, което лесно може да бъде отхвърлено, ако не съдържа зърно от истина (срв. Електра). И преданието за Дионис е не само чуждо на здравия разум, както и всички други предания за богове и богини, но този нов култ развращава обществото. Следователно той е вреден и трябва да бъде отхвърлен. За тези свои „еретически“ мисли Еврипид бива обвинен в безбожие. Той, макар и мъдър, не говори мъдро, щом се поставя по-горе от боговете.

Във „Вакханките“ Еврипид се показва по-критичен по отношение вярата на тълпата към побеждаващото божество, отколкото в „Иполит“ и в „Електра“. Отричайки новия култ, той в същност отрича култа и във върховния бог на елините Зевс. Защото Дионис е не само син на Зевс, роден от неговото бедро, но от Зевс той е получил и всички тайнства. В същото време става ясно, че култът към Дионис е мистичен култ, който съдържа определени тайни. Че той се шири не само сред елините, но, и то в по-голяма степен, и сред варварите; че всички „тайнства“ се извършват повече през нощта, отколкото през деня; че Дионис е бил почитан като най-висше божество, и т. н. И във „Вакханките“ обаче Еврипид остава верен на мистичните представи на обществото. Той е против крайностите: „На разумния приляга да показва мъдър нрав“, а слабият никога да не вдига ръка срещу силния.

Оставайки в рамките на митологичното, Еврипид разглежда въпроса за вярата и от неговата морална страна. В случая не става дума за нравственост в тесния смисъл на думата, а за вярата в божеството, разглеждана като морална категория от позициите и на човека, и на божеството. Еврипид лансира идеята, която много по-късно (едва в християнството) ще получи цялостно развитие. Става дума за любовта на божеството към човека, изразяваща се и в неговото боготърпение — човекът сам да разбере своята вина и сам да се върне към бога:

Сила божия! Тя върви
с бавна, но вярна
стъпка. Наказва оногова,
що тачи глупостта
и с помрачена мисъл отрича
богу слава да въздаде.
Хитро скрива от него бог
бавния съдбовен час
и безчестника той улавя.

И за да се избегне всичко това, Еврипид съветва:

Благоразумност, почит към безсмъртните
това е, мисля, най-прекрасното качество
най-мъдро достояние на смъртните.

Но Еврипид, като приема, че животът на личността е предопределен от съдбата, не отрича и това, че човекът сам определя собствената си съдба. Поетът твърде последователно прокарва идеята за свободата на човешката воля. Еврипид не приема култа към Дионис и Дионис казва на героя Пентей:

. . .нездрав бе прежният
твой разум. Ето, този е потребният.

„Оздравяването“ на този богоборец Пентей не е свързано с приемането на култа към Дионис. То има отношение обаче към него като начин в трагичната ситуация да се изяви силата на Дионис — майката Агава, обхваната от оргиазма на Дионис, да разкъса собствения си син и на ръце да понесе неговата глава. И кой ще победи? Дионис отговаря: „Аз“, защото той, безбожникът, и съд, и правда оскърби. И Еврипид заявява:

Как Бромий, царят, ни погуби — право е,
но прекомерно. А пък от рода ни е!

Трагическият завършек е резултат на това, че Пентей не признава Дионис за бог. И това било справедливо, определено от самия Зевс. Защо? Дионис отговаря:

. . .Ако мислехте,
когато не желаехте да мислите,
блажени щяхте да сте днес, спечелили
сина на Зевс като съюзник истинен.

И тъй, кой побеждава? „Победителят ще бъда аз и Бромий“ — отговаря Дионис. Макар и бог, неговите постъпки се оказват небожествени. На своите последователи и на тези, които повярват в него, той отнема разума и по този начин крайният резултат се оказва не добро, а съвършено зло. От човеците Дионис иска пълно подчинение и затова Пентей не му се нрави. Не му се нрави и неговото желание да узнае тайните на неговия култ. И тук самият бог постъпва по-лукаво дори от човеците. За да засили у него желанието да види вакханките, Дионис му предлага да се облече в женски дрехи. Пентей долавя, че това е подъл замисъл. Дионис засвидетелствува тази подлост с думите: „Желая да спася живота ти!“

Вече бе отбелязано, че Еврипид не отрича направо митологичните представи на обществото. Той обаче целенасочено се стреми към подронване на вярата на своя съвременник в справедливостта на безсмъртните богове. Тях Еврипид представя като тирани, чието щастие е не в самите тях, а в нещастието на човеците. Дионис, обръщайки се към вакханките, заявява:

Жени, той влезе в мрежата! Ще види той
вакханките, но ще плати с живота си!

. . . . . .

. . .умъртвен от майка си.

Пентей, притежавайки разум, отрича култа на Дионис. Самият Дионис му отнема разума и той се облича в дрехите на жена, за да види тайнствата Дионисови. Агава, майката на Пентей, разкъсва своя син. Защо? Поетът не казва, че тя е лишена от разум, но нейните постъпки навеждат на мисълта, че „новият бог“ не търпи разумните; той ги лишава от разум, за да му бъдат подчинени. И Еврипид пише:

Що е мъдрост и има ли божи дар
по-хубав от този, да държиш
победоносна ръка
над главата на своя враг?

Поетът говори за безумията, а не за разумната сила. Тя е силата на лишените от разум Дионисови последователи. Те в безсърдечния бог търсят да видят върховната правда:

Ела, яви се, мечоносна Правдо,
и разсечи врата на земеродния
безбожен, беззаконен и безсъвестен
син на Ехиона.

Коварният замисъл на божеството, в случая на Дионис, към Пентей прозира в съдържанието на цялата трагедия. Въпросът се свежда до това — богът да бъде тачен и щастлив, без значение, че човеците ще страдат. Ако човекът вярва в него, без да мисли, т. е. без да проявява стремеж към съмнение, той ще бъде щастлив. Но това щастие е измамно. Пентей очаква да види менадите, нали това му обеща сам бог Дионис, но:

. . .не той видя менадите,
а те него видяха.

И богът добавя:

. . .хей, девици, водя ви
тогова, който вас и мен, и култа ми
е взел на подбив!

Богът ограничава човека. Неговата свобода се свежда само до:

Благоразумност, почит към безсмъртните —
това е . . .най-прекрасното качество,
най-мъдро достояние на смъртните.

Тези Еврипидови думи са началото на пълното разкриване неразумността на сляпата привързаност към митологията. Митът доставя временна радост и щастие, които по своята същност са нещастие. Агава е щастлива с подвига си в чест на Дионис. И Еврипид иронично заявява:

Прекрасна битка — да намокриш своите
ръце в кръвта на своя собствен син.

Осъзнаването идва по-късно. И Агава признава:

Аз виждам най-голямото нещастие!

. . . . . .

Погубил ни е Дионис, разбрах сега!

А чрез Кадъм поетът добавя:

И бог в една беда заплете всички ви —
защо? Защото човеците не вярват в боговете.

И тъй богът е щастлив тогава, когато хората са нещастни:

. . .Ако мислехте,
когато не желаехте да мислите,
блажени щяхте да сте днес, спечелили
сина на Зевс като съюзник истинен.

Чрез този най-благовиден предлог Еврипид в същност отрекъл митологическите представи на своето време.

ЧИПРОВСКАТА КНИЖОВНА ШКОЛА

(Обзорен библиографски опис)

Карол Телбизов

В статията си „Българската литература през XVII в.“ (Литературна история. Кн. 1, 1977) акад. П. Динеков, проследявайки развитието на литературното творчество на българските католици през XVII в., основателно констатира, че „католическата литература в България не е установена библиографски, не са проучени отделните писатели и съчинения, не е изяснен въпросът за мястото на католическата литература в цялостната система на българската национална литература“ (с. 10).

С настоящия обзорен опис се прави пръв опит да се запълни, макар отчасти, тази празнота в нашата литературна история и да се предизвика интерес у специалистите към по-нататъшни проучвания на този немаловажен въпрос на нашето духовно творчество.

Описът обхваща само католическите литературни произведения, написани до края на XVII в. в средището на българския католицизъм — Чипровец — и тези, създадени през XVIII и XIX в. извън пределите на българските земи, плод на чипровския политически и културен климат и традиции, образуващи в своята цялост книжовното течение — Чипровската книжовна школа.[1] Другите католически литературни произведения (на павликяните-католици от Пловдивско и от Дунавския край и на тези от Банат) ще бъдат обект на следващи обзорни описи.

След излизането от печат на „История на България, съставена през 1761 г.“ от българския францисканец Бл. Клайнер (изд. на БАН, 1978), вече определено може да се говори за „Чипровска книжовна школа“. Нейните върхове „Абагара“ на Ф. Станиславов, богословските, философските и историческите произведения на П. Богдан, Я. Пеячевич, Кр. Пейкич, Фр. Пеячевич, Бл. Клайнер, Е. Ферменджин и др., пътеписите и богатото епистоларно наследство недвусмислено сочат, че тя не е случайно и лишено от обществено значение явление в нашата културна история, а книжовно течение с дълготрайна и интензивна творческа дейност, богато по съдържание и с ярко изразен национален облик.

Характеризира се със следните по-главни особености: а) възникнала е и се е развивала под влиянието на външни исторически фактори; б) произведенията ѝ в по-голямата си част са на чужди езици; в) дейците ѝ са били български католически духовници, сред които е имало и неколцина приобщени чужденци; г) не е имала връзка с други български книжовни школи и изобщо с местните православни литературни традиции; д) била е политически ангажирана в активна борба за защита интересите на българския народ през XVII и XVIII в.; е) отличава се с богатството на жанровете; ж) в продължение на два века е творила в изгнание, и др.

а. Зародила се е през XIV в. в стария Чипровец със скромната задача да задоволява потребностите на католическото богослужене на малкото местни католици, запазили вярата си от XIV в., и да улеснява връзките им със Св. престол. Решителен тласък за нейното излизане извън тесните стени на Чипровския католически молитвен дом е получила с идването в България в края на XVI в. на босненски францискани, изпратени да проведат решенията на Тридентския събор (1545—1563 г.).[2] За кратко време тези мисионери увеличили броя на българското католическо царство, покръствайки хиляди павликяни-еретици от Пловдивско и от Дунавския край — най-просветената и най-прогресивната част от българския народ през Средновековието.[3]

За укрепване на постигнатото е била изградена мрежа от францискански манастири с килийни училища, подчинени на Босненската францисканска провинция, към която е функционирала още от 1372 г. Българска кустодия. Започнала е и усилена дейност по подготовката на духовници от местен произход. За тази цел ежегодно са бивали изпращани по десетина младежи да се учат в чужбина.[4] В резултат за едно-две десетилетия е била създадена българска католическа духовна и светска интелигенция, от средата на която са излезли видни епископи и архиепископи, книжовници, общественици, учители и др. и се е повишавало общото културно равнище на българското католическо население.

Венец на стремежа да се укрепи здраво католицизмът в България е било обаче последователното учредяване на шест католически епископии — Софийската, Никополската, Марцианополската, Призренската, Скопската и Охридската, — три от които (Софийската, Марцианополската и Охридската) са били въздигнати в архиепископии. С това фактически е била създадена втора по значение българска църква. Шест епархии с голям брой високообразовани и добре подготвени за мисионерска дейност монаси, опиращи се на моралната и материалната опора на Св. престол и на някои католически държави, това е било отлична организационна предпоставка за разгръщане на разнообразна и богата по съдържание църковно просветна дейност от страна на обновената българска католическа църква.

Тези постижения на католическата пропаганда в българските земи съвпадат по време със стопанския подем на Чипровския край,[5] откъдето се е разгръщала мисионерската ѝ дейност през XVI и XVII в., с разлагането на повечето от павликянските църковни общини поради идейното обедняване на павликянската ерес, с усилването на процеса на елинизиране на българската православна църква, с упадъка на османската военна мощ и с активизирането на австрийската политика в Югоизточна Европа[6] и с липсата на една обща национална идейно-политическа платформа, обединяваща в едно цяло българския народ.

б. По-голяма част от познатите на нашата литературна история произведения на Чипровската книжовна школа са на латински и на илирийски. (Има и немалко епистоларни произведения на италиански, немски и унгарски.)

Латинският език се е наложил като книжовен на българските католици в качеството му на култов на католическата религия и на служебен на Римската църква, и на държавните институции на страните, с които нашите католици са поддържали връзки. Той е бил и предпочитаният в областта на научните изследвания през XVII и XVIII в.

Илирийският език (наричан и „словенски“, „далматински“) е бил общ култов и църковно-литературен език на южнославянските католици (хървати, босненци, далматинци, словенци), оформил се в процес на продължително развитие на базата на сърбохърватски език, писан с латиница.[7] На този език са се печатали богослужебни книги по западен обред за католическата култова практика за всички южнославянски католици и са се извършвали религиозни обреди.[8] Той е бил за южнославянската католическа общност това, което е бил православният черковнославянски за православните славяни, респ. „латинският за хуманистично възпитана Европа“[9].

Илирийският език е проникнал в България едновременно с приобщаването на първите българи към католическата религия през втората половина на XIV в., когато унгарският крал Лудвик Велики, завладял за кратко време Видинския край, е успял с помощта на босненски мисионери францискани да покатоличи известен брой българи.[10] През XVII в. в условията на разгърнатата пропаганда на католицизма в българските земи печатаните на илирийски език църковни книги и учебни помагала за килийните училища са се оказали твърде необходими за разрастващата се култова практика и учебно-възпитателна работа.[11] Разбира се, за приемането и утвърждаването на илирийския език като книжовен език на българските католици са допринесли и други фактори: липсата на установен български книжовен език, езиковата подготовка на голяма част от българското католическо духовенство, следвало в Илирийския колеж в Лорето (Италия), присъствието на дубровнишки колонии в българските земи, преклонението пред по-високото културно равнище на хървати, словени и др., които са си имали културни институции, йерархическата зависимост на българските католици от някои църковни институции, общи за южнославянските католици (Босненската францисканска провинция, Антиварската католи-

ческа архиепископия, на която е била подчинена Софийската католическа епископия, и др.), племенното славянско родство и общата участ на българските и на южнославянските католици в системата на римокатолическата църква и др. В крайна сметка решаваща роля в случая е изиграло обстоятелството, че на илирийски език е имало църковни книги, разбираеми за българското духовенство, тъй необходими за всекидневната му църковна дейност. То е било така свикнало с него, че го е смятало за „свой език".[12]

На илирийски език са били напечатани първите печатни книги на дейци на Чипровската книжовна школа (преведените от П. Богдан религиозни книги), първата философска творба на Кр. Пейкич и Букварът на М. Гроздич. Илирийският език е станал и канцеларски на българските францискани, редом с латинския.[13]

Българският език не е бил елиминиран от духовния живот на българските католици. Той си е останал езикът, на който вярващите са общували с църковните институции, духовниците са чели евангелието и апостола и са проповядвали, извършвали са църковни обреди и са превеждали и илирийски църковни книги, религиозни поучения и задължителни текстове на молитви и песни. Този език е бил говоримият народен език. На живия народен български език е издадена първата печатна книга, предназначена за българските католици — Абагара, — и са написани десетки писма от духовници и миряни, адресирани до Св. престол и до Конгрегацията за разпространение на вярата. По ред обективни причини през XVII в. той още не е можал да измести илирийския и да се издигне до положението на книжовен език на българските католици. Това е станало едва през втората половина на XIX в. в Банат.[14]

При превеждане на български на текстове на молитви и др., за изразяването на неща и отношения, свързани с католическото вероучение и култ, за които в тогавашния български език не е имало адекватни думи, по правило са бивали употребявани илиризми (каквито се срещат в изобилие и в „Абагара", и в съвременния език на банатските българи). И обратно: при ползуването на илирийския език от дейците на Чипровската книжовна школа са се утвърдили в него и много български езикови форми. По този начин илирийският език като книжовен език на българските католици не е бил използуван в неговата чиста форма, а примесен с български думи на степен до почти побългаряване.[15]

Чрез произведенията на Чипровската книжовна школа на чужди езици (в коя ли европейска държава през Средновековието националната литература е на народен език!) българската творческа мисъл се е изявила и извън пределите на българските земи, получила е международно значение, сраснала се е с общоевропейската литература и е изграждала мост между поробена България и просветена Европа. Политическото значение на този факт се е изразило в приноса, който е дала за утвърждаването на българското име (мнозина книжовни дейци са посочвали българския си произход), в повдигането на авторитета на поробения български народ и в извеждането на освободителната му кауза на сцената на европейската дипломация. Както отбелязва В. Бехиньова, произведенията ѝ са били единственият авторитетен извор, по който Европа се е осведомявала за България.[16]

в. Творци на Чипровската книжовна школа са били цяла плеяда високообразовани български патриоти-хуманисти, кръвно свързани със своя народ, живели „с дръзката мечта да освободят своята родина"[17] и да допринесат за издигането на по-високо ниво обществено-културното равнище на народа си. Сред тях изпъква с целия си ръст на величава барокова личност П. Богдан Бакшев, видният ръководител на българската католическа църква, талантливият писател и преводач, основоположникът на съвременната българска историография и идеолог на народноосвободителното движение от Северозападна България през XVII в. Сред тях са още: Петър Парчевич, най-образованият мъж в Югоизточна Европа през XVII в., прозорлив политик и талантлив дипломат, създателят на австрополската антиотоманска коалиция, разгромила турската мощ в края на XVII в., прославил своя народ в кралските дворове на редица европейски страни; „епископът от Велика България" Ф. Станиславов, авторът на първата българска печатна книга Абагар; професорът по философия от Загребското висше богословско училище Яков Пеячевич; абатът на Чанадската епископия и каноник на Фюнфкирхенската епархия „българинът от Чипровец" Кръстю Пейкич, автор на философски и богословски трактати; лекторът по богословските науки в българската францисканска семинария в гр. Алвинц Бл. Клайнер· автор

на първата научна българска история; първият български учен историк, увенчан със званието академик, Е. Ферменджин и др.

Повечето от творците на произведения на българските католици са били духовници-францискани от състава на някогашната Българска францисканска кустодия (респ. от 1675 г. нататък самостоятелна провинция). През XVII в. тя е заемала ръководно място в българската католическа църква (всички епископи и архиепископи са били францискани). След опустошаването на Чипровския край през злокобната 1688 г. и изселването на голяма част от католическото население от Северозападна България в отвъддунавските земи, провинцията която в погрома е понесла огромни материални загуби (били сринати със земята църквите и манастирите ѝ), преследвана от турските власти заради участието ѝ в подготовката на въстанието, с малкото си оцелели монаси е последвала паството си в изгнание. Установила новото си седалище в гр. Дева (Трансилвания), тя е продължила дейността си по духовното обслужване на българските католици-емигранти, пръснати из Румънското княжество, Трансилвания и Банат, а така също и книжовната дейност на Чипровската книжовна школа.[18]

Основното ядро францискани, изявили се като книжовници през XVII и XVIII в., са били от български национален произход. Тъй като на грижите на Българската францисканска кустодия (респ. провинция) са били поверени още от края на XIV в. и католиците от Румънското княжество, Молдова и Банат, за духовното обслужване на последните са били подготвяни и духовници от техните народности (босненци, унгарци, германци). Този процес на попълване състава на Българската францисканска провинция с монаси от друг народностен произход се е засилил след преместването на провинцията в Трансилвания и разпространяването на дейността ѝ върху местните католици — унгарци и германци. Някои от тези монаси от небългарски произход, приобщени към българската народност чрез манастирския живот, също са се включили в книжовната дейност на Чипровската школа (типичен е случаят с Бл. Клайнер).

г. Многовековният антагонизъм и съперничество между православната и католическата църква, липсата на какъвто и да е допир между тях, ненавистта на православните йерарси към католическата пропаганда и усилващият се процес на приобщаване на българските католици към духовната култура на Запада са предопределили историческия път на развитие на българската католическа книжнина изобщо и на творчеството на Чипровската книжовна школа в частност. Тя се е развивала без каквито и да е връзки с многовековната българска православна книжовност или с общото православно книжовно творчество. Пропастта между двете църкви е била толкова дълбока и идейните различия до такава степен са ги разделяли, че дори проявите на отстоящия само на 30 км от Чипровец книжовен център във Враца не са оказали влияние върху книжовните занимания в Чипровец.[19]

Решаващо влияние върху развитието на книжовното дело на българските католици е оказала западната литература (главно италианската). Затова тази книжнина е от европейски тип. За развитието ѝ като „български вариант на барока“[20] е допринесла преди всичко културата на нейните дейци, придобита в Италия в епохата на разцвета на барока.

Въпреки тези особености по дух и идейно-политическа насоченост тя е чисто българска книжовност.[21] Тя изразява духовния мир и политическите стремежи на целия български народ през XVII и XVIII в. Нейните дейци, макар и ревностни пропагандатори на една чужда на българските традиции църковна идеология, до един са били пламенни български родолюбци, отдали силите си за народното дело. За тях принадлежността им към римокатолическата църква е било само средство за постигане на една велика цел — освобождението на родината им.

д. Дейците на Чипровската книжовна школа са били едновременно и политически ръководители на българските католици в най-прекия смисъл на думата. В това си качество те са се стремили преди всичко да извлекат всички възможни реални придобивки за българския народ от връзките си със Св. престол и от западните страни (безплатно обучение на български младежи в прочутите италиански училища от всички степени, безплатна доставка на църковни утвари за нуждите на църковните храмове, на учебни помагала и субсидии за килийните училища, и др.).[22] Наред с това ръководната роля на дейците на Чипровската книжовна школа се е изразявала и в следните няколко насоки: а) с епистоларните си произведения редовно са информирали Св. престол и правителствата на редица западни държави за социалното положение на

поробения български народ и за неговите политически тежнения, като винаги са говорили от името на целия български народ; б) участвували са във формулирането на идеологията на народноосвободителното движение в Северозападна България през XVII в. и в определянето на външнополитическата му ориентация; в) имат неоценима заслуга за свързването на българското народноосвободително движение с освободителните движения на други балкански народи и с мощни държави, като Австрия и Полша; г) участвували са в подготовката на въоръженото въстание от 1688 г.; д) след потушаването на въстанието са продължили освободителното дело, подканвайки Австрия да предприеме нови военни акции против Турция с помощта на български военни дружини; е) в условията на емиграция са били всепризнати и авторитетни представители пред румънските и австрийските власти на прокудените от родните им огнища българи в отвъддунавските земи, действувайки за тяхното настаняване и освобождаване от феодално закрепостяване. Тяхно дело са десетките изложения, отправени от името на българските емигранти до австрийския двор и до румънските князе по тези въпроси.

По такъв начин Чипровската книжовна школа се е изявявала не само на книжовното поприще, но и в политическия живот на българския народ с множество полезни мероприятия, в един от най-тежките периоди от неговата история.[23]

е. Създала се като чисто религиозна и документална, книжовната дейност на Чипровската школа постепенно се е разпростряла и върху други сфери на литературното творчество: а) научни изследвания (в областта на историята, богословието и философията); б) художествена литература (пътеписи, легенди, химнична поезия) и в) епистоларството.

От всички тези жанрове най-голямо развитие са получили епистоларната литература и историко-документалните изследвания.

Писма са писали епархиалните йерарси, монаси, учители и миряни, ръководителите на българската католическа емиграция в Румънското княжество, Трансилвания, Банат и Южна Унгария и др. От запазените текстове на хилядите писма, написани от български католици, стотици от тях са издържани по форма и стил. Образцови в това отношение с художествена стойност са писмата на архиепископите П. Богдан Бакшев, М. Бандулович, П. Парчевич, на епископите Ил. Маринов, Ф. Станиславов, А. Стефанов, Н. Станиславич, на учителя Ив. Лилов от Чипровското училище, на дейците на народноосвободителното движение Фр. Марканич и Г. Пеячевич, на съдиите на българските общини в Румънското княжество (Крайова, Римник и Брадичен), в Трансилвания (гр. Алвинц и Дева), в Банат (Винга и Бешенов), на францисканите Бл. Маринович, Г. Манчев, Ил. Матеянич и мн. др. В голяма част от писмата се съдържат ценни сведения за историята на българските земи през XVI и XVII в., за Чипровското въстание, за положението на българската католическа емиграция в отвъддунавските земи, биографични и автобиографични данни за видни дейци на българската католическа църква и др. По тях може да се съди и за културното равнище на българския народ и за степента на неговата политическа зрелост, за някои негови разбирания относно свободата и държавното устройство и др. А от текстовете на писмата, написани на български език, може да се правят изводи и за състоянието на нашия език през XVII в.

Историко-документалните изследвания са най-зрелите и най-значителните творби на Чипровската книжовна школа. Те са плод на любознателността и на патриотичното чувство на българските католици. Чрез тях дейците на Чипровската книжовна школа са се стремили да държат будно народностното съзнание у тях, за да ги предпазят от асимилация и да ги подготвят за съдбоносни дела. Едновременно с това те са искали да припомнят на света славата на мощната някога България и за правото на българския народ на собствена и свободна държава.

Богословските и философските съчинения и научната работа на Я. Пеячевич заслужават внимание поради факта, че са били напечатани и широко разпространени в Югоизточна Европа. Чрез тях Чипровската книжовна школа е допринесла за развитието на общоевропейската богословска и философска наука. Освен това пак чрез тях българската научна мисъл е достигнала до университетски катедри в един доста ранен период (второто десетилетие на XVIII в.).

Художествената литература е представена чрез десетина пътеписи, няколко легенди и три химнични поезии.

Пътеписни текстове се съдържат в повечето от релациите на епархиалните визитатори, прекосили България и румънските княжества надлъж и нашир. В тях са описани десетки селища, социалното положение на обитаващото ги население и неговото политическо настроение, интересни преживелици, народни обичаи и др.

Легенди се съдържат в Абагара и в няколко исторически изследвания, където са описани „чудесата" на прочутата Чипровска чудотворна икона на св. Богородица.[24]

Поезии са писали П. Богдан Бакшев (ода, посветена на Богородица), неизвестният съставител на хрониката на Крайовския български францискански манастир (съчинил ода, посветена на един заслужил монах от манастира), и Е. Ферменджин (съчинил църковна песен на Св. кръст).[25]

ж. В историята на Чипровската книжовна школа разграничаваме два периода: 1) чипровския, започнал през втората половина на XIV в. и продължил до злополучната за българския католицизъм 1688 г., и 2) периода ѝ в изгнание, започнал през 1688 г. и продължил до края на миналия век.

Преди да изгасне пламъкът ѝ напълно, тя е дала живот и тласък на развитие на друга българска католическа книжнина — на зародилата се по средата на миналия век на местна почва в Банат банатска българска книжовност.

I. Чипровският период. Характеризира се със следните особености: а) основната дейност на Чипровската книжовна школа през този период е била подчинена на задачата по пропагандирането на католицизма в България и организирането на неговите църковни институции; б) с политизирането ѝ през XVII в. и активното ѝ участие в подготовката и провеждането на въоръженото въстание от 1688 г.; в) с високия ранг в църковната йерархия на дейците ѝ през XVII в. и др.

През този период са били напечатани първите произведения на Чипровската книжовна школа и е било поставено началото на съвременната българска историография. Също през този период е било дигнато най-голямото по своята дипломатическа подготовка и жертви въстание, подготвено с прякото участие на книжовни дейци от тази школа — въстанието от 1688 г.

Не се знае кога и от кого е бил поставен на лист пергамент или хартия първият писмен знак, ознаменувал началото на католическата писменост в България. По всяка вероятност то е било още през втората половина на XIV в., когато в Чипровец редом с устната словесност е започнало преписването на католически богослужебни книги за нуждите на църковните ритуали и превеждането на български на молитви и църковни песни. Успоредно с това са се съчинявали и писма до институциите на римокатолическата църква, с които се е съобщавало за положението на малкото католици от Чипровския край и са се записвали по-важни събития от местен характер. По-късно с увеличението броя на католиците в България (края на XVI и началото на XVII в.) преписваческата и преводаческата работа значително се е разраснала и се е пренесла в новоучредените францискански манастири, които със своята атмосфера на строга монашеска дисциплина са предразполагали за подобна дейност. Зачестило е и писането на писма до Рим. В тях са се съобщавали все повече данни за състоянието на българската католическа църква. Продължило е и записването на исторически факти, използувани по-късно за градиво при написването на историко-документални очерци.

Така непретенциозно започналата книжовност на българските католици постепенно се е развивала, за да се оформи в първите десетилетия на XVII в. в отделна българска книжовна школа.

За жалост опустошаването на Чипровец през 1599 г. от наемните войски на румънския княз Михаил Храбър, което не е пощадило и католическата църква, е заличило почти всяка следа от дейността на католическите книжовници през XV и XVI в.[26]

С повече данни разполагаме за времето от началото на XVII в. Но и от този период от създаденото в течение на близо един век литературно творчество е оцеляла само тази негова част, която се намира в чуждестранни архивни хранилища и библиотеки, защото това, което грижливо се е съхранявало в България, през 1688 г. е било напълно унищожено.[27] Безследно са се изгубили и ръкописните произведения, които са се намирали у отделни вярващи. А такива несъмнено е имало в голям брой и разнообразие.

От чипровския период са известни следните произведения на Чипровската книжовна школа:

А. Печатни произведения:

1. *Петър Богдан Бакшев,* софийски епископ и първи неин архиепископ (1601—1674):[28] Bogoljubna razmiscglianya od Otajstva odkupljenja čovičanskoga S. Bonaventura. Rim, 1638 (превод от латински): II. Blagoskroviscte nebesko Marie Divicze Mayke Boxye, Rim, 1648 (превод от италиански);[29]

2. *Филип Станиславов,* никополски епископ (1612 — 1674):[30] Абагàр, Рим, 1651.[31]

Б. Ръкописни произведения:

1. Богослужебни книги: латински месал от XVI в., съдържащ текстове на литургии, нотирани на четири линии без ключове в началото на редовете и без тактови показатели, богато украсен с миниатюри (200 страници голям формат). Съхранява се в документалната библиотека „Батьанеум“ в гр. Алба Юлия (Трансилвания).[32]

2. Историко-документални творби:

Петър Богдан Бакшев: I. История на България от 1645 г.[33]; II. История на Призренската и Охридската църква;[34] III. Описание на гр. Охрид;[35]

Франциск Соймирович, призренски епископ и охридски архиепископ:[36] История на Сърбия (от неизвестна година).[37]

3. Релации с пътеписно съдържание:

Андрей Богославич, монах-францисканец от Чипровския манастир:[38] Релация от 1623 г.[39]

Павел Никпетрич, кустос на Българската францисканска кустодия:[40] Релация от 1626 г.[41]

Петър Богдан Бакшев: релации от годините 1640, 1641, 1643, 1647, 1653 г.[42]

Марко Бандулович, български францисканец, Марцианополски архиепископ от 1643 до 1655 г.: [43] Релация от 1646 г.[44]

Гаврил Манчич, български францисканец, викарий на Софийския архиепископ: Релация от 1660 г.[45]

4. *Епистоларна литература.* Запазени са текстовете на огромен брой писма от този период на Чипровската книжовна школа, написани на латински, български, италиански и илирийски, съхранявани в архивни хранилища в Рим, Виена, Венеция, Варшава и др. От тях само една малка част са обнародвани от наши и от чуждестранни историци. Писмата на български език произхождат предимно от верующи и от низшето духовенство и са написани на народния български език с кирилица.[46]

Особен интерес за нашата национална история представляват писмата с политическо съдържание (послания, пълномощия, меморандуми и др.), написани във връзка с освободителната борба от първенците на Чипровец Фр. Марканич, Р. Богдан и др. и от задграничния представител на българското освободително движение архиепископ П. Парчевич. От писмата на П. Парчевич заслужават особено внимание писмото му до папския нунций във Виена, съдържащо автобиографични данни и завещателния му акт.[47]

II. Чипровската книжовна школа в изгнание. Потушаването на въстанието от 1688 г. наред с многото други злини е довело и до почти пълното разрушаване на организационната и материалната база на българския католицизъм. Шестте епархии са престанали да съществуват за продължително време (някои въобще не са били възстановявани), францисканските църкви и манастири са били разрушени или закрити, голяма част от католическото население, прогонено от родните му огнища, е потърсило убежище в отвъддунавските земи и в Южна Унгария.[48] Преустановена е била и дейността на Чипровската книжовна школа на българска земя, тъй като движещата я сила — Българската францисканска провинция, — вярна на своята историческа мисия, е последвала паството си в емиграция.

Започнал е нов период в историята на българската католическа книжнина.

Характерното за този период от историческото ѝ развитие е следното: а) дейността ѝ през първите десетилетия е била подчинена на задачата по възстановяването на разбитата през време на въстанието Българска францисканска провинция и нагаждането на дейността ѝ към местните условия; б) политическата ѝ ангажираност се е проявявала в оказването на активно съдействие на българската католическа емиграция, пръсната на малки групи на румънска и австрийска земя да си устрои свободен живот; в) в творческата дейност на Чипровската книжовна школа са се включили и духовници от други религиозни ордени; г) сред произведенията ѝ

най-значителни са философско-богословските, напечатани на латински и илирийски, и големият брой ръкописни историко-документални; д) посредством трудовете на професора по философия Я. Пеячевич и лектора на богословските науки Бл. Клайнер българската творческа мисъл се е издигнала до университетски катедри и др.

Освободена от ограниченията, сковаващи свободната творческа изява, на които е била подложена в поробена България, и подсилена с нови творци, Чипровската книжовна школа в изгнание се е изявила с още по-голяма сила. Тя е станала по-настъпателна политически, насочила острието си не само срещу устоите на турската поробителска държава, но и срещу догмите на исляма.

Само след три десетилетия от злокобната 1688 г. са излезли от печат знаменитите съчинения на Я. Пеячевич и Кр. Пейкич, последвани от други творби. А в средата на XVIII в. са били написани две истории на България: едната от Бл. Клайнер в българския францискански манастир в гр. Алвинц (1761), а другата от неизвестния съставител на енорийската хроника на батанското българско село Бешенов (написана вероятно преди средата на века). И двете истории са били неоценим извор на патриотично вдъхновение за прокудените в тези земи български емигранти.

По същото време са били написани още и Историята на българската францисканска провинция от основаването ѝ до 1763 г., и летописите на петнадесетте български францискански манастира в Румънското княжество, Трансилвания и Банат и хрониките на Бешеновската енория и на учреденото от българите Яков и Маргарита Бибич през 1750 г. средно училище на имението им в Св. Ана (за безплатно обучение на 40 ученици). През този период е бил напечатан и първият буквар за българските училища в Банат и Трансилвания на илирийски език.

В условията на изгнание Чипровската книжовна школа през цялото време е изпълнявала ревностно функциите на политически ръководител и закрилник на българските емигранти. Нейни дейци са автори на стотиците прошения, молби и оплаквания, написани от името на изстрадалата българска емиграция до австрийския императорски двор и трансилванското правителство по уреждането на статута на българските емигранти като свободни люде и за отпор срещу домогванията на феодални земевладелци да ги закрепостят. Сред тези епистоларни творби има и такива, с които се внушава на австрийските императори Леополд и Карл VI да почнат нови войни против Турция на Балканите, като се дават съвети за нейното победоносно водене.

През 1851 г. по църковно-политически причини Българската францисканска провинция е била заставена да се слее с хърватската провинция Св. Иван Капистран.[49] Като последица тя е загубила своя статут на самостоятелна корпорация, което се е отразило и върху дейността на вдъхновяваната от нея Чипровска книжовна школа. По това време в Банат вече се е зараждала банатската българска книжовна школа с литературни произведения, писани на местния регионален български език с латиница. Нейни дейци са били народни учители и духовници. Тя е задоволявала напълно нуждите на българските католици от този край от книги с дидактичен, църковен и познавателен характер.[50]

Въпреки това Чипровската книжовна школа не е била замряла напълно. У монасите на българските францискански манастири в Трансилвания и Банат (Дева, Алвинц, Алба Юлия, Винга и др.), които са продължили да се наричат „български“ (а монасите „булгарити“ за разлика от францискаите от унгарската провинция Св. Стефан, които са се наричали „стефанити“), е бил жив споменът за нейните традиции и слава.

Благодарение на това през втората половина на XIX в. българският францискански манастир във Винга е възпитал един надарен с големи способности за книжовна дейност български францисканец — от. Еусебиус Ферменджин, — който с изключителна енергия се е заел с продължаването делото на Чипровската книжовна школа. Плод на неговите творчески усилия са сборниците документи за историята на българската и хърватската католическа църква, издадени през последните десетилетия на миналия век от Хърватската академия на науките. В тези сборници са поместени и част от произведенията на Чипровската книжовна школа (предимно епистоларните). Обнародвал е и десетина оригинални студии по история на южните славяни и няколко статии в банатския български периодичен печат.[51]

От периода на Чипровската книжовна школа в изгнание са известни следните нейни литературни произведения:

А. Печатни произведения:

1. Яков Пеячевич, духовник-йезуит, професор по богословие и философия (1676—1738): I. Veteris et novae geograficae compendiosa congeries, sue expositio geographica Europae, Asiae, Africae et Americae. Zagrabiae, 1714;[52]

2. Кръстю Пейкич, мисионер, енорийски свещеник в гр. Алвинц, абат на Чанадската епископия и каноник на Фюнфкирхенската епархия (гр. Пейч, Унгария), живял от 1665 до 1731 г.: I. Zarcalo istine medj carkve istočne i zapadnje, od dom. Karstju Pejkiča, od Čiprovac, kanonika Pečunskago, u Mnecie na 1716; II. Mohametanus dogmatice et catechetice in lege Christi al corano suffragente, per Christophorum Peichich bulgarorum Chiprovatiensem missionarium apostolicum, Cathedralis ecclesiae Quinque Ecclesiensis canonicum, Tyrnaviae, 1717; III. Speculum veritatis inter orientalem et occidentalem ecclesias refulgens, in quo separationis ecclesiae Graecae a Latina brevis habetur recensio. Compositum olim illirice per Rev. D. Christophorum Peichich missionarium apostolicum, nec non abatem S. Georgi de Csanad, ac ab eodem multis veritatibus auctum latine exaratus est. Venetiis, MDCCXXV; IV. Additamentum ad speculum veritatis. . . Tyrnaviae, 1727; V. Concordia orthodoxorum patrus orientalium et occidentalium in eadem veritate, de Spiritus Sancti processione ab utroque adamusim convertium; Commentarius Genadii Patriarche Constantinopolitani excerpta et additae quaedam regulae huic loco maxime deservientes per s. d. Christophorum Peichich, missionarum apostolicum et S. Georgii de Csanad abbatem. Tyrnaviae, 1730; VI. Speculum veritateis. . . Nova recognitaque editio continens Additamentum et Concordiam. Tyrnaviae, 1730; [53]

3. Франц Ксавер Пеячевич, духовник-йезуит, професор по философия (1707—1781): I. Contraversiae ecclesiae orientalis et occidentalis de primatu et additione symbolom, Graecii, 1752; II. Theologicorum dogmatum de fontis theologicis et deo uno ac trino libri septem. Graecii, A. D.MDCCLIV; III. Historia Serviae seu colloquia XVIII de statu regni et religionis Serviae ab exordio ad finem etc. Opus posthumum. Kalocae, 1799;[54]

4. Яков Лир, игумен на Алба Юлския францискански манастир: Mariana lux relucens seu historia genuina iconis B. V. Mariae lachrymosae, quae olim in Bulgarica civitate Chyprovacii bis flevit, & apud RR. PP. Franciscanos Bulgaros de observantia, miraculorum fulgare lucebat; ob injuriosa belli tempora,quasi sub modio fuit conservata;nunc vero Carolinae in praesidio apud eosdem RR. PP. franciscanos, quasi super candalabrum posita, beneficiis relucet, & devotissime colitur. Cum annexis precationibus pro Marianis clientibus specialiter collectis. Claudiopoli Typis Academicis Soc. Jesu per Andream Feij Anno 1747.[55] (Съобщава се за пръв път.)

5. Михаил Гроздич, игумен на Карашовския български францискански манастир от 1768 до 1770 г.: ABC illi uprava za potribu skularske dalmatinske mladexi. . . U Temissvaru, 1779.[56] След смъртта на автора книгата е преиздавана няколко пъти. Ето пълното заглавие на изданието ѝ от 1792 г.: ABC illi uprava za potribu skularske dalmatinske mladexi u Slovenju, Salabikanju i Sstivenju. Zatim slide kratke molitvice, nacsin svete mise obsluxivanja. U kratko slovnik dalmatinski, i nimacski najpotibitij ricsih. Kao i mali katechismus, sa pitanjem, i odgavatarjem za najmanju dicu. U caesarovo-kraljevskin derxavah. Sa-njovim Rimsko-caesarovo, i caesarovo-kraljevsko-apostolskoga vellicsanstva blagodarnim stampe oslobodenjem, kaoi dopusstenjem cerkveni staressinah. Iz Nimacskoga u Dalmatinski prinessena po O. F. MII. GROZDICS, RED. S. O. FRAN. DERXAVE BULGARSKE NEOZKVERNJENOGA ZACSECHA B. D. MARIE. U Temissvaru, stampan kod Jacoba Josepha Jonas, Caesarovo-kraljovskoga slobod stampatura godine 1792. (Съобщава се за пръв път.)

6. xxxxxxxxxx: Schematismus almae provinciae S. Joan Capistrano cum Bulgaro-Valachica canonice unitae ordinis minorum S. P. Francisci regularis observantiae ad Annum Christi MDCCCLIX, Budae;[57]

7. Еусебиус Ферменджин, български францисканец (1845—1897): I. Acta Bulgariae ecclesiastica ab a. 1565 usque ad a. 1799 collegit et digessit P. Fr. Eusebius Fermendzin. Zagrabiae, 1887; II. Acta Bosnae potissimum ecclesiastica cum insertis editorum documentorum regestis ab a. 925 usque ad a. 1725. Zagrabiae, 1892.[58]

Б. Ръкописни произведения:

Богослужебни книги:

1. Иван Дерводелин, игумен на българския францискански манастир в гр. Алвинц от 1726 до 1730 г.: Missale R. P. Joanni Capistrano Dervodelich a Bulgaria, cuius uissu ex collectis eindes industria piorum elemosinis P. Landinus Maria Ferro Elennctus in Palria confecit. MDCCXXXII.[59]

2. xxxxxxxxxx : Молитвеник на българката Маргарита Бибич.[60]

Историко-документални произведения:

1. Блазиус Клайнер, български францисканец, лектор по богословие в Богословското училище на Българската францисканска провинция в гр. Алвинц: [61] I.Archivum tripartitum inclyta Provinciae Bulgaria, sub titulo Immaculatae conceptionis Beatae Virginis Mariae fratrum minorum regularis observantiae Sti patris nostri Francisci, ex variis probatis auctoribus pro futura memoria collectum annuente A. R. P. Francisco Subotin ex-diffinitore, et Scta theologia lectore, ac iterato ministero provinciali actuali, per R. patrem Blasium Kleiner exdiffinitorem, et Scta theologia lectorem, in Conventu Al. Vinczіensi ad SS. apostolos Petrum et Paulum, Anno a partu Virgineo 1761: descriptum vero a R. P. Andrea Wipfler ejusdem ordinis et provincia praedicatore, necnon recensiti Conventus Al-Vinczіensis actuali gvardiano. Anno Christi 1764.

a) Pars I-ma Archivii Provinciae Bulgariae in qua ortus, mores, religio gentis bulgarica, ejusque in Europam eruptiones ac ipsum Bulgariae regnum cum praecipitis urbibus describitur, omniaque memorabilia tam politicum, quam ecclesiasticum statum concernentia, a bulgarorum in Bulgariam adventu, usque ad Annum Christi 1453, quo anno a Turca insensissimo christianorum hoste capta est Constantinopolis recensetur, et pro coronide elenchus omnium principum ac regum Bulgariae annectitur;

b) Pars II-da referens ortum et progressum Custodiae ac Provinciae Bulgariae, ejusdem vicissitudi, nec ac damna perpessa, necnon fratres, qui pro Christi nomine sanquines suum fuderunt aut a turcis, tartaris laesi, vulnerati et capti fuerunt. Item: viros illustres officiis et dignitatibus ecclesiasticis conspicuos, ac numerum omnium pie in Domine fratrum defunctorum tum intum extra pestem. Item: cathalogum omnium ministrorum provincialium. Tandem omnes conventus, residentias et parochias in Regno Bulgariae, Principatu Valachiae et Bannatu possessas et amissas ac descriptionem singulorum conventuum, residentiarum, parochiarum et cappelaniarum quibus pro tempore gaudet. Collecta a R. P. Blasio Kleiner, Ss. theologiae lectore et deffinitore ejusdem instituti et Provinciae alumno, A-o Domini 1763-o, annuente Adm. R-do Patre Francisco Subotin, ex-diffinitore, Ss. theologiae lectore et iterato actuali ministro Provinciali;

II. Archivum conventus Devensis ad Beatam Virginem glorioso in coelos assumptam. Anno millessimo septingentessima sexogessimo quarto, inchoatum anno primo provincialatus admodum reverendi patris ministeri provincialis Blasij Kleiner;

3. И. Ка˘тар, игумен на Букурещкия български францискански манастир през 1758 до 1764 г.: Archivum residentiae Bucurestiensis;[62]

4. *xxxxxxxxxx*: I. Archivum conventus Targovistiensis;[63] II. Archivum conventus Campolungiensis; III. Archivum conventus Crajovensis; IV. Archivum conventus Ribnicensis; V. Archivum residentiae Bradicensis; VI. Archivum conventus Caransebessiensis; VII. Conventus residentiae et parochiae Carascovensis; VIII. Archivum parochiae Slatiensis; IX. Archivum residentiae et parochiae Theresiopoliensis; X. Archivum residentiae Orschoviensis; XI. Archivum conventus Allvinczіensis; XII. Archivum conventus Caroliensis; XIII.Archivum conventus Körösbanyaensis

5. xxxxxxxxxx : Historia parochiae in diocesi Csanadiensi, comitatu Torontaliensi.[64]

6. xxxxxxxxxx : Apparatus ad historiam seu annales domus nostrae scholarum piarum dictae Sanctae Annae. Defundatione seu introductione scholarum piarum ad S. Annam.[65]

В. Епистоларно творчество. И от този период са запазени огромен брой епистоларни произведения, съхранявани в разни държавни и църковни хранилища (Рим, Виена, Будапеща, Алба-Юлия, Дева, Арад, Тимишоара, Сибиу, Винга, Бешенов и др.), от които само една незначителна част са обнародвани. Повечето от писмата са на латински, илирийски и немски, но има писма и на български език с кирилица и с латиница. Главните адресати на писмата са Римският престол и неговите институции, Виенският императорски двор, Трансилванското правителство и

диета, Алба Юлската католическа епископия, Темешварската военна администрация, румънските князе и др.

Тъй като е невъзможно да се библиографира дори малка част от този вид литературно творчество от близо двувековния период на Чипровската книжовна школа в изгнание, посочваме някои от по-важните ѝ произведения, характеризиращи политическата ангажираност на школата като цяло и на нейните дейци:

1. Писмо-изложение от Никополския католически епископ Антон Стефанов от юни 1689 г. до австрийския император Леополд, в което се излагат причините за провала на балканския поход на Австрия през 1688 г. и се правят внушения за започване на нова военна акция против Турция;[66]

2. Подобно писмо-изложение от участника в Чипровското въстание Г. Пеячевич с дата 18 юни 1716 г. до император Карл VI, съдържащо и подробен план за воденето на военните действия против Турция;[67]

3. Писмо-изложение от ръководителите на българската емиграция в Трансилвания с дата 8 февр. 1700 г. до император Леополд, с което се иска да бъдат отстъпени привилегии на пострадалите за австрийската кауза български бежанци;[68]

4. Писмо-изложение от ръководителите на българската емиграция в Румънското княжество с дата 16 окт. 1719 г. до император Карл VI, с което се иска да бъдат отстъпени привилегии на българските бежанци, намерили убежище на същата земя (от 1718 до 1737 г. западната част на Румънското княжество е била под австрийска окупация);[69]

5. Писмо-изложение от ръководителите на българските католици павликяни, емигрирали в Румънското княжество, с дата юни 1731 г. до Виенския императорски двор със същото искане;[70]

6. Писмо-изложение на Чанадския католически епископ Н.Станиславич от 1739 г. до Виенския императорски двор, в което подробно е обрисувано положението на българската католическа емиграция в отвъддунавските земи и нейната готовност да участвува във военни действия против Турция;[71]

7. Прошение на българските заселници в гр. Винга с дата 9 ноември 1741 г. до императрица Мария Терезия за привилегии;[72]

8. Второ прошение на същите от 1743 г. по същия въпрос;[73]

9. Писмо на български език от българската католическа колония в гр. Сибиу (Трансилвания), писано през 1697 г., възхваляващо заслугите на Г. Манчич за прекратяването на преследванията ѝ от страна на градските власти;[74]

10. Писмо на български език от българската колония в гр. Оланещ (Румънското княжество), писано през 1697 г., с което искат да бъде назначен за епископ Ив. Деянович.[75]

Запазени са в чуждестранни архивни хранилища и текстове на хиляди служебни писма, изхождащи от управите на българските общини в Крайова, Римник и Брадичен в Румънското княжество, Алвинц и Дева в Трансилвания и Винга, Бешенов и др. в Банат, както и административни и съдебни актове, протоколи от заседания и др. Освен това има и немалко текстове на писма на частни лица, на дарителни актове на обществени учреждения, на завещания, на търговски сделки и др., написани в по-голямата си част в стила на Чипровската книжовна школа.

Чипровската книжовна школа е крупен исторически факт. Нейното книжовно наследство ни задължава да се занимаем с него, да преосмислим основно значението му и след като окончателно се преодолеят погрешното схващане за локалния му характер и негативното отношение към българския католицизъм, да определим мястото му в общото ни политическо и културно развитие.

По наше мнение произведенията ѝ, които са безспорно еманация на българския творчески дух и са служили на българската национална кауза, ни дават основание да приемем, че дейността ѝ, продължила повече от три века, бележи *отделна епоха* в нашата литературна история, обогатявайки я с произведения от предвъзрожденския, възрожденския и следвъзрожденския период, които следва да се считат по право за неотделима част от българската литература.

ПОЯСНИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ

[1] Общо за книжнината на българските католици вж. P. Šafarik. Geschichte der südslawischen Literatur. III. Illirische Literatur. Praga, 1864; К. Иречек. История на българите, 1939, с. 320—322; Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в. — Бълг. преглед, I, кн. 10—11; Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат.—СбНУ, кн. XIV,1897; Книжнината и езикът на банатските българи.— СбНУ, кн. XVI—XVII, 1900; Нашите павликяни.— СбНУ, кн. XIX, 1903; Нови документи за миналото на нашите павликяни.— СбНУ, кн. XXI, 1905; Н. Милев. Католишката пропаганда в България през XVII в. С., 1914; Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1976, с. 197—234; Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. С., 1973, с. 179—203; П. Динеков. Българската литература през XVII в.—Литературна история. Кн. I. 1977, с. 5—15; История на българската литература. Т. I. С., 1963 (под ред. на В. Велчев, Е. Георгиев и П. Динеков), с. 407—409.

[2] За католишката пропаганда в българските земи вж. Бл. Клайпер. История на България, съставена през 1761 г. С., 1977, с. 133 — 134: Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в.; Н. Милев. Католишката пропаганда в България през XVII в.; Ив. Дуйчев. Софийската католишка архиепископия през XVII в., С., 1939; Сб. Чипровци. 1688 —1698. С., 1971.

[3] За българските павликяни, изповядвали едноименната ерес, родила богомилското движение, вж. Л. Милетич. Нашите павликяни; Нови документи за миналото на нашите павликяни; Д. Е. Такелла. Някогашните павликяни и сегашните католици в Пловдивско. — СбНУ, кн. IX, 1894.

Според едно съобщение на софийския архиепископ П. Богдан Бакшев в Рим павликяните [б]били грамотни и при черкуване си служили със старинни църковни книги от преди 300 г. (Евангелието, Посланията на апостол Павла, Деянията на апостолите и Апокалипсиса). Вж. E. Fermendžin. Acta Bulgariae ecclesiastica ab a. 1565 usque ad a. 1799. Zagrabiae, 1887, p. 87.

[4] Потвърждение на това намираме и в ръкописната история на Българската францискан-ска провинция, поместена като ч. II в „Архив в три части. . .“, където се казва: „. . .След като повъзстановили или наново съградили храмове и манастири, започнали да обучават младежта и приемат в ордена от своя народ и след послушничеството да ги изпращат в странство за следване“ (с. 12). Вж. за тази история К. Телбизов. Нови исторически данни за дейността на българските францискани през XVII—XIX в. — Духовна култура, XILV, кн. 10—11, 1964.

[5] За историята на стария Чипровец вж. Й. Захариев. Чипровци. С., 1938; вж. и материалите, обнародвани в сб. Чипровци 1688—1968 г.

[6] Има се пред вид сключеният през 1607г.в Житваторнок мирен договор между Австрия и Турция, подновен през 1616 г., предвиждащ задължението за Турция да осигури на католическото ѝ население свобода на вероизповеданието и правото да си строи църкви. Вж. J. v. Hammer. Geschichte des Osmanischen Reiches. Wien, 187—1829, IV, p. 452—453.

[7] За характера и значението на илирийския език през XVII в. вж. Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 62; Н. Милев, цит. съч., с. 164; Б. Пенев, цит. съч., с. 208; Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското развитие, с. 187; П. Динеков. Българската литература през XVII в., с. 14; В. Бехиньова. Барокът и литературата на българските католици. — Литературна мисъл, 1975, кн. 2, с. 89.

За по-пълното изясняване на този въпрос поместваме текста на „Отче наш“ на илирийски, извлечен от книгата „Pisctole i evangelya priko suega godiscta, novo istomacena po razlogu missala dvora Rimskoga. . . “ на Иван Бандулович, изд. 1661 г.:

„Otce nasc, kojí yesi na nebbessiih, suétise imme uoye, prijdi kráglieustuo tuoye: budi voglia touya, kako na Nebbu, tako i na zemgli, kruh nasc suakdanyi day nam danas, i odpùsti dùghe nasce kako i mij odpùsctamo dùxnijkom nascijm, i neùuedi nas ù nàapast. Amen“ (p. 109).

В нашата литературна история това произведение на Ив. Бандулович се смята за произведение на българската католишка книжнина (вж. Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 78; Нашите павликяни, с. 17; Б. Пенев, цит. съч., с. 215; Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие, с. 183. Това се дължи очевидно на скопския произход на автора. Наистина той е от Скопие, както е от Скопие и марцианополският архиепископ Марко Бандулович, но не от македонското Скопие, а от Босненското. Срв. P. S. Šafarik, op. cit., p. 198: „. . . Ivan Bandulovich. . . gebürtige aus Skoplje in Bosnien (nicht zu verwechseln mit Skoplje in Macedonien). (Цит. по Ив. Дуйчев. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 77, п. 1.) По тази причина изключваме това произведение от описа на българската католическа книжнина.

Първото издание на тази книга е излязло през 1613 г. Тя е претърпяла няколко издания и е била широко разпространена в българските земи. Един екземпляр от изданието ѝ от 1691 г. се съхранява в бешеновската църква (Банат). На заглавната ѝ страница е записано с избеляло вече мастило, че принадлежи на „Ecclesia Vetero Bessenovi, Nationis Bulgarorum“.

[8] Някои от заглавията на илирийски книги, разпространявани сред българските католици през XVII в., са посочени у И в. Д у й ч е в. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 76—78.

[9] В. Б е х и н ь о в а. Барокът и литературата на българските католици, с. 89.

[10] За тези събития вж. подробности у Б л. К л а й н е р, цит. съч., с. 133.

[11] За състоянието на учебното дело във францисканските килийни училища в България през XVII в. вж. Л. М и л е т и ч. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 93; Н. М и л е в, цит. съч., с. 93; И в. Д у й ч е в, цит. съч., с. 72, 75.

Илирийските традиции в учебното дело на българските католици са продължили в трансилванските и банатските български училища до средата на миналия век. Вж. Л. М и л е т и ч. Езикът и книжнината на банатските българи, с. 72.

[12] Н. М и л е в, цит. съч., с. 164. Следва да се уточни, че става дума за „език свой“ на католическото духовенство и на книжовните дейци, не и на вярващите от народа.

[13] Ето извадки от един канцеларски документ на Българската францисканска провинция (от договор, сключен на 3 февр. 1729 г. между Българската францисканска провинция, от една страна, и Алвинцката българска привилегирована община, от друга страна, за отстъпване обслужването на Алвинцката българска църква на францисканите):

„U ime Sveto Troistvo Jesus Maria Joseph. U Vinci Februara 3 godina 1729.

Punkti koi istu nas narod bulgarski iz Vincij od nasi redovnicij od Provincija Sveta Bulgarska za ujedinstvo narodu nassemu iz Vincij sas nassi redovnicij od Provincija Sveta Bulgarska:

. . . . . .

10. Kod bi se dogodilo, koi superior, illiti parok da ne pazi sacristiu cisto, i carkvu, illiti da ne bi ziveo dobre sas narod nas iz Vincij, da su slobodni nassio starei po ono ponukovandije da pissu O. M. P. Provincialu koi bude i ono dobo possiu drugoga na nijegovo mesto.

11. . . . . .

12. Novci, koi je ostavio pokojni gospodar Marko Pujenyn za skulu u Vincij za siromasski deca da ucu, od faide da se darzi dobar mestar naucen, koi da se ne diga cesto da se smitaju deca. Glavni novci dve hilljad i cetardecet forinti macarsci, fajdu od novci da primih superior localis, od novo leto, do novo leto, a u glavno da ne ima nitko dirnutisamo nassi starei nassega naroda iz Vincij, i dai siguraju na sigurno mesto“ (оригинално копие от този документ сме предали в Нар. библиотека „Кирил и Методий“, София).

[14] Вж. по този въпрос Л. М и л е т и ч. Езикът и книжнината на банатските българи, с. 72.

[15] Този процес е доказан с нагледни примери от Л. М и л е т и ч в съчинението му „Нашите павликяни“, с. 16—17. Посочени са и много случаи на приспособяване на илирийски текстове при съставянето на молитвеници за банатските българи през втората половина на миналия век. Вж. и поясненията в п. 60.

[16] В. Б е х и н ь о в а. Барокът и литературата на българските католици, с. 83.

[17] Е. Г е о р г и е в. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие, с. 182.

[18] Вж. К. Т е л б и з о в. Нови исторически данни за дейността на българските францискани през XVII—XIX в., с. 49; Разселване на чипровчани след въстанието от 1688 г., сб. Чипровци. 1688—1968. С., 1971, с. 66.

[19] За Враца като книжовен център през XVII в. вж. Б. А н г е л о в. Историята на старобългарската и възрожденската литература. С., 1976, с. 115 и сл.

[20] Е. Г е о р г и е в. Австрия и проблемът за барока в българската литература. — Wiener slawistisches Jahrbuch, 17. Band, 1972, p. 87—91; Българското литературно и общоисторическо развитие и барокът (в: Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие, с. 179—203); В. Б е х и н ь о в а. Барокът и литературата на българските католици; П. Д и н е к о в. Българската литература през XVII в., с. 9; V. B e c h y ň o v a. K otazce bulgarskeho literarniko baroka. — Slavia, 1968, XVII, p. 270, 292; E. A n g y a l. Krstju Pejkich, ein bulgarischer Schriftsteller der Barokzeit. Annales Instituti philologiae slavicae Universitatis Debrecensis, VII, 1967, p. 129—135.

[21] При едно по-внимателно сравняване на католическите и православните литературни произведения в България през XVII и XVIII в. не е изключено да се открият и някои признаци на континюитет, за който подозира В. Бехиньова (срв. Барокът и литературата на българските католици, с. 84).

[22] „Св. Конгрегация винаги изпращала в Кустодията филони, потири, преносни олтари, служебници и книги, необходими при отслужването на тайнствата. . .“ (из историята на Българската францисканска провинция. Срв. п. 4).

[23] За положителната роля на българския католицизъм и за народополезната дейност на неговите дейци в историята на България вж. Б. П е н е в, цит. съч., с. 211; Е. Г е о р г и е в. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие, с. 127; П. Д и н е к о в, цит. съч., с. 11; сб. Чипровци. 1688—1968; Б. Д и м и т р о в. История на България — сто години преди Паисий. — Отечество, бр. 26, апр. 1978, с. 15.

[24] За легендата на Абагара вж. предимно Б. Пенев, цит. съч., с. 218. За легендата за „чудесата" на чипровската чудотворна икона на св. Богородица вж. J. Lier. Mariana Lux relucens seu historia genuina iconis B. V. Mariae lachrymosae, quae olim in Bulgarica civitate Chiprovacii bis flevit. . . Claudiopoli Typis Academics Soc.Jesu per Andream Feij Anno 1747 (вж. п. 55); E. Fermendžin, op. cit., p. 371; Бл. Клайнер, цит. съч., с. 135; Л. Милетич. Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 319; Ив. Дуйчев. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 82, 83, 97, 181.

[25] Сведения за стихотворението на П. Богдан съобщава П. Динеков, цит. съч., с. 12.

Одата, посветена на отец Патриций от Крайовския български францискански манастир, написана на латински от безименния автор на манастирския летопис, е озаглавена „Възхвала на преп. отца Патриция, два пъти честуващ духовната си втора сватба". Ето текста на първата строфа:

Нек австрийските се вдигнат
в звучни химни Музи!
Действително, за хвала ден
проблесна славен.

След текста на одата, която се състои от 8 строфи, е отбелязано следното за съдбата на юбиляря: „Този достопочтен мъж е прославил с кръвта си Крайовския манастир. При нашествието на турците, като не можал да избяга поради старостта си, е бил обезглавен от тях и със славна смърт е отлетял в небето."

От Е. Ферменджин открихме следното стихотворение, отпечатано в изданието Balgarsći denevnić (kalindár) za 1880 gudina. Ureden i izdádin un Leopold Kossilkov u Vinga. Timišvár, 1880 (p. 14):

O svetu darvo!
Pesma za u dene na Gulemija Petak

I

O svetu darvo!
Znája kaćé tébe
Véć néma nít'idno.

II

Medju sate darva
Nebesni, ćár práv rod
Nel'sámu ti imá?

[26] E. Fermendžin. Op. cit., p. 90.

[27] „Този ден, казвам, отне от злочестата наша провинция архивата, и то (както от някого от старите отци намерих записано в една бележка, потвърдена със свещеническа клетва), цяла стая или книгохранилище, пълно с ръкописи, бележки, както и най-различни антики с доста хубава библиотека. . . ." (из Историята на българската францисканска провинция, с. 18).

[28] Откъслечни животописни сведения за този изключителен мъж се съдържат в съчинението на Ив. Дуйчев. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 15, 23, 32, 42—45, 57—58, 68—81, 85—90, 92, 99—106, 123—129, 142, 144, 149—152, 169—174. Вж. и П. Коледич. Софийски надбискуп фра Петар Богдан Бакшич. — Гласник Скопског научног друштва, II, с. 67—92.

[29] За тези съчинения на П. Богдан Бакшев вж. Л. Милетич. Нашите павликяни, с. 15; Н. Милев, цит. съч., с. 17; Ив. Дуйчев. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 77; Б. Пенев, цит. съч., с. 214; П. Динеков, цит. съч., с. 12.

[30] Биографични данни за Ф. Станиславов вж. у А. Йосифов-Бохачек. Епископ Ф. Станиславов 1612—1674. Личност, дело и неговия Абагар. С., 1937; Ив. Дуйчев. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 24,55,57,65,85,87,93, 98—102.

[31] За произведението Абагар вж. Б. Пенев, цит. съч., с. 216—232, и посочената там обширна библиографска справка; вж. и В. Пундев. Сборник Абагар от епископ Ф. Станиславов. С., 1926; Б. Райков. Към мястото на Абагара в старата българска литература. — Изв. Инст. за лит., т. XVIII—XIX, 1966; П. Динеков, цит. съч., с. 11; Я. Яркова. Латински извори на Станиславовия „Абагар". — Литературна история. Кн. 2. 1978, с. 60.

[32] Вж. за това неизвестно на нашата литература произведение на българската католишка книжнина К. Телбизов. Съкровищница на българското изкуство на миниатюрата през XVI в. — Народна култура, бр. от 26 май 1978 г.

[33] E. Fermendžin, op. cit., p. 280; Y. Yerkov. Un fragment inedit de l'histoire de la Bulgarie de Petar Bogdan Bakšič. Études balkaniques, N. 1, 1978; Н. Милев, цит. съч., с. 117; Б. Димитров, цит. съч., с. 15.

[34] Вж. за тези съчинения на П. Богдан И в. Д у й ч е в. Два исторически опита на арх. П. Богдан Бакшев. — Родина, I, 1939, кн. 3, с. 162—163.

[35] Текстът на този ръкописен очерк се намира в архива на Е. Ферменджин, предаден от нас през 1977 г. в Народна библиотека „Кирил и Методий“ — София.

[36] За Фр. Соймирович вж. И в. Д у й ч е в. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 17, 18, 29, 31, 39, 73, 75; П. П е т р о в. Соймировчи — български болярски род от Чипровец. — Векове, I, кн. 1, с. 18.

[37] Текстът се намира в архива на Е. Ферменджин (Нар. библиотека „Кирил и Методий“ — София).

[38] За А. Богославич вж. И в. Д у й ч е в. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 12. Вж. и К. Т е л б и з о в. Български пътеписи — извори за румънската история. — Векове, 1977, кн. 4, с. 72.

[39] E. F e r m e n d ž i n, op. cit., p. 37—38.

[40] Сведение за П. Никпетрич вж. у И в. Д у й ч е в. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 15, 18.

[41] E. F e r m e n d ž i n, op. cit., p. 28.

[42] E. F e r m e n d ž i n, op. cit., p. 133, 137, 142, 155, 171. За релацията на П. Богдан Бакшев от 1640 г. вж. И в. Д у й ч е в. Описание на България от 1640 г. на архиепископ Петър Богдан. — Архив за селищни проучвания, II, 1940, кн. 2, с. 174—210. За релациите му от 1641, 1648 и 1653 г. вж. К. Т е л б и з о в. Български пътеписи — извори на румънската история, с. 71 (с препращане към румънското издание Călători străini despre ţările române. Vol. V. Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1973).

[43] Биографични данни за М. Бандулович вж. у И. Д у й ч е в. Софийската католишка архиепископия през XVII в., с. 77, 79, 130 132, 168; Политическата дейност на Петър Парчевич за освобождението от турско владичество (Българо-румънски връзки и отношения през вековете. Изследвания. I. (XII—XIX в.).— Институт за история, 1965, с. 159, п. 2. Сведения за дейността на М. Бандулович като игумен на Карашовския български францискански манастир в Банат (1622 — 1643) вж. у T r. S i m u. Originea craşovenilor. Studiu istoric şi etnografic, Lugoj, 1939, p. 34—40. Част от епистоларното творчество на М. Бандулович е обнародвано на румънски език. Вж. A. V e r e s s s. Scrisorile misionarului Bandini din Moldova (1644—1650). Analele Academiei Romane. Sect. ist. S. III. T. VI, 1926; Călători străini despre ţările române, vol. 286—345.

[44] Релацията е издадена на румънски език. Вж. V. A. U r e c h i a. Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierei lui Bandinus dela 1646, urmatu de textu, insoţitu de acte şi documente. Analele Academiei Române. XVI, 1893—1894. Metor. sect. istorice, p. 1—335.

[45] E. F e r m e n d ž i n, op. cit., p. 268.

[46] E. F e r m e n d ž i n, op. cit., p. 33, 43, 44, 189, 190, 194, 245, etc. Вж. и Н. М и л е в, цит. съч., с. 41, 83.

[47] Част от тези писма са обнародвани от биографа на П. Парчевич — граф Юлиян Пеячевич. Вж. J. P e j a c s e v i c s. Peter Freiherr von Parchevich, Erzbischof von Martianopel, apostolischer Vicar and Administrator der Moldau, bulgarischer internuntius am kaiserlichen Hofe und kaiserlicher Gesandter bei dem Kosaken-Hetman Bogdan Chmelnicki (1612—1674). Nach archivalichen Quellen geschildert. . . Archiv für österreichischen Geschichte. LIX, 1880, p. 337—637.

[48] Вж. Л. М и л е т и ч. Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат; К. Т е л б и з о в. Разселване на чипровчани след въстанието от 1688 г.; L. G o r o v e. A bánsági bolgároknak hajdani és mostani állapotjuk. Tudományos gyüremény, 1833, t. XXI, N 9—10; A. I v i č. Ansiedlung der Bulgaren in Ungarn. Archiv für slaw. Phil. XXXI, 1910, p. 414—430; I. M o g a. Štiri despre bulgarii din Ardeal, Anuarul Institutului de istorie naţională al Univ. Cluj, v. V, 1929—30.

[49] За обстоятелствата, при които е било извършено сливането на двете францискански провинции и за статута на Българската францисканска провинция след сливането, вж. P. G y ö r d y. A ferencrendiek élete és müködése Erdélyben. Cluj — Kolozsvár, 1939.

[50] Вж. по този въпрос Л. М и л е т и ч. Езикът и книжнината на банатските българи.

[51] С ранната смърт на Е. Ферменджин през 1897 г. е прекъснала дейността на Чипровската книжовна школа, макар и двама последователи на Е. Ферменджин (францисканите „българити“ от Девенския францискански манастир, винганците Иван Балиндов и Аврелий Шербанов) да са правили опит за нейното продължаване. (Ив. Балиндов е напечатал 6 статии с религиозно съдържание в издавания от Л. Косилков седмичник „Нарудна нувала“ през 1904—1906 г., а Авр. Шербанов е обнародвал десетина историко-документални статии за миналото на трансилванските българи в издавания от К. Телбизов в. „Банатски български глас“ през годините 1937—1940.)

[52] Биографски данни за този виден представител на Чипровската книжовна школа и оценка за делото му вж. у К. И р е ч е к. История на българите, с. 320, 322; Л. М и л е т и ч. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 65; Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 312—313; Б. П е н е в, цит. съч., с. 234; Е. Г е о р г и е в. Българската литература в общославянското и общоевропейското развитие, с. 132;

П. Динеков, цит съч., с. 13; Б. Пейчев. Философът Я. Пеячевич. — Народна култура, 1969, бр. 21; Съчиненията на Пеячевичи и на Кръстю Пейкич, сб. Чипровци, с. 101; Iv. Dujčev. Medioevo bizantino-slavo, II, Saggi di storia litteraria, Roma, 1968, p. 553.

[53] За живота и делото на Кр. Пейкич вж. Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 64; Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 321; Б. Пенев, цит. съч., с. 232; П. Динеков, цит. съч., с. 13; К. Телбизов. Към биографията на Кр. Пейкич. — Векове, 1980, кн. 1, с. 26—35; Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското развитие, с. 133; Б. Пейчев. Богословско-философските и политическите възгледи на Кръстю Пейкич. — Изв. Инст. по философия, XVIII, 1968; Ив. Богданов. Кръстю Пейкич. — Младеж, 1968, кн. 2—3; В. Бехиньова. Барокът и литературата на българските католици, с. 83; Ил. Конев. Мисионер на Подунавието. — Антени, бр. 21, март 1979; J. Turčinović. Misionar podunavli bugarin Krsto Pejkic (1665—1731). Zagreb, 1973; E. Angyal. Krstju Pejkic, ein bulgarischer Schriftsteller der Barockzeit.

[54] Вж. за Фр. Кс. Пеячевич Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 87; Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 313; Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие, с. 134; П. Динеков, цит. съч., с. 13; Б. Пейчев. Съчиненията на Пеячевичи и Кръстю Пейкич, с. 101; Франц Ксавер де Пеячевич, професор от XVII в. и неговата „Historia Bulgarorum". — Отечество, 1976, бр. 18; В. Бехиньова. Барокът и литературата на българските католици, с. 93.

[55] Авторството на Я. Лир е обозначено на гърба на корицата на книгата („auctor est Jacobus Lier"). Биографските данни за него са оскъдни. Знае се само, че през 1746—1748 г. е бил игумен на Алба-Юлския български францискански манастир, в качеството на което е издал историята на изложената в българската църква за поклонение чипровска чудотворна икона на Богородица. Починал е през 1756 г. в гр. Алвинц. (Извлечено от Летописа на Алба-Юлския български францискански манастир.) Вж. и К. Телбизов. Народът, наричани българи. — Плиска — Мадара — Преслав, 21 май 1979.

[56] Вж. за този автор на първото учебно помагало на илирийски език за българските училища в Банат и Трансилвания P. S. Šafarik, op. cit., p. 198—199; Л. Милетич. Из историята на българската католишка пропаганда през XVII в., с. 64—65; Б. Пенев, цит. съч.,, с. 234; В. Бехиньова. Барокът и литературата на българските католици,с. 91; Tr. Simu- op. cit., p. 30. Починал е през 1785 г. като енорийски свещеник (в с. Поток, Трансилвания) на местната францисканска енория. (Из Историята на Българската францисканска провинция, с. 43.

[57] Историко-документално съчинение, съставено от неизвестен францисканец, описващо състоянието на българските францискански манастири в състава на обединената францисканска провинция св. Иван Капистран.

[58] Е. Ферменджин е роден на 21 септ. 1845 г. в гр. Винга от родители банатски българи и е кръстен Мартин. Баща му се е казвал Лука, а майка му — Агата. През 1868 г. след завършване на Виенския богословски факултет е бил ръкоположен за свещеник с монашеско име Еусебиус. От 1868 до 1877 г. е служил в манастирите в родния си гр. Винга, с. Радна, гр. Вуковар и др. За добрата му богословска подготовка е бил назначен за преподавател по богословските науки във висшето францисканско училище в гр. Бая (Южна Унгария). Оттам е бил изпратен в Рим, където в качеството му на асистент на генералния предстоятел на Францисканския орден му е било възложено ръководството по издаването на Вадинговите анали. Във връзка с тази му задача е проучил огромно количество архивен материал в десетки архивни хранилища за издирване сведения за историята на южните славяни, част от които е обнародвал. За големите му научни заслуги през 1890 г. е бил избран за член на Хърватската академия на науките. Починал е на 25 юли 1897 г. в гр. Нашице (Хърватско), където е погребан в криптата на францисканската църква. Вж. Л. Милетич. Еусебий Ферменджин, некролог. — Български преглед, г. X, кн. 4, 1887, с. 148—150; L. Kossilkov. P. Euzebius Fermendžino r. k. misnić un reda na Sv. Frančeska, generalen vikár und tozi red u Roma. — B: Banatsći balgarsći kalindár, 1932, izd.Iv. Fermendžin, Vinga, p. 36; Sr. Majstorović. O. Euzebije Fermendžin, franjevac, akademik (1845—1897), Hrvatsko knjizevtno drustvo Sv. Cirila i Metoda u Zagrebu.

Е. Ферменджин е автор на голям брой съчинения на латински и на хърватски. (Вж. библиографска справка за отпечатаните му работи и за огромното му ръкописно наследство у Sr. Majstorović, op. cit., p. 14—18.) Автор е и на четири статии на родния си език: 1. Neštu ud balgarete. Balgarsći denevnić (kalindár) za 1877 gudina, Ureden i izdádin un L. Kossilkov, u Vinga. Timišváar, 1877; 2. Neštu ud Vinga váruša. Balgarsći denevnić (kalindár) za 1878 gudina. Ureden i izdádin un L. Kossilkov u Vinga. Timišvár, 1878; 3. Neštu ud palućenete. Balgarsći denevnić (kalindá) za 1879 gudina. Ureden i izdádin ud L. Kossilkov, u Vinga.Timišvár, 1879; 4. Уторину писму.— Марица (Пловдив), 1881, г. IV, бр. 261.

[59] Книгата има 189 страници голям формат (80/40), подвързана е с дебела дъсчена подвързия. Съдържа латински текстове на нотирани литургии, написани с изящни по форма печатни букви, при широко използуване на червенописа. Съхранява се в църковния архив на бившата католическа църква в с. Алвинц (дн. Винцул де жос). Данните за автора са оскъдни. Знае

се, че е починал през 1743 г. в с. Алвинц и че е погребан в криптата на тамошната църква. (Из семейния архив на рода Дерводелин в Алвинц.)

[60] Молитвеникът е ръкописен, в обем от 233 страници среден формат, с хубав почерк на пергамент, подвързан с кожена подвързия. Съдържащите се в него текстове на молитви са написани с латиница. На вътрешната корица има надпис на латински, с който се удостоверява произходът на книгата. Надписът гласи: Liber precatoris Valachoilliricum Domina quandam Margaritha Bibics, fundatricis Convictus nobilium Sancti Annensis, per patrem Davidem Biró e Scholis piis concinatus. Testor Emmericus Hagymasi, Scholagrum piarum presbiter. Anno 1800.

На с. 16 са поместени текстовете на три молитви на румънски език.

Българският текст започва с кръстенето: „U ime Oca+Sina+Duha svatoga. Amen."

Отделните молитви имат названия: Molitva k Bogu Oca (p. 13); Priporucsanie u volye Boxie (p. 16); Molitva po ispovest (p. 32); Za mertvi (p. 36); Molitva po pricsastenye (p. 52); Molitva druga (p. 56); Trecha molitva (p. 58); Letanie pri svetoga Imena Isusova (p. 73); Molitva Bogolyubna Blaxene Device Marie (p. 157); Krunica Napostenye Blaxene Divice Marie od Eedam Xalosti (p. 168) и др.

Ето текста на две от молитвите на български език:

1. *Molitva k Bogu ocu.* Boxe Ocse nebeski storitelyu moj, koji mene storia zato da te lybim i sluzim na ovi svet i na drugi da falum te u veke: molim te dai milost tvoju da me protivnik moj danasni dan ne pridobie, nego ja nyemu suprod stoim sabu i vazda. Amen.

2. *K Bogu Sinu.* Sinu Boxe odkupitelyu moj koi si mene zato odkupia, ad me prikazes Ocu tvomu nebeskomu molim za muku tvoju o kaxi meni stexe tvoe i presveti serce moje da nikud ne hodi, nego po put prisveta volye tvoje. Amen.

Книгата се съхранява в църковния архив на църквата на бившия лицей на отците-пиаристи в гр. Тимишоара, основан от българите Яков и Маргарита Бибич през 1750 г. По наша преценка тя е от средата на XVIII в. и е написана по поръчка на Маргарита Бибич от някой български францисканец. (За Яков и Маргарита Бибич вж. по-долу.)

[61] Биографични данни за Бл. Клайнер и сведения за литературното му творчество вж. у К. Телбизов. Една неизвестна история на България от 1761 г. — Исторически преглед, 1966, кн. 4; И в. Дуйчев. Блазиус Клайнер и неговата „История на България от 1761 г." (уводни бележки към „История на България от Блазиус Клайнер, съставена в 1761 г." С., БАН, 1977).

Бл. Клайнер е автор на ч. I от „Архив в три части. . .", съдържащ историята на България и на гл. I—VII от ч. II, описващи историята на Българската францисканска провинция. Летописът на Девенския български францискански манастир, чийто автор е Бл. Клайнер, се съхранява в архива на манастирската църква в гр. Дева.

[62] Текстът на тази хроника е включен в „Архива в три части. . .", ч. II, гл. VIII.

[63] Един препис от тази хроника се съхранява в Окръжния държавен архив в гр. Алба-Юлия (без сигнатура). Друг препис се намира в архива на Румънската академия на науките в Букурещ. Вж. за него B. P. Hajdeu. Istoria mănăstirii catolice dela Tergovisce inceparida dela timpii cei mai departaţi şi pane la jumatatea secolului trecut redesa dupa documente scrise şi monumentelej Archivul isoriei române, 1865, v. I, p. 46—54; Documente inedite relative la istoria catolicismulu in Romania. Columna lui Traian, VII, 1876, N. 5, p. 299—324.

[64] Вж. за тази хроника К. Телбизов. Още една история на България от средата на XVIII в. — Векове, 1978, кн. 6. В нея освен историята на католическата енория в с. Бешенов се съдържа и обширен исторически очерк по българска история. Причисляваме я към произведенията на Чипровската книжовна школа, тъй като неин най-вероятен автор е бил францискане-цът Бл. Милли.

[65] За този документ вж. K. Telbizov. Bulgarischle Adelsgeschlechter in Österreichischen Kaiserreich des XVIII. Jahrhunderts. Études balkaniques, N. l, 1973, p. 39. Вж. там и биографични данни за съпрузите Яков и Маргарита Бибич и сведения за учредената от тях училищна фондация.

За да се види българският характер на това произведение, поместваме част от предговора му:

„За произхода на българите в Арадски комитат.

Както други народи дошли да заселят тази изоставена област, така също направили и българите, съвсем малцина обаче и макар да имали своя държава на име *България,* били принудени от събитията и турската тирания да напуснат родната си земя и проникнали за пръв път в Трансилвания в 1688 г. и отново през 1690 г., където обитавали пръснати в колонии по градове и села до 1700 година. След това, като получили кралски декрет, си създали пазарища и градове, като Винц при Алба-Юлия, сега Алба-Каролина, Дева, в Темешварски Банат,Винга или Терезиопол и т. н., и така установени, започнали не само да работят усърдно за увеличението на своя род, но и за увеличение на имот и домакинствата си. Особено са за похвала, че въпреки грижата им за материалните им блага и изгодата си никога не са пренебрегвали мисълта за личното си спасение, за която цел удивително покровителствували монасите на св. Серафически отец Франциска, които ведно с тях напуснали България. Изглеждало, че българите си отдъхнали донейде под покровителството на австрийския дом, но с увеличението на нови разходи в Унгария и Трансилвания не могли вече без страх да съществуват там и да не изпи-

тат и те злините, що на всички безразлично нанасял Ракоциевият бунт, след дълго премисляне част се преселили в Трансалпийска Влахия, част пък се приютили в укрепленията, в очакване на изхода от войната. Като най-сетне било смазано въстанието в 1771 г., някои се върнали в предишните си поселища, а други, принудени от положението, обстоятелствата или нуждата, се насочили към други места. Мнозина още обитават в Трансилвания и Банат, както и в Унгария, от които по-забележителни са Станиславичовите, от чийто род произлязъл чанадският епископ Никола Станиславич, Андренин, Качамат, Томянин, Павлинкян и някои други, но над всички най-вече изпъкват Бибичови, чието име се прославя над всички с богатство и благороднически титла, с добродетел и неограничена щедрост към светите места и с милост спрямо бедните. Едному обаче, Якову Бибич, толкова е голяма славата, че никакви перипетии на историята не могат я унищожи. Той, освен дето изпъква над своите сънародници, също засенчва и славата на чистокръвните унгарци, тъй като по чуден начин блести с привилегията на унгарски магнат, големите си богатства, почестите, с високите длъжности и титли. . .“ (Превод от латински).

[66] Вж. Б. А. Цветкова. Нови документи за историята на освободителното движение в българските земи през XVII в. — Изв. Инст. за история, т. 19, 1967, с. 247.

[67] Л. Милетич. Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 416.

[68] V. Biró. Erdély XVI—XVIII századi kereskedelméről. Kelemen Lajos emlékkönyv, Kolozsvár, 1957, p. 71.

[69] Л. Милетич. Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 414.

[70] Цит. съч., с. 452.

[71] Цит. съч., с. 476.

[72] Цит. съч., с. 485.

[73] Цит. съч., с. 490.

[74] E. Fermendžin. Op. cit., p. 316.

[80] Ibid., p. 318.

АЛЕН РОБ-ГРИЙЕ И „НОВИЯТ РОМАН“

Симеон Хаджикосев

За двайсетина години „новият роман“ престана да бъде нов, неудовлетворените от остарялата класика млади писатели, които го създадоха и го отстояваха с жар, отдавна прехвърлиха петдесетте и макар вече не така шумно, както някога, продължават да защищават естетическите позиции на младостта си. Прогласената революция в областта на романа — триумфиращият вече три столетия епически жанр — се оказа скоропреходна мода, която не успя да взриви здраво вкоренените традиции на класическия тип реалистичен психологически роман. Самоуверените предположения на Ален Роб-Грийе, че един ден критиците ще цитират „новия роман“ от 50-те—60-те години като пример за ясна и разбираема проза, не се оправдаха. Нещо повече, традиционните упреци към „новия роман“, които самият Роб-Грийе систематизира с галска яснота и прецизност в статията си „Нов роман — нов човек“ (1961), се оказаха ония неопровержими причини, обрекли поредния литературен експеримент да си остане докрай в сферата на опита и търсенето.

Не е завидна обаче ролята на ясновидец със задна дата, а прикритото злорадство би било форма на признание на самото литературно явление. Настоящата статия не е закъсняла студия върху „новия роман“. Нейната цел е далеч по-скромна — да набележи основните черти в еволюцията на А. Роб-Грийе, една от ключовите фигури на разглежданото шумно, макар и ефимерно литературно явление. Но проследяването на тази еволюция е невъзможно вън от контекста на теоретическите постановки на писателя, изложени в многобройни статии и есета, събрани от него в твърде нашумялата на времето книга под знаменателното заглавие „За нов роман“ (1963).

Обстоятелствата изтъкнаха не друг, а тъкмо Ален Роб-Грийе като теоретик на „новия роман“.Разбира се, това не е първият случай на писател — теоретик на дадено литературно направление. Най-близкият му по време предшественик е А. Брьотон, който през 20-те години съз-

даде теоретическите основи на сюрреализма. Но най-съществената разлика между тях е може би в това, че докато Брьотон беше интересен теоретик и посредствен писател, за Роб-Грийе може да се каже обратното. Статиите му, събрани в книгата „За нов роман", са безспорно интересна отправна точка към художествената практика на „новия роман", но са лишени от дълбина и сериозна теоретическа аргументация.

Както при всяка нова литературна школа, изходна точка за „новия" роман е недоволството от „закостенялата" класика и търсенето на нови форми на литературен изказ. Нека припомним впрочем, че още в края на 40-те години, т. е. непосредствено след Втората световна война, започнаха да се появяват творбите на драматурзи и романисти, които през следващото десетилетие получиха характерните наименования „абсурден театър" (или „театър на абсурда") и „антироман" (или „нов роман"). В театъра водещи фигури бяха С. Бекет, Й. Йонеско, Ар. Адамов, Ж. Жене, а сред романистите се наложиха имената на Мишел Бютор, Клод Симон, Ален Роб-Грийе, Натали Сарот, Робер Пенже и др.

Изходната позиция на Ал. Роб-Грийе в статията му „За какво служат теориите?" (писана в 1955 г. и преработена в 1963 г.) е, че литературните форми трябва да се видоизменят и еволюират. „Да се хвали един млад писател, загдето „пише като Стендал" — заявява Роб-Грийе, — е двойна нечестност. От една страна, в този подвиг няма нищо за възхита. . ., от друга страна, се касае за нещо направо невъзможно: за да се пише като Стендал, най-напред трябва да се пише в 1830 г."

За Роб-Грийе и съмишлениците му модерната литература започва от Флобер. Теоретикът на „новия" роман перифразира знаменитата мисъл на Флобер, че целта на литературата е да създаде творба, която да се крепи на самата себе си, без да се опира на нещо външно, т. е. че литературата (и романът в частност) е ценност сама за себе си, без оглед на обективната реалност.

Литературното мандаринство на Роб-Грийе и „новите" романисти е по същество пореден вариант на „ларпурлартизма" (у Флобер „кулата от слонова кост"), резюмиращ безсилието на художника в буржоазното общество пред неразрешимите социални проблеми и бягството му в обетованата земя на прекрасното. Но немската идеалистическа естетика от края на XIX в. даде много по-значими интерпретации на концепцията „изкуство за изкуството", докато Роб-Грийе я тълкува като елементарна дилема и твърде прибързано заклеймява „ангажираното" изкуство като утилитарно и антихудожествено. Впрочем ето как той формулира тази дилема в статията си „Върху няколко ограничени понятия" (1957): „Или изкуството е нищо и в такъв случай живописта, литературата, скулптурата, музиката могат да бъдат впрегнати в служба на революционната кауза. . ., или пък изкуството ще продължи да съществува като изкуство и в такъв случай то ще остане, поне за твореца, н а й-в а ж н о т о н е щ о н а с в е т а" (разр. Р.-Гр.). Разбира се, за непредубедения читател е ясно, че китайската стена, която авторът издига между „ангажираното" изкуство и „изкуството като такова" („чистото" изкуство), съществува само във въображението му, че „ангажираното" изкуство може да бъде от висок ранг, както „чистото" може да бъде от ниска проба.

Тъкмо от това ограничено гледище изхожда Роб-Грийе в спора си с изкуството на социалистическия реализъм. Неговата критика на социалистическия реализъм (това е обикнат похват на буржоазните теоретици на културата) се отнася не към реалното явление социалистически реализъм, а към една деформирана и по същество невярна представа за него. Нека само мимоходом добавим, че Роб-Грийе критикува някои постановки на Жданов, т. е. от култовската епоха, които се представят като естетически модел на социалистическия реализъм. При такава постановка „критиката" на Роб-Грийе по отношение на социалистическия реализъм наистина не заслужава особено внимание.

Крайъгълен камък в теорията на „новия" роман е констатацията за „изчезването" на литературния персонаж. „Романът с персонажи — заявява писателят в подглавата „Персонажът" на вече споменатата статия „Върху някои ограничени понятия" — чисто и просто принадлежи на миналото, той характеризира една епоха — тази, която отбелязва апогея на индивида."

Разбираема е язвителната ирония, с която Роб-Грийе се отнася към традиционния литературен герой. Някои негови наблюдения върху мястото на личността в съвременното буржоазно общество са безспорно верни въпреки характерната за буржоазните теоретици склонност към

абсолютизиране недъзите на капиталистическия строй, т. е. превръщането им в модел на човешкото развитие въобще. Според Роб-Грийе култът към „човешкото“ е „отстъпил място на едно по-малко обширно и по-малко антропологично самосъзнание“. Той употребява дори термина а л и е н а ц и я, но решаваща е маневрата, посредством която подменя понятието „човек“ с понятието „вещ“. Налице е характерната за къснобуржоазното изкуство дехуманизация (т. е. отказът от традиционните хуманитарни ценности) въпреки лишените от стойност уверения от типа на: „Новият роман се интересува само от човека и положението му в света“ или „Човекът присъствува на всяка страница, във всеки ред, във всяка дума“. Но ето как писателят превръща понятията „човек“ и „вещ“ във взаимозаменяеми в статията си „Нов роман —нов човек“: „И в по-широк смисъл на думата (предмет — казва още речникът, — всичко, което занимава духа) предмети ще бъдат още споменът (чрез който се връщам към миналите предмети), проектът (който ме пренася при бъдещите неща: ако реша да отида да се изкъпя, вече виждам морето и плажа) и всяка форма на въображение.“

По-важно е да се отбележи обаче нещо друго — в представата на Роб-Грийе човекът е захвърлен сред лес от враждебни и непроницаеми вещи. Не е необходима особена теоретическа подготовка, за да се досетим, че в гносеологически аспект тази идея възхожда към Кантовия „ноумен“, непознаваемото „нещо в себе си“. От естетическа гледна точка обаче тя има пряко отношение към поетиката на „новия роман“.

В концепцията на Роб-Грийе отношенията между човека и заобикалящия го свят са представени като ирационална безсмислица. В статията „Природа, хуманизъм, безсмислица“ (1958) човекът е ням и безсилен сред вещите, които го ограждат отвсякъде със заплашителното си мълчание: „Той ги вижда, но отказва да ги усвои, отказва да поддържа с тях нечестно разбирателство или съучастие; той не им иска нищо, не изпитва към тях нито съгласие, нито одобрение.“

Несъмнено подобна гледна точка е твърде сходна с изходните позиции на френския екзистенциализъм, който в двете си най-ярко изявени разновидности издига като същност на битието (екзистенцията) а б с у р д а (Камю) и о т в р а щ е н и е т о (Сартър). Макар че Роб-Грийе е съвсем прагматичен като мислител, очевидно той е повлиян от схващането на Камю за абсурда като квинтесенция на битието и въвежда в статиите си неологизмите „отрагичен“ (свят), „трагификация“ (tragifié, tragification). Понякога дори неусетно подхваща тона на Камю от „Митът на Сизиф“: „Човекът гледа света, а светът не му отвръща с поглед.“ Едва ли е случаен и възторгът му от „Чужденецът“ на Камю и „Отвращението“ на Сартър.

Но ако „новият“ роман има някаква философска основа, тя не е нито нова, нито оригинална. Близостта с идеалистическите философски системи е оцветена от стоическия скептицизъм на френския екзистенциализъм и в последна сметка тази позиция отразява стъписването на буржоазния интелигент пред рухването на традиционните хуманитарни ценности. Тази криза на буржоазното хуманитарно съзнание се усеща особено болезнено в преломни епохи след големи социално-политически катаклизми. В този смисъл едва ли е случайност, че сюрреализмът се зароди във Франция през десетилетието след Първата световна война, а „абсурдният“ театър и „антироманът“ — в десетилетието след Втората световна война. Не е случайност също така, че „новият“ роман се опира и на екзистенциализма, и на сюрреализма, въпреки че не извежда родословието си от тях, а от Флобер, Пруст и Кафка.

Творческата независимост на художника е възведена в практиката на „новия“ роман в солипсистичен произвол. Роб-Грийе решително възразява срещу литературата, чиято цел е да възпроизведе „със действителност“. Съществен за него е самият творчески акт, който е една самозадоволяваща се ценност. „Целият интерес на описателните страници — т. е. мястото на човека в тези страници — следователно вече не е в описания предмет, а в самото движение на описанието“ — заявява писателят в статията си „Време и описание в днешния разказ“ (1963).

В естетически план това ключово твърдение е свързано с предизвикателството на „новия“ роман към традиционния тип роман и читател. Докато сюрреалистите търсеха „първичната реалност“ в сферата на сънищата и хипнотичния блян, за „антироманистите“ тя е в смесването на „истинското“, „лъжливото“ и „привидното“ (термините са изведени от самия Роб-Грийе). Като художествена практика „новият“ роман и сюрреализмът не са толкова различни, колкото изглежда от пръв поглед. Твърде показателен е фактът, че най-нашумелият филм по сценарий

на Ален Роб-Грийе — „Миналото лято в Мариенбад“, е реализиран от режисьора Ален Рьосне, преминал през школата на сюрреализма.

И Ал. Роб-Грийе се опитва да извърши на свой ред невъзможното, което 2500 години не могат да сторят философите-идеалисти — да докаже първичността на идеалното. За него първичен е текстът, създаващ нови структури и отношения, несъществуващи в реалността. Тъкмо затова читателят не бива да бъде приспиван с илюзия за реалност. Напротив, текстът трябва да разрушава тази илюзия, като смущава и предизвиква читателя. Този естетически механизъм има нещо сходно с Брехтовото „отчуждаване“, но целите са принципно различни. Епическият театър се стреми да активизира непосредствено политическото съзнание на зрителя чрез нарушаването на сценичната илюзия, докато призивът на Роб-Грийе към читателя за творческо съучастие и досътворяване на текста завършва с издевателство над него. Ето как определя писателят характера на описанието в „модерния роман“ и това е ценно свидетелство не само за белетристичната техника на „новия“ роман, но и за отношението към читателя: „В действителност не е рядкост в модерните романи да се срещне описание, което не тръгва от нищо; то не дава отначало общ изглед, изглежда, че се ражда от маловажен откъс. .., след което сътворява линии, планове, архитектура; и толкова повече имаш впечатлението, че то ги измисля, щом като внезапно си противоречи, повтаря се, подзема, раздвоява се и т. н. Обаче започва да се провижда нещо и човек вярва, че това нещо ще се уточни. Но линиите на рисунката се натрупват, претоварват, отричат се, разместват се така, че образът става съмнителен в процеса на изграждането. Още няколко абзаца и когато описанието свърши, се забелязва, че зад него не е останало нищо — то се осъществило в едно двойно движение на създаване и изличаване, което впрочем се открива в книгата на всички равнища и по-специално в цялостната ѝ структура — откъдето идва присъщото р а з о ч а р о в а н и е (разр. Р.-Гр.) от днешните творби.“

Излиза, че „разочарованието“ от творбата е предварително запланувано елемент в естетическата система на „новия“ роман, който цели освобождаването на читателя от упоението на реалистичната илюзия. Но ако читателят не иска да бъде освободен от тази илюзия? И как да се схване тънката разлика между програмираното разочарование от творбата и разочарованието, плод на писателска несръчност, на недостиг на талант? И въобще има ли смисъл да се определя характерът на „разочарованието“, щом то е свидетелство за неудовлетвореност от литературния експеримент? На тези въпроси теоретикът на „новия“ роман не можа да даде убедителен отговор.

Сумирайки обвиненията срещу „новия“ роман в една от програмните си статии, Роб-Грийе поставя на последно място следното: „Новият роман“, трудно четим, е предназначен само за специалисти.“ Като се абстрахираме от досегашния анализ, трябва да посочим, че последното обвинение в най-висока степен потвърждава експерименталния характер на „новия“ роман и обяснява защо интелектуалната авантюра на антироманистите завърши със съмнителен полууспех, който ги заставя да съставят в самота трудно прочитаемите си романи, водени от неясната надежда, че може би бъдещето ще възприеме нещо от белетристичната им техника.

Проследяването на цялостното творчество на Роб-Грийе е трудна задача, тъй като той е автор на 14 книги, сред които освен разгледания сборник със статии има три киносценария и един сборник с разкази. Деветте романа на писателя могат да бъдат обект на самостоятелна студия. Но творческата еволюция на писателя, а и на „новия“ роман като цяло може да бъде набелязана посредством сравнението между ранния и късния Роб-Грийе. За целите на настоящия анализ може да послужи сравнението между третия роман на писателя „Воайорът“ (1955) и последната му книга „Спомени от златния триъгълник“ (1978).

„Воайорът“, един твърде критикуван на времето роман на Роб-Грийе, е съхранил много от белезите на класическата повествователна структура. В него има рамкиран сюжет, който се развива в хронологично повествователно време, достъпно за читателя въпреки психологическото му „разтегляне“ и наличието на многобройни реминисценции. В романа има и персонаж, който притежава своя биография. Това е търговският пътник Матиас, който през един пролетен ден слиза от парахода на родния си остров с намерението да продаде за няколко часа стотината часовници, които носи в куфарчето си. Той изпуска следобедния параход за континента и е принуден да остане на острова още два-три дена до следващия рейс. Така резюмиран, романът

би могъл да се възприеме като модернистичен вариант на критикореалистичната тема за „малкия“ човек (та нали и Джойсовият Леополд Блъм от „Улис“ е също търговски пътник!). Но този съвсем баналeн нагледен сюжет е разнообразен от криминална интрига. По време на първата си обиколка, когато Матиас снове между отделните махали на острова на взетия под наем велосипед, изчезва 14-годишната Жаклин Льодюк, която пасе няколкото кози на семейството.

Първото отстъпление на Роб-Грийе от прокламираните принципи на „новия“ роман е безспорно в присъствието на литературен персонаж. Несъмнено Матиас има свой облик и психологическа плътност, та дори и предистория. Цялото действие в романа отразява неговата гледна точка за събитията. Що се отнася до миналото му, въпреки че детайлите са скъпернически поднесени, читателят узнава, че героят е прекарал детството си на острова, където има лични познати, бил е електротехник и едва отскоро се занимава с несигурната професия на търговски пътник — амбулантен търговец.

Криминалната интрига, характерна за почти всички романи на Роб-Грийе, е в очевидно противоречие с теоретическата постановка за програмираното „разочарование“ от творбата. Нещо повече, както в традиционните образци на детективската литература, авторът не бърза да наведе читателя върху сериозно предположение за извършителя на престъплението. Във „Воайорът“ засрещането на двете линии — психологическата и криминалната — става чрез сложно композиране на реминисценции и епизоди, протичащи в активното време на разказа. Когато узнава за изчезването на малката Жаклин, Матиас се опитва да удостовери своето алиби за времето на престъплението (на следния ден откриват трупа на момичето в морето) и това е съвсем нормална реакция на човек, който иска да снеме от себе си евентуално подозрение. В хода на следствието (условно казано) се натъкваме на класическата схема на криминалния роман — сюжетно заплитане и постепенно насочване към истината по дребни, но неопровержими улики. Към усложняващите елементи се отнасят предположенията за нещастен случай и всеобщото недоволство на жителите на острова от малката Жаклин, чиято смърт се възприема като заслужено възмездие. Отправна точка към раздиплянето на тайната е лъжата на Матиас в дома на семейство Марек и последвалите му опити да ликвидира веществените улики — вълнената дреха на Жаклин, закачила се по стръмния склон над морето, трите големи угарки от цигари, пликчето евтини бонбони и най-сетне — самото му присъствие на местопрестъплението.

В хода на криволичещото, но, общо взето, линеарно повествование става ясно, че убиецът е Матиас, чиито бегли реминисценции разкриват почти изцяло механизма на самото престъпление. Този факт навежда и на идеята за непосредствения мотив за убийството, който е сексуално-патологичен, както подсказва и заглавието на романа. Многократно повторените епизоди със съгледаното през прозореца по пътя към пристанището, смътните спомени за някаква Виолета са отправни точки в тази насока. А възприемането на снимката на Жаклин в дома на вдовицата Льодюк, както и самото извършване на престъплението не оставят съмнение относно клиничната диагноза на убиеца. Но „воайорът“ може да бъде и младият Жюлиен Марек, който уличава Матиас и за когото не е изключено да е наблюдавал садистичното издевателство над момичето.

Реалистично по същество, макар и в сферата на психопатологичното, е двойственото състояние на героя, който явно е извършил престъплението в състояние на невменяемост, а в мигове на ясен разсъдък се опитва да си изработи алиби и вижда престъплението съвсем „отстрани“, без да го преживява. Това издава явно шизофренично съзнание, показано в криза само веднъж, към края на романа, като болестно раздвояване на личността.

В отличие от традиционния криминален роман обаче Роб-Грийе не се интересува от разкриването на престъплението. За него то е само повод да внесе неочаквани символно-алегорични стойности в романа си, които са в очевидно противоречие с теоретическия му постулат за движението по повърхността на вещите. В общи линии това е символът за престъплението-изкупление, реминисценция от античен мит. Първият му познат вариант е разработен от старогръцката митология в легендата за Персей, освобождаващ Андромеда от раззинатата паст на морския дракон. Този мит, характерен за гръко-римската цивилизация, преминава и в християнската митология (св. Георги, който убива ламята), и във фолклорните сюжети. При древния

мит освобождаването на прикованата към морската скала хубавица символизира характерния за прехода от тератологични към антропоморфни сюжети мотив на унищожаването на страховитите чудовища, въплътили неовладените сили на природата. У Роб-Грийе се е съхранил еротичният момент в неокласицистичната интерпретация на мита у френския художник Енгр (XIXв.) в „Прикованата Анжелика". Така и във „Воайорът" малката Жаклин трябва да бъде прикована, преди да бъде захвърлена в морето. Но функцията на героя е коренно различна — в античния мит той освобождава девойката, а в съвременния я погубва. И макар че античният мит се оказва съществено прекроен, в тълкуването на Роб-Грийе садистът Матиас също е герой, защото принася на морето изкупителната жертва, залог за очищение на общността. Писателят несъмнено е имал пред вид точно тази интерпретация, тъй като Матиас дочува в бара-кафене разказа за изкупителната жертва от един стар моряк. Със символичен смисъл са заредени и описателните детайли, според които след убийството целият бряг на острова изведнъж се прочиства от мръсотия. Няма съмнение, че жертвата е приета, а изкуплението е благо за всички островитяни. Цялата тази неомитология обаче е в непримиримо противоречие с твърдението на самия Роб-Грийе, че целта на романистичния експеримент е „отменянето на старите глъбинни митове".

И още нещо съществено — неомитологичният мотив, обагрен в героико-патетична тоналност у Камю, придобива еротично-патологична окраска у Роб-Грийе. При него страданието не е пречистващо и облагородяващо, защото е белязано от печата на садомазохистичното издевателство. Може би има някакво потайно „съглашателство" между жертвата и убиеца-садист, но от областта на литературата то ни пренася в проблематичната сфера на сексуалната патология.

Ал. Роб-Грийе от 1978 г. задълбочава търсенията от предишните си романи. Късните му творби са много по-последователни в тази насока, отколкото ранните, събудили толкова симпатии и омрази. И това е лесно обяснимо — „новият" роман от края на 70-те години не носи привкуса на модното и леко скандалното, съставящ блясъка на ореола му преди петнайсетина години.

„Спомени от златния триъгълник" е много по-експериментален роман, отколкото „Гумите" (1953), „Воайорът" (1955), „В лабиринта" (1959). Солипсистичният произвол в него достига до разпадане на романовата форма. Роб-Грийе разглежда творбата си като текст и многобройните повторения и подземания, които в предишните романи целят просто да объркат читателя, тук се възприемат като варианти на текста. Цялата самозадоволяваща се стихия на въображението напомня за игра на кубчета, при която се образуват различни фигури и картинки от един и същ изходен материал. Във „Воайорът" все още има сюжет, докато в „Спомени от златния триъгълник" сюжетът се е разпаднал на серия от текстове, които с еднакъв успех биха могли да бъдат възприети като сън, фантазна мечта и реалност. Изискването на теоретика Роб-Грийе за двойственост на изображението, за смесване на „истинското", „лъжливото" и „привидното" е осъществено много по-пълно, отколкото в ранните му романи. Но докато в тях издевателството над лековерния читател, очакващ фабулно-сюжетните стойности на традиционния роман, е по-скоро имплицитно (а във „Воайорът" изобщо отсъствува), в „Спомени от златния триъгълник" ироничното отношение към него е водещ принцип. Тази констатация разкрива широко поле за сравнение с прословутата „романтична ирония", която също не е художествен похват в творчеството на романтиците, а израз на светоотношение. Издевателството на Фр. Шлегел над читателя в неговия роман „Луцинда" (1802) идва от трагичното съзнание за несъизмеримостта на човешките стремежи с безграничността на вселената, докато у Роб-Грийе то е резултат от релативизиращите философско-психологически механизми, породени от кризата на буржоазното хуманитарно съзнание.

И така двата пласта на романа — привидно-сюжетният и фантазно-условният — са по-ясно разграничени, докато във „Воайорът" те се проникват взаимно, както нерядко и в класическия тип повествование. Фантазният пласт е своеобразна еротична интерпретация на мотива за „вечноженственото" начало. Но докато в класическата литература от Данте през Гьоте до Толстой и Томас Ман този мотив е свързан с възвисяващата и вдъхновяващата същност на женското начало, у Роб-Грийе отново надделява интересът към сексуално-патологичното. Многобройните варианти на тема триъгълник в романа, които понякога се схващат като пародия на пита-

гореизма и окултните науки, в същност се свеждат до прозрачен символ на женския пол. Посъщественото е обаче, че героят (или по-точно фиктивните персонажи, в които се превъплъщава той) се отдава на болезнени сексуални видения с подчертана садо-мазохистична основа. Докато във „Воайорът" платното на Енгр е повод за своеобразна митологична интерпретация, в „Спомени от златния триъгълник" то е откровено изтълкувано в духа на най-болезнените сексуални отклонения. В подобни случаи психоанализата говори за компенсаторно разтоварване на „либидото", но истината е, че редица откъси от романа трудно биха се поддали на превод тъкмо поради развихрянето на патологичното, което на места не може да бъде разграничено от порнографското.

В привидно-сюжетния пласт на романа се набелязва някакъв смътен сюжет, нелишен от криминални елементи — убийствата на няколко млади жени и воденето на полицейска анкета, позволило да се стигне до откриването на тайния „храм на удоволствието", където девойките биват „обожавани" явно по садо-мазохистичен образец. Но всичко това се долавя само в най-общи линии, тъй като гледните точки в романа са невероятно преплетени и усложнени. Във „Воайорът" гледната точка е само на търговския пътник Матиас, докато в „Спомени от златния триъгълник" трудно биха могли да се различат позициите на мнимия хирург — бивш полицай, на инспектора Франк В. Франсис и на съдебния лекар д-р Морган, който странно напомня за лекарите-изверги от фашистките лагери на смъртта. Повторението на едни и същи събития при смяна на гледните точки с нищо не подпомага изясняването на събитията, а мнимото рационално обяснение в края на романа, представено под формата на дневник на събитията през деня, по същество е двойна пародия — на криминално-детективските романи, в чийто финал обикновено се резюмират пътищата на криминалната анкета, и на рационалистичната вяра във всесилието на разума, присъща на традиционния читател.

Но романът има и по-конкретна пространствено-временна рамка, която го ситуира в наши дни в една неназована латиноамериканска страна. Предвидливите рекламни служби на издателството са резюмирали на гърба на обложката тъкмо този най-външен пласт на повествованието, тъй като явно не са разчитали на съобразителността на обикновения читател, напразно възпитаван от „антироманите" в продължение на четвърт век да поема изискана интелектуална храна. Ще си позволя да цитирам това достатъчно откровено и сполучливо резюме: „След разорителната война срещу Уругвай градът, заплашен от банди подивели младежи, настанили се в развалините на луксозните хотели и на укрепленията, откъдето ограбват все още непокътнатите квартали, трябваше да бъде прочистван систематично от армията. Полицейският началник поиска да бъдат пощадени най-хубавите момичета, които така биват затваряни в дома на удоволствието, където доктор Морган продължава престъпните си опити върху женски фантоми." (Невероятната несъгласуваност на времената също е дело на рекламните служби!)

Всичко това безспорно съществува в съвременния капиталистически свят — и войната, и младежката престъпност, и градската гериля, и най-сетне затворите по фашистки образец с апокалиптичното развихряне на най-долните страсти на палачите-садисти. Не е необходимо особено въображение, за да се съчетае всичко това в една или друга латиноамериканска страна с диктатура от фашистки тип. По-важно е да узнаем обаче каква е позицията на писателя, която поставя „изкуството над всичко". Е, добре, той черпи вдъхновение за болезнените си сексуални видения от тези все още съществуващи в съвременния свят явления — войната, престъпленията, изтезанията, неофашизма, унижението на жената, от които човечеството с право се срамува и воюва за премахването им. Но това е твърде странно, най-меко казано, схващане за „чистото" изкуство. А може би Ал. Роб-Грийе, макар и враг на „старите глъбинни митове", иска да ни убеди, че истинска същина на човека е животинската му природа, която 40 столетия цивилизация не са успели да преобразят?

И макар че Роб-Грийе проявява завидна последователност в творческите си усилия и късните му романи са по-пълно въплъщение на теоретичните му постулати от книгата „За нов роман" в сравнение с ранните, лично аз предпочитам Грийе от „Гумите", „Воайорът" и „Ревност", защото в тях експериментът не е ликвидирал напълно традиционната романистична структура, а само ѝ е придал по-неочаквани и странни измерения. В това имаше и известна привлекателност, та нали още Аполинер беше призовал да се търсят нови стойности в „ефекта на изнена-

дата“! Но „новият“ роман твърде рано се превърна в тираничен експеримент, подобен на жестокия и ненаситен шумерски бог Молох, който поглъща в ненаситната си паст дори и собствените си жреци.

Някога Камю заяви, че „екзистенциализмът е нов хуманизъм“ и при всичките ни несъгласия с него не можем да отречем, че той пренесе през живожарищата на битката с фашизма някои от класическите стойности на буржоазния хуманизъм. „Новият“ роман се оказва „антироман“ не само по повествователната си техника, но и с антихуманизма, в който се превърна безразличието му към човека и неговите проблеми. А това е напълно достатъчно бъдещето да му отреди само няколко реда в главата „Експерименти в буржоазния роман от втората половина на XX в.“

СССР

Сп. „ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ“, 1981, кн. 1—3

Основано преди осем години, за този сравнително кратък срок сп. „Литературное обозрение“ — издание на СП на СССР за критика и библиография — се превърна в една от най-авторитетните литературоведски и критически трибуни, доказа незаменимостта си като деен участник в литературния процес. Ориентирано предимно към съвременната литература, ЛО дава място и на интересни публикации в областта на литературната теория и история, архивистиката; изследва проблемите, възникващи „на стика“ между литературата и други изкуства или средства за масова информация — театър, кино, телевизия и пр. Но това е само най-общата характеристика на проблемно-тематичното разнообразие на списанието, която едва ли може да даде вярна представа за него, ако не бъде допълнена поне с още две съществени черти. Едната от тях е жанровото разнообразие на публикациите, което сякаш обхваща целия възможен диапазон на литературоведските и критическите жанрове — от проблемната статия, обстойната аналитична рецензия, през отзива, анотацията до репликата, писмото до редакцията, диалога „критик — писател“, спомените и пр. При това жанровото разнообразие се допълва в повечето случаи от присъствието на мнозина от най-добрите съветски критици — творци с ярка индивидуалност, със запомнящ се личен стил. А втората, може би най-съществената — това е аналитичният и дискусионен дух на поместените работи; дискусионен в най-хубавия смисъл на думата — в смисъл на изследване и спор по принципни въпроси, без дребнави лични нападки и немотивирани „излитания“, но с онази пламенна и майсторска защита на собствените възгледи, която е душата на всяка дискусия. . . И в това отношение — както впрочем и във всяко друго — „Литературное обозрение“ може да бъде пример за нас.

Първите три книжки на ЛО за 1981 г. потвърждават впечатлението за списанието като деен участник в литературния процес, като орган на критическото самосъзнание на литературата, където задълбочено се анализират тенденциите в развитието на поезията, белетристиката, документалистиката, драматургията и самата критика, отсява се перспективното от безплодното, спорното от безспорното, и по този начин активно се влияе върху самия литературен процес. От тази гледна точка ще се спрем на някои насоки в дейността на сп. „Литературное обозрение“, естествено без претенцията да обхванем изцяло богатото му и многообразно съдържание.

Ако говорим за едно списание като участник в литературния процес, при това участник, който в голяма степен го и направлява, това неминуемо има малко условен смисъл. Особено пък щом става дума за специализирано литературнокритическо издание, на страниците на което не се появяват художествени произведения. Истинският смисъл на понятието в този случай се разкрива в малко по-различен аспект: списанието може реално и дейно да участвува в развитието на литературата само ако го анализира задълбочено, за да експлицира неговите закономерности във взаимообусловеността им и сложното им взаимно влияние. И което е още по-важно — ако ги оценява от позициите на обществено-историческата необходимост със строгостта, точността на класово-партийния критерий. Именно това според нас е най-важната черта на повечето публикации в ЛО, посветени на съвременната съветска литература, взети като цяло независимо от наличието на редица спорни, недостатъчно мотивирани и пр. моменти в някои от тях.

Можем да започнем например със статията на Феликс Кузнецов, с която се открива кн. 1 на „Литературное обозрение“ от 1981 г. Независимо от сравнително краткия си обем тя представлява сбита равносметка-обобщение на литературното развитие в последните години, видяно преди всичко в светлината на нерешените проблеми, на непостигнатите цели, на предстоящите задачи. И в това отношение тя може да бъде пример как, без да се изпада в черногледство и подценяване на реалните постижения, а, напротив, изхождайки именно от тях, трябва да се акцентира върху онова, което предстои да бъде сторено, да се обръща внимание дори върху епизодично проявяващи се слабости не с цел да бъдат те раздути и хиперболизирани, а за да не им се позволи да се превърнат в хронически недъзи.

В статията си Феликс Кузнецов се спира конспективно на много проблеми, но главната му тема е една: магистралната линия в

развитието на многонационалната съветска литература и отделните отклонения от нея. Резюмирайки всеобщото мнение, че в последните десет-петнадесет години най-важната черта на съветската литература е засиленото внимание към социално-нравствената проблематика, към духовно-нравственото богатство на човека — поданик на зрялото социалистическо общество, Ф. Кузнецов с основание подчертава, че „етическият патос" трябва да се съчетава с не по-малко напрегнат и действен социално-политически патос. От тази гледна точка той се спира и на „експанзията на бита", заплашваща с дребнотемие, когато ежедневието не се осмисля от позициите на високия исторически идеал, и на отслабването на епическото начало като „. . .стремеж да се постави съдбата човешка в контекста на историята, да се съедини в органична сплав философията на личността с философията на отечествената и световната история". Не по-малко съществена проекция имат тези проблеми и в областта на литературната критика, където заплашителното снижаване на критериите и произтичащата от него уравниловка се оказват закономерно свързани с еклектичността в областта на методологията. А според находчивия и точен израз на автора „. . .методологическата безотговорност се превръща в безотговорност идеологическа".

Спираме се по-подробно на статията на Феликс Кузнецов не само защото тя е в истинския смисъл на думата п р о г р а м н а, а и защото нямаме възможност да разгледаме детайлно всички други публикации, които продължават нейната насоченост и патос в по-конкретен изследователски аспект. Тук трябва преди всичко да отбележим публикуваните в „дискусионния клуб" на сп. „Литературное обозрение" статии под наслова „Прозата на 70-те години".

Със задълбоченото изследване на тенденциите в развитието на прозата през 70-те години се продължава една традиция на списанието, която в същност представлява може би главната насока в дейността му — да се обглеждат чрез поредица от публикации, (в дискусионен порядък), възлови проблеми на съвременната поезия, белетристика, драматургия, критика или пък определени периоди от развитието на даден жанр. (В скоби ще отбележим интересната дискусия за поезията от преди няколко години, започнала със статията на Т. Глушкова „Традицията — съвест на поезията".) Безспорни са предимствата на такава критическа форма — от една страна, допустимият обем за статия в списание дава възможност за по-аналитично и обстоятелствено разглеждане на проблемите, отколкото, да кажем, във вестник; от друга страна, подобна „дългосрочна" дискусия с много участници дава възможност да се изкажат различни мнения, да се осветлят много и разнородни въпроси, да се постигне оживен косвен „диалог" между отделните мнения, преценки, становища, концепции и в крайна сметка — с колективни усилия да се изследва проблематиката на такъв широк фронт и в такава дълбочина, каквито са недостъпни за индивидуална критическа работа.

Именно това характеризира и дискусията за прозата през 70-те години, започнала със статиите на А. Бочаров, В. Камянов, В. Росляков, Г. Белая, А. Кондратович, Вл. Гусев, В. Перцовски, Н. Лейдерман, Вл. Сидоров, И. Золотуски, А. Курчаткин и М. Стрелбицки и продължена през тази година в първите три книжки на ЛО със статиите и писмата на В. Лам, В. Етов, А. Адамович, В. Кондратиев, М. Нолман, А. Неверов, И. Белобровцева, Ю. Смелков, А. Бочаров, А. Чалмаев и Ан. Погрибни.

Този дълъг списък от имената на досегашните участници (а дискусията продължава) нагледно показва широтата и мащабите на обсъждането. Естествено невъзможно е даже само да се изброят всички поставени въпроси — от тематичното и проблемното многообразие на прозата през 70-те години до жанровото обогатяване и взаимопреливане, и от проблемите на поетиката до „белите полета" в живота, които чакат своето художествено въплъщение. Но нашата цел в случая не е да „обобщим" досегашния ход на дискусията — задача колкото невъзможна в обема на един кратък обзор, толкова и ненавременна, защото обсъждането още не е завършило, — а просто да привлечем вниманието върху една действена форма на колективно критическо изследване на проблемите в литературата и в живота, доказала многократно ефективността си в съветския литературен печат и уви, почти непозната у нас.

Разбира се, „дискусионният клуб" съвсем не изчерпва съдържанието на първите три книжки на „Литературное обозрение" от 1981 г. Трябва да се отбележи също богатата критическа панорама на новопоявили се творби (във всяка книжка има буквално десетки рецензии, отзиви и съвсем кратки анотации — разнообразие на критическите жанрове, което впрочем има и пряко оценъчно значение); винаги привличащата вниманието рубрика „От различни гледни точки" (което впрочем е много по-точно, отколкото рядко срещащият се неин български „аналог" — „Две мнения за. . ."); публикациите, посветени на класическото наследство; рубриките „Литературата в света на изкуството", „Художникът и книгата", „Литературата и читателите", „Литературен архив" и др., които сами говорят красноречиво за характера на поместваните под тях материали. Отделно внимание заслужава рубриката „Литературата по света", в която се осветлява рецепцията на руската класическа и съветска литература по всички континенти — нерядко в остра идеологическа полемика с превратните тълкувания на буржоазните учени или с откровените фалшификации, както например в статията на А. Макеев „Лабиринтите на лъжата", — или пък

се дава широка и задълбочена информация за развитието на други национални литератури (на българската е посветена статията на Ефрем Каранфилов „Партизанската памет. Бележки за българската военна мемоаристика“, поместена в кн. 2, 1981 г., на „Литературное обозрение“).

В същност невъзможно е дори в порядъка на изброяване да се обхване съдържанието на сп. „Литературное обозрение“, макар и само на първите три книжки от тази година. Но и казаното дотук, колкото и да е непълно, дава известна представа за онези негови черти и форми на работа, които му отреждат заслужено централно място в анализирането и направляването на съвременния литературен процес.

Х. Б.

ГДР

ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK, Берлин, 1980, кн. 1

В рецензираната книжка на списанието по славистика на Академията на науките в ГДР по-особен интерес представлява изследването на Н. А. Познякова „Образът на художественото време в творчеството на К. Паустовски и на Я. Ивашкевич“.

Константин Паустовски и Ярослав Ивашкевич са писатели от едно поколение. На творческата им индивидуалност голямо влияние са оказали годините на младостта, преминали в Киев. Говорейки за Паустовски, полският писател отбелязва: „Ние учихме по едно и също време в киевските гимназии и едновременно преживяхме събитията от 1910—1912 г. Имахме едни и същи чудесни учители и се въртяхме из същите обществени кръгове, а после и в кръговете на начеващите литератори.“

Всеобщото увлечение по изкуството и литературата, определящо „характера на тогавашния киевски живот“, е формирало техните професионални интереси, отбелязва авторката. През този период и двамата за първи път се опитват да решат за себе си най-сложните философски проблеми на изкуството. И Паустовски, и Ивашкевич преминават през увлечението по идеалистическата теория за „наджизнения“ характер на изкуството.

Един от героите на романа на Я. Ивашкевич „Слава и чест“ формулира същността на тази теория така: „Нашият живот е ценен само с това, че предизвиква отзвук в изкуството, че благодарение на него се създават наджизнени,вечни, единствено трайни ценности...“ В статията се посочва, че за Ивашкевич и Паустовски скоро става очевидна несъстоятелността на подобни идеалистически постановки; зрелите произведения и на двамата свидетелстват за изключително изостреното чувство за обществена отговорност на своето изкуство, но интересът към художественото изследване на връзката между временното и извънвременното, преходното и вечното, възникнало още през годините на творческата младост, се запазва завинаги.

Творчеството на Я. Ивашкевич и на К. Паустовски се развива успоредно, а това значи, че авторското време, т. е. времето на създаването на повечето от техните произведения, съвпада. Може да се каже, отбелязва авторката, че интересът към времето като обект на художественото проучване и ракурсът на неговото изображение в творчеството на дадените писатели са обусловени от епохата, в която те живеят. Ивашкевич и Паустовски са съзерцавали света в неговите „съдбоносни мигове“, те са станали свидетели на огромни исторически промени. У тях закономерно възниква стремежът да се осмислят законите на живота и на времето. Особено ги занимава проблемът за съществуването на човека във времето. За да решат тези извечни въпроси на битието, Ивашкевич и Паустовски включват личния си опит и опита на своята съвременност в общочовешката проблематика, посочва авторката.

Художествените принципи на Ивашкевич и Паустовски — по собствените им думи — са се оформили под влиянието на три култури — руската, украинската и полската. Верността към класическите традиции на руската литература се проявява и при двамата в „чистотата на нравственото чувство“, а също в стремежа на първо място — заедно с другите сфери на човешкия живот — да се разкрие „вътрешният живот на човека“. Героите на Ивашкевич и на Паустовски са обладани от висши духовни и морални интереси. Вълнуват ги сложните философски проблеми на битието, вкл. и проблемът за ролята на времето в човешката съдба.

Поетиките на Паустовски и на Ивашкевич се характеризират с т. нар. „отворени“ пространствено-временни структури, в които личното време на героите или е включено в хода на историческото време, или протича на неговия фон. Съдбата на героите се определя от степента на тяхната обвързаност със съвременната им епоха, с историческото време. Тези характерни черти в поетиката на двамата писатели се проявяват достатъчно пълно в ранните им произведения. Най-характерна в това отношение е при Ивашкевич малката повест „Госпожиците от Вилко“, а при Паустовски — първият му роман „Романтици“. Съпоставянето на тези произведения, различни по жанр, а това ще рече, различни по своята пространствено-временна структура, е възможно само ако се разгледа ролята на времето в човешката съдба, посочва Н. А. Познякова. Равносметката с времето, която правят героите на посочените произведения, до голяма степен помага да се разберат корените и причините за трагедията на хората от „загубеното поколение“, към което и двамата принадлежат. Писателите изобразяват вре-

мето на предвоенния период в живота на героите, а също периода на Първата световна война. Наистина в повестта на Ивашкевич тези два периода са предадени в ретроспекция, като спомени на вече застаряващия герой. Съчетаването на ретроспекцията под формата на спомени с реалното действие, с настоящето, създава своеобразния ритъм на сюжетното повествование, изграден върху темпорални съпоставки. В това произведение съществуват сякаш няколко времена, в които живеят героите на Ивашкевич. Характерите на едни от тях се определят от хода на времето, а други се разполагат извън измеренията на времето, те съгласно с определението на М. Бахтин остават „абсолютно неизменни".

Героят на тази повест след петнайсетгодишно отсъствие попада в селището, където е преминала младостта му. У него възниква илюзията, че се е върнал не само в познатия край, но и в неизгубеното време на своята младост. Струва му се, че започва живота си наново оттам, където е спрял преди петнайсет години. Всичко наоколо изглежда, както преди. Засетите поля, мамещите звуци на природата. Тази многократност на едни и същи явления и събития ги откъсва от определеното време на тяхното протичане, създава представата за някакво обобщено спряло време. Затвореното пространство при Ивашкевич изразява неподвижността на времето, което, изпълнено с дребни житейски случки, става мъртво и пусто. Но времето е безпощадно към хората. Твърде бързо се разрушава илюзията на героя на Ивашкевич, че се е завърнал в младостта. В ситите и благоденствуващи дами той трудно може да познае някогашните „госпожици от Вилко".

В структурата на това произведение особена роля играе образът на пътя, който се асоциира с движението не само в пространството, но и във времето. Измерението на времето по пътя е съвсем различно от това в затвореното пространство. Почти физическото усещане за движещо се време, посочва авторката, читателят добива при четенето на ония епизоди, разказващи за размишленията на героя по пътя от гарата до имението. В съзнанието му в ускорено темпо преминават ред епизоди, случили се през различни периоди от живота му. Тези картини са дадени на фона на вечното надисторическо време и така стават особено отчетливи безчовечността и противоестествената същност на събитията. Войната е нахлула в затворения камерен свят на героя, изкарала го е от обичайните коловози и озовал се в друго пространство и време, той се чувствува безпомощен пред лицето на истинския живот. Той вече не е в състояние да управлява съдбата си, защото не разбира логиката на историческото време. В повестта „Госпожиците от Вилко" за първи път се откроява основната черта в изкуството на Ивашкевич, за която според авторката важат думите на Херцен: „Отражението на историята у човека, случайно попаднал на пътя ѝ."

Образът на Виктор — героя на Ивашкевич — в много отношения е сходен с образа на Максимов от романа на К. Паустовски „Романтици". Бедността на тези хора е в това, че животът им заема „островно положение" в историята. Максимов, както и Виктор, е изпълнен с твърде личните си, субективни преживявания, живее извън предвоенното време с неговите остри социални противоречия. Паустовски така определя характера на конфликта в първата част на романа: „Всеки таи у себе си възможността да бъде гениален. Но пътят е труден." Противоречието между възможността и действителността е в центъра на произведението. Но това противоречие се възприема от героите не в конкретно-исторически план, а в абстрактен план — като сблъскване на хората-романтици с хората, имащи трезв възглед за живота. Войната връхлита върху Максимов неочаквано. Отначало конфликтите на епохата стават конфликти и в личния живот на героя. Но неподготвен за срещата с действителността, Максимов се оказва статист в движението на историческото време, отбелязва авторката. Той се обгръща в трагична самота.

В хода на работата над тези свои произведения Ивашкевич и Паустовски достигат до твърде важното за тях откритие, че не бива да се живее „в измислен свят, без да се съобразяваме със суровата действителност". И двамата писатели показват в каква житейска безизходица попадат хората, чието биографично време не намира изход в историческото.

Повечето произведения на К. Паустовски и на Я. Ивашкевич имат за свой център изобразяването на прелома в живота на героите. При Ивашкевич прагът, който прекрачват героите му, е винаги социален, нерядко това е конфликтът на биографичното време с историческото, конфликтът на човешката личност с „жестоката епоха". Показателен за поетиката на Ивашкевич е разказът „Икар", посочва Н. А. Познякова. В него са изобразени няколко мига от живота на петнайсетгодишното момче, което така се е увлякло от интересна книга, че не забелязва връхлитащия го гестаповски автомобил. За няколко мига се решава съдбата му, изобразена на фона на движещото се време, което за разлика от човешкия живот няма и не може да има край. В това произведение с голяма сила е предадена трагичната необратимост на времето, съдбоносното значение на отделните мигове в човешкия живот.

Съвсем различен е преломът в произведенията на К. Паустовски, отбелязва авторката. Прагът — според определението на М. Бахтин — в живота на героите тук най-често е свързан с приобщаването им към света на природата и изкуството. К. Паустовски достига творчески успех в произведенията, в които разказва за душевното обновление, възраждането и нравственото пречистване на човека, изправен пред красотата. В тези

произведения ситуацията на прелом няма фабулна завършеност, нейният смисъл не е в движението на събитията, а в изменението на душевното състояние на героя.

Типична за поетиката на Паустовски ситуация на прелом откриваме в разказа „От другата страна на дъгата". Героят на този разказ, писателят Сергеев, е уморен от суетата на градския живот, от новата си повест, която не му се удава така, както той желае, и затова тръгва да дири някаква загадъчна страна. Струва му се, че тя е твърде далеч, от другата страна на дъгата. Но изминал само няколко километра, Сергеев намира и загадъчна страна, и необикновени хора. А това е все същата, уж позната му страна. Случайно край нощния огън той среща жена, която възприема като човек от друг, истински живот, неприличащ на неговото „стайно съществование". Красотата на природата и „присъствието на женската стихия" действуват благотворно на героя. Той преживява състояние на душевен подем, обзема го силното и отдавна вече неизпитвано желание да пише. Разказът завършва с размишленията на Сергеев за това, че „сякаш нищо не се е случило от другата страна на дъгата, но заедно с това се е случило толкова много, че е трудно да се обхване всичко от съзнанието". В тези думи е заключена цялата литературна програма, намерила отражение в много от разказите и повестите на К. Паустовски, изтъква авторката.

Художественото майсторство на Я. Иващкевич и на К. Паустовски е изградено върху основата на най-добрите традиции в световната култура и преди всичко на руската класическа литература, се отбелязва в статията. Задълбоченото изучаване на художествения опит и на естетическите възгледи на двамата майстори има важно значение за съвременността. С живота си и своето творчество тези писатели напомнят, че ценността, значимостта на човешкия живот се определя от степента на неговата съпричастност към историческото време, а по този начин и към вечността, към безсмъртието.

В. К.

КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS", La Habana, enero — febrero 1980, año XX, n. 118

Двумесечното литературно и културно списание „Casa de Las Américas" („Дом на Америките") излиза като съвместно издание на кубинското Министерство на културата и на известния културен институт „Каса де Лас Американас" в Хавана. То е една от многобройните форми за разпространение и популяризиране на латиноамериканската литература и култура, осъществявани от този единствен по рода си в Латинска Америка културен институт, който разполага със свое издателство „Каса де Лас Американас" и ежегодно организира литературни конкурси за автори от целия континент. Списанието има отдели за идеологически статии, литературоведски изследвания, научни съобщения, известия за наградени книги и последни изяви на дейността на института „Каса де Лас Американас" и със своя богат и комплексен характер представлява централна литературна и културна трибуна на съвременна Латинска Америка.

В рецензираната кн. 118 на сп. „Casa de Las Américas" от януари — февруари 1980 г. привличат вниманието три публикации: изказването на изтъкнатия кубински писател Алехо Карпентиер пред кубинската телевизия на 19 юли 1979 г. по повод празнуването на „Карифеста-79" под заглавие „Културата на народите, които живеят в страните на Карибско море", статията на Гилермо Кастро „Процесът на латиноамериканската култура през 1898—1930 г.: Хосе Карлос Мариатеги" и статията на Имелдо Алварес Гарсиа „Повествователното творчество на Сесар Леанте".

„Културата на народите, които живеят в страните на Карибско море" е едно от последните изказвания на големия кубински белетрист, музиковед и общественик Алехо Карпентиер (1904—1980), в което той разглежда историческото развитие на латиноамериканската култура от Карибския басейн. В началото Карпентиер очертава географските граници на Карибския район, в който се включват Куба, Бахамските острови, Ямайка, Тринидад, Доминиканската република, Хаити, Пуерто Рико, Кюрасао, Барбадос и Санта Лусия. Според писателя се налага едно задълбочено всестранно изследване и опознаване на културата на Карибските острови, която има интересен и своеобразен характер, защото въпреки неизбежните различия в нея се открива и дълбока вътрешна връзка между отделните страни, което му позволява да определи този район като единен в културната история на Латинска Америка. Алехо Карпентиер счита, че това се отнася особено за фолклора и музиката на Антилските острови, които именно поради експресивния и изразителен характер на своя фолклор и музика са наречени „пеещите острови". Кубинският писател подчертава, че словесният и музикалният фолклор на Антилите е жив и до днес и се твори всеки ден, което налага да се направи едно цялостно сравнително изследване в тази област — изследване, каквото досега липсва.

В изказването си Карпентиер анализира историческото развитие на карибската култура, чието формиране започва веднага след откриването на Америка от Колумб и завладяването ѝ от конкистадорите. Според него именно срещата на три раси в този район — бяла, индианска и черна — поставя началото на една наистина монументална симбиоза между тях и играе решаваща роля за съз-

даването на съвременната антилска цивилизация и култура. В това отношение той изтъква дълбокото отражение на историческия процес в Карибския район върху културното развитие на антилските народи, разкрива как робството на негрите поражда у тях жаждата за независимост и довежда до първите робски въстания през XVI в., които в края на XVIII в. прерастват в организирана антиколониална борба, започнала в Хаити под водачеството на Тусен Л'Увертюр и заплямтяла след това из целите Антили. Алехо Карпентиер подчертава, че идеите на френските енциклопедисти от XVIII в. са оказали влияние върху прогресивната обществена мисъл в карибските страни, но същевременно посочва, че ако Волтер, Дидро, Русо и Д'Аламбер говорят за свобода на човешката личност, то през онази кървава епоха народите в Карибския басейн отстояват политическата си свобода в антиколониалната борба, която след победоносната битка при Аякучо, Перу, в 1824 г., слага началото на нова епоха в историята на целия континент. Според Карпентиер особено важна роля в историята на Латинска Америка като цяло и в частност в Карибския район през XIX в. играе креолът,[1] който е един твърде сложен образ, защото се бори против испанското господство, но и против робите, и като се превръща в средна класа, в същност твори една нова олигархия — капиталистическата. Писателят справедливо посочва, че мнозинството от латиноамериканските интелектуалци през XIX в. произлиза именно от средата на креолите, сред които има и редица значителни творци — поети, романисти, художници, културни дейци. През XX в. според Карпентиер историческото развитие на Антилите и тяхната култура са вече тясно свързани с борбата срещу империализма, поставяща задачи от нов тип пред литературата и изкуството. В края на изказването си писателят припомня заслугите на големите личности на Латинска Америка, които са изиграли важна роля в историята на карибските страни: Тусен Л'Увертюр, Симон Боливар, Бенито Хуарес, Хосе Марти, Антонио Масео и др. и привежда показателните думи на великия кубински поет, революционер и публицист Хосе Марти (1853—1895) за Латинска Америка, която той нарича „Америка на Хосе Марти":

„Гордея се с любовта си към хората, със страстната си привързаност към всички тези страни, подготвени за обща съдба от еднаквата им кървава болка."

Статията на Гилермо Кастро „Процесът на латиноамериканската култура през 1898—1930 г.: Хосе Карлос Мариатеги" представлява в същност глава от книгата на същия автор „Култура и общество в Латинска Америка" и е защитена найнапред като дисертация в Мексиканския национален автономен университет. Авторът смята, че периодът 1898—1930 г. има изключително важно значение за латиноамериканската култура и се характеризира преди всичко с опитите на големия перуански публицист, литературен критик и революционер Хосе Карлос Мариатеги (1895—1930) да създаде „една теория за ролята на масите (селяни и работници, индианци, метиси и негри) за взаимното национално укрепване и за ролята на националната свобода в проблема за развитието". Според Г. Кастро след Хосе Марти, големия кубински поет и мислител, който в есето си „Нашата Америка" определи главните положения и термини в теорията и практиката на латиноамериканската култура, Хосе Карлос Мариатеги в своите забележителни „Седем есета за тълкуване на перуанската действителност" става човекът, който полага „първото огромно усилие за систематична теоретическа интерпретация на обществената действителност в района от гледна точка на марксизма". Критикът изтъква, че ако в „Нашата Америка" на Хосе Марти е начертана програма за консолидацията на народите през първата фаза на неоколониалната борба в Латинска Америка, то в „Седем есета за тълкуване на перуанската действителност" на Мариатеги е показан вече качествено друг етап на развитие в латиноамериканската история, литература и култура, поставен на нова основа и сам поставящ редица нови задачи. В статията на Г. Кастро е разкрита всестранно ярката личност на Мариатеги: основател и редактор на уникалното по своето значение в латиноамериканската литература и култура сп. „Amauta" (1926—1930), на езика кечуа „амаута" означава „учител, наставник, мъдрец, духовен водач", превърнало се в първата истинска печатна трибуна за демократичната и марксическа литература в Латинска Америка, основател на Перуанската комунистическа партия, един от корифеите на обществения и културния живот в този континент през XX в. В края на изследването си авторът привежда показателните думи на големия кубински писател, литературовед и общественик Хуан Маринельо (1898—1977), характеризиращи достатъчно ясно личността и делото на Х. К. Мариатеги:

„Мариатеги беше един драматичен човек сред хор от трагични личности. *Укрепяваще, докато всички се колебаеха. Оттук и неговата сила* (курс. Г. К.). Той потопи ръце чрез болката на творчеството в измъчената плът. От трепета на тази плът създаде своя ритъм. Оттук и неизменната валидност на неговото послание."

Статията на Имелдо Алварес Гарсиа „Повествователното творчество на Сесар Леанте" анализира жизнения и творческия път на известния кубински писател Сесар Леанте, познат у нас с историческия си роман „Черните

[1] Креол (criollo) — латиноамериканец от европейски произход, потомък на бял колонизатор, но роден в Латинска Америка — бел. Р. М.

бунтовници", преведен през 1980 г. Изследователят отбелязва, че главното място в литературния живот на съвременна Куба принадлежи на писателите, които към 1959 г. — годината на кубинската революция — са били около 30-годишни и вече са имали необходимия жизнен опит и формирани идейно-политически възгледи, навлезли са уверено в литературния живот и проявяват голяма творческа активност. Към тях той отнася и белетриста Сесар Леанте, роден през 1928 г. в гр. Матансас, но прекарал част от детството си (1935—1940) в гр. Мерида в Мексико, родината на майка си, по времето, когато президент на Мексико е изтъкнатият прогресивен деец Ласаро Карденас(1934—1940). Сесар Леанте публикува първите си литературни творби през 1948—1950 г. в сп. „Mensuario", издавано от кубинската Дирекция по културата към Министерството на просветата, сътрудничи в списанията „Bohemia" и „Carteles", участвува в редица рецитали по радиото. Според критика обаче истинското му творчество започва едва след кубинската революция от 1959 г., затова той го нарича „дете на революцията" и привежда думите на самия писател за началото на творческия му път: „Журналистиката беше първото ми кръщение." През първите години след революцията Сесар Леанте сътрудничи в ежедневника „Revolución" и неговото културно приложение „Lunes de Revolución", работи като културен аташе на Куба във Франция и като секретар по обществените връзки на Съюза на писателите и работниците по културата на Куба (УНЕАК). През 1962 г. УНЕАК издава първия му сборник с репортажи „С доброволните отряди". И. Гарсиа посочва, че творчеството на Леанте е пронизано от епически дух и това особено проличава във втората му книга — неголемия роман „Преследваният" (1964), в който според критика отново се проявява „епическият и политическият заряд" на сборника „С доброволните отряди". Тази книга е посветена на щурма на президентския дворец и разкрива една героична акция, превърната в епически подвиг. През 1967 г. С. Леанте издава автобиографичния роман „Баши и синове", посветен на селския живот, а през 1969 г. — сборника с разкази „Колелото и змията". В този сборник според И. Гарсиа е налице ярка метафорична игра на въображението, а символичните образи на омнибуса и змията преминават през цялата книга, която е написана по метода на „магическия реализъм". Следващата книга на кубинския писател — „Кей за товари" (1973) е според изследователя един задълбочен епически поглед върху кубинската култура, творба, която самият Леанте нарича „една преляла брегове метафора за кубинската национална идентичност", разкриваща негативното влияние на американския начин на живот върху развитието на Куба през първата половина на XX в.

Като подчертава, че всички тези творби укрепват повествователното майсторство на кубинския белетрист, изследователят справедливо изтъква, че именно романът „Черните бунтовници" (1975), награден с премията „Сирило Вилявердe" на УНЕАК за 1975 г., е книгата, която издига Сесар Леанте като романист. Тема на романа е въстаническата борба на симаронитe,[2] която е част от революционната борба на кубинския народ. Критикът привежда изказването на самия автор за своя роман:

„Всички досегашни писатели пишеха творбите си, за да разобличат варварството на робството. „Черните бунтовници" се стреми да разгледа робството в обратен аспект — от гледна точка на непокорния роб, „жителя на Изтока", както са го наричали през епохата, който не се примирява с камшика и става симарон, за да си възвърне свободата. Само победата на революцията можа да даде тази перспектива — едно предимство, което моите предшественици нямаха."

Според критика в романа е изобразен истинският живот на симаронитe, тяхната героична борба, партизанската им война за независимост, като персонажите не са копия на историческите герои, а имат свой собствен живот. Романът е силно драматичен и отразява живота на колектива, сред който действува главният герой Вентура Санчес, и в него според И. Гарсиа Сесар Леанте се издига до чистата романова техника, превръща се в „един поет, който пише в проза", проектиращ историята на Латинска Америка в тази творба. Авторът на статията завършва така своя анализ:

„Напълно владеещ изразните си средства, изпълнен с оптимизъм и сила, Леанте ни предлага в своето вече богато творчество образа на един писател, който е започнал да говори само това, което има да каже. Очакваме още от него. И го очакваме с доверие, което животът няма да опровергае."

В кн. 118 на кубинското списание „Casa de Las Américas" има и редица други интересни материали, които свидетелствуват за разностранната проблематика, вълнуваща съвременните кубински литературоведи и за насочеността на това авторитетно издание към прогресивната литературна и културна мисъл на Латинска Америка като истински творчески глас на народите от този континент.

Р. М.

---

[2] Симарон (cimarrón) — негър-беглец от плантациите на кубинските земевладелци през XIX в. Въстаналите симарони са образували редица свои селища в планините на Куба през време на робството — бел. Р. М.

САЩ — PMLA, 1980, vol. 95, N 2

В мартенската книжка на списанието е публикувана статията на Линда Бен-Цви „Самуел Бекет, Фриц Маутнер и границите на езика".

Името на Ф. Маутнер, австрийски емпирист и философ на езика, се споменава напоследък често във връзка с философските влияния, които се откриват в творчеството на Бекет. В 1932 г. почти слепият Дж. Джойс кара Бекет, който е негов секретар, да му чете пасажи от тритомното изследване на Маутнер „Приноси към критиката на езика", чието номиналистко гледище върху езика е заинтересувало Джойс. Бекет намира у Маутнер философско потвърждение на собствения си скептицизъм за възможностите на езика, изразен една година по-рано в есето му върху Пруст: „Няма общуване, защото няма средство за общуване". За Маутнер езикът е в основата на цялото знание. В *Критиката* обаче познавателните възможности на езика се отричат систематично, с което езикът произнася собствената си присъда. Проблемът за познавателната непригодност на езика представлява сърцевината на Бекетовото творчество. Един от неговите изследователи (Джон Пилинг) твърди, че Маутнер снабдява Бекет с необходимото снаряжение за разрушаване всички системи на мислене, дори и на ирационализма. Сходството между *Критиката* на Маутнер и творчеството на Бекет е поразително, което може отчасти да се обясни с изповядвания и от двамата възглед за ограничените езикови възможности.

Причините за Маутнеровия скептицизъм спрямо езика трябва да се търсят в неговата лична биография и в социалната атмосфера на епохата — залеза на Хабсбургската монархия. Роден в Хоржице (Бохемия) в немскоезично еврейско семейство, на седемгодишна възраст той се премества с родителите си в Прага. Неговите ранни години в този град много напомнят пражките години на Кафка, макар че разликата във възрастта им е 34 години. И двамата израстват, като говорят немски в чешко обкръжение, изложени са на влиянието на еврейския език като част от повърхностното начално еврейско образование, от което и двамата се отвращават. Те учат в немски гимназии, следват право в Пражкия университет и членуват като студенти в немскоезичния Правен съюз. И Маутнер, и Кафка изпитват почти страхопочитание към Гьоте. И двамата запазват чувството на омраза към първоначалното си образование, към скудоумния учебен режим и празните форми на обучение. Кафка ги нарича „плява, да, плява, предъвквана от хиляди челюсти преди мен", а често повтарящ се образ у Маутнер е суровата училищна система, която той сравнява с безплодните опити на философията да познае света.

Макар и силно повлиян от Кант и Шопенхауер, Маутнер смята, че те не се занимават с основната предпоставка за своите метафизични размишления, защото не анализират езика. Опитът на Маутнер да се върне към основите на философията, схващана единствено като критика на езика, както и в звучащите понякога апокалиптично фрази, представят ясно интелектуалния фермент във Виена и Прага от края на миналия век. Адолф Лоос, Густав Климт, Ернст Мах, Шьонберг, Малер и Фройд — всички те се връщат към основите на своите дисциплини, като радикално преоценяват извършеното преди тях. Първото издание на „Приноси към критиката на езика" излиза в 1901—1902 г., но необичайната й форма и необвързаността на Маутнер с философските кръгове я превръщат по-скоро в любопитен факт на една епоха, но без значимо влияние върху лингвистичната философия на XX в.

Бекет още в ранните си критически работи говори за литература, чийто език трябва да бъде жив и танцуващ, като съзнава ясно трудностите, с които се постига тази жизненост, както и ограниченията, налагани от езика на възможността да се артикулира човешкият опит и да се проникне зад херметическата обвивка на действителността. Бекет намира у Маутнер не само доказателства срещу възможността езикът да познае действителността, но и общото чувство на разпадане на връзките в света. Бекет, разбира се, не пише по този начин, защото е чел на Джойс части от Маутнер, но, изглежда, че получава все пак значителен подтик от тях.

Авторката на статията представя в осем пункта основните проблеми на *Критиката*, свързани с творчеството на Бекет.

1. Мислене и реч са една и съща дейност.

Маутнер насочва критиката си към първенството на езика, който не е само средство за изразяване и за артикулиране на метафизически размишления, но и занимание в самия себе си. Съществува в същност единствено езикът. Това, което обикновено наричаме мислене, е просто език от различна и неочаквана гледна точка, следователно мислене и реч са една и съща дейност. Речта не е просто инструмент и облекло на мисленето, защото няма мислене без думи. След като познанието е форма на речта, мисленето може да се сведе до проявяваните езикови навици. Това, което смятаме за познание, в действителност е езикова употреба. Тя отразява нашия мироглед, обществото, в което живеем, самите нас, но не е познание за зададените от нас матафизични въпроси. Главното за Бекет в 1932 г. е как да създава подобна литература на „антидумата". Маутнер му дава отговор. След като познанието е сведено до речта, писателят трябва да остави героите си да говорят и техните думи няма да бъдат знакове на познанието, а на неговия неуспех. Така вместо думите да обозначат съществуването на нещата, те ще покажат

невъзможността да се преодолее езикът. Всички герои на Бекет независимо от формата на разговора се въртят около една и съща тема — не можеш да кажеш, т. е. да познаеш. Тази неспособност обаче не действува езиковоспиращо на героите, защото те говорят с илюзията, че казват и защото говоренето е единствената възможна форма на мислене:

„Този глас, който говори, знаейки, че лъже, равнодушен към онова, което казва, навярно твърде стар и твърде отпаднал, за да каже думите, които ще бъдат за него последни, който напразно знае, че е безполезен, както и своята безполезност, който не слуша себе си, а тишината. . .“ („Неназовимото“).

И Маутнер, и Бекет говорят за тишината, но не търсят убежище в нея, защото необходимото условие, за да живееш, е да говориш.

2. Език и памет са синоними.

След като приема, че мислене и реч са синоними, Маутнер се връща към източника на този единен процес. Оставайки последователен емпирист в цялата *Критика,* дори когато тази позиция го принуждава да приема незащитими становища за природата на общуването и за езика, той смята, че всичко, което знаем, всичко, което се съдържа в езика, са само сетивни впечатления. Връзката между езика и целия сетивен опит е паметта. Следователно езикът не е нещо друго освен индивидуалната памет на човека за неговия опит, така че можем да казваме език вместо памет и думи вместо спомени.

Преди да познава Маутнер, Бекет посочва в есето си за Пруст значението на паметта като възможност да изразиш себе си. Човек е притиснат в света на навика и само в редки случаи може да се откъсне и да улови идеалната действителност чрез работата на т. нар. „неволна памет“. Маутнер отрича тази възможност, защото за него паметта винаги изкривява опита. Това, което смятаме за основен недостатък на паметта, е нейна същност — тя не забелязва разликата между еднаквост и сходство, тя греши и е несигурна. Тя забравя, но ако не забравяше, щеше да бъде непоносимо и ние нямаше да можем нито да живеем, нито да мислим, а в света на разума нямаше да съществуват нито понятия, нито думи.

Впоследствие Бекет възприема този скептичен възглед върху истинността на паметта. Колкото и усърдно да се опитват неговите герои да възвърнат вчерашния ден, „онзи проклет, ужасен ден, отдавна, преди този проклет, ужасен ден“ („Краят на играта“), спомените им се разливат и не могат да бъдат разбрани.

3. Целият език е метафора.

След като паметта е само приближаване до миналия сетивен опит, то езикът е само приближаване към действителността, той е нейна метафора. Думата няма друго значение освен метафоричното. Езикът създава картини на картините на картините. Метафоричната същност на езика се основава на случайното възникване и съчетаване на сетивата. Това, което човек си спомня, не е действителният му опит, а само приближаване към оригинала. Недостатъците на паметта обаче са и нейни предимства — тя изкривява нашия опит, но заедно с това ни освобождава от ограничеността на времето и ни отдалечава от източниците на болката. Характерите на Бекет се изплъзват от зависимостта на времето, само когато умират и затова Мърфи, потънал в равнодушие към случайностите на един случаен свят, постига освобождаването си с цената на живота.

4. Няма нищо абсолютно.

Скептицизмът на Маутнер е всеобхватен и в отрицанието на възможността да познаем каквото и да било — бога, природата и дори себе си, той отива по-далеч от Хюм. Героите на Бекет за разлика от Маутнер не отричат, нито потвърждават, те са във владение на неопределеността и думата, която характеризира състоянието им и непрекъснатото им очакване, е *навярно*. Цветът на техния свят не е дори черен, той е просто сив. Те очакват Годо, края, спасението, но подобна сигурност за тях е непостижима.

5. Азът е случаен, той не съществува извън езика.

Моето аз е мит, твърди Маутнер. Когато азът търси себе си извън паметта, тогава ние не се оставяме повече да бъдем заблуждавани. Ние не познаваме никакво цялостно аз, защото помним само моменти от непрекъснатостта на живота. Паметта е единственото потвърждение на нашата същност, но тъй като тя е несигурна, истинността на моето аз не може да бъде установена. Човек може да има чувство за себе си, но няма обект, с който да отъждестви това чувство. Търсенето на себе си в „черното нищо“ на миналото се превръща в основен проблем за героите на Бекет. Никъде въздействието на Маутнер не е по-силно, отколкото в проблемите за аза, който дори и да съществува, дори и да бъде намерен, няма средства да изрази себе си и следователно не може да бъде познат. Нашето аз, нашата същност е лишена от глас, а ние сме лишени от орган за наблюдение и познание на себе си. „Вътрешната и външната част на моето аз никога няма да се слеят.“

Ние не само не сме в състояние да познаем себе си, но дори нашето чувство за външната действителност се основава единствено на субективното ни усещане, че трябва да съществува действителен свят, свят извън нас. Както Маутнер, така и Бекет поставят дуализма на дух и тяло, на битие и небитие единствено в областта на езика. Героите на Бекет са измъчвани не от метафизически идеи, а от самия език.

6. Общуването между хората е невъзможно.

За съществуването на езика са необходими най-малко двама души, които обаче никога няма да разбират по един и същи начин изричаните думи, защото: а) източникът на значението им е индивидуалният опит; б) в най-

добрия случай те са само метафори на собствения сетивен опит. Хората просто приемат общността на значението, създават си илюзията, че когато говорят, се разбират, а в същност мислят за различни неща при употребата на едни и същи думи. Маутнер все пак смята, че езикът има известна прагматична функция — например за да се повика келнерът и да се разправят клюки. Само тези глупаци, които разбират и искат да бъдат разбирани, се чувствуват неудовлетворени от езика. Героите на Бекет си дават ясно сметка, че не са разбирани и въпреки това искат да имат слушатели, на които да говорят, защото желаят да бъдат чути в самотата си. Общуването е винаги обречено на неуспех или, както казва един от героите: „Собствено казано, те не разговарят. Те употребяват изречената дума почти по същия начин, както железничарят използува своите флагчета или своя фенер."

7. Единственият език трябва да бъде обикновеният език.

Едно от обвиненията на Маутнер към традиционната философия и към цялата интелектуална дейност е опредметяването на думата, отдалечаването ѝ от употребата в обикновения език. Подобно отношение от страна на философа, който отрича всяка връзка на езика с действителността, изглежда странно, но не бива да забравяме, че Маутнер е склонен към усъвършенстването на езика вътре в собствените му граници. Естественият език, освободен от абстракции, може да приближи избавлението на човека от суеверието в думата. Бекет подобно на Маутнер търси в обикновената дума онази, макар и незначителна възможност, с която да пробие видимостта на общуването и да открие вътрешната тайна на живота.

8. Висшите форми на критика са смехът и тишината.

На първата страница на своя труд Маутнер предсказва неизбежния неуспех на своите усилия. Невъзможно е да се пише критика на езика със средствата на самия език, който е изложен на промените в употребата на думите и на случайностите на времето. Истинската критика на езика трябва да избегне превратностите на времето, да бъде критика без думи — със смях и тишина. „Всеки смях е критика, най-добрата критика. . ."

Идеята за смеха и тишината като единствени възможности за преодоляване познавателната бариера на езика се открива отново и отново у Бекет. „Безмълвният вой" над човешкото съществуване и отчаянието от неспособността то да бъде артикулирано са характерни за много от героите на Бекет. Тяхната мечта е да постигнат такова състояние, което ще бъде свободно от „тиранията на думите" и в което ще съществува единствено тишината. Тишината както за Бекет, така и за Маутнер се превръща в непостижима цел, защото човек се държи за безплодния медиум на езика.

А. А.

„СЪДБАТА НА БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА УЧЕНИЯ“ от ВЕРА СТЕФАНОВА

С., Изд. на ОФ, 1980. 244 с.

Ако трябва с няколко думи да очертая литературния „фон“, на който се появи тази книга, ще кажа — в последните няколко години интервюто преживява неочакван „бум“. Последната дума е чуждица, но не мога да я заменя с българската „разцвет“, а най-много с друга една чуждица: „дъмпинг“. Защото факт е, че в областта на този жанр има „свръхпроизводство“ и „заливане на пазара“ с „продукция“ (нека бъдем последователни в избраната терминология), отстояща твърде далеч от високите „стандарти“, ала в с е п а к удовлетворяваща поне някакви минимални изисквания на тези, от които зависи публикуването ѝ (друг е въпросът с тези, които я четат — ако, разбира се, такива има).

Споменавам всичко това не защото то има пряко отношение към книгата на Вера Стефанова „Съдбата на България през погледа на учения“ — макар да се е появила на този „фон“, не в сравнение с него ще се открояват достойнствата ѝ, — а защото наред с незадоволителния порой от интервюта, заливащи радио, телевизия, периодичен печат и пр., можем да отбележим и някои истински успехи в различните разновидности на този жанр. Не искам да гадая дали те са косвен плод на „свръхпроизводството“ или, напротив, появата им ни направи заинтересовани, но невзискателни поклонници на интервюто — колкото и привлекателен да е въпросът за яйцето и кокошката, по-важно е да се види, че днес ние имаме постижения в почти всички вътрешножанрови разновидности — анкетите (някои книги от поредицата на Института за литература при БАН, „Събеседници“ на Ат. Свиленов), сборниците, посветени на дадена тема или значително събитие в живота ни („С повея на Април“ и „Априлски кръгозори“ пак на Ат. Свиленов, „Изстраданото слово“ от Ст. Коларов), интервюто-психологически портрет („Съкровеното“ от Н. Манолова и В. Стефанова), интервюто-репортаж (последните две книги на Ив. Балабанов) и др.

Именно в съпоставка с най-добрите образци на жанра „Съдбата на България през погледа на учения“ от Вера Стефанова откроява както достойнствата си, така и — в същност на първо място — своеобразието си. То е заложено още в замисъла за поредица интервюта с видни наши учени — историци, социолози, народопсихолози, — защото въпреки огромния престиж на обществените науки в наше време и най-уважаваните им представители твърде рядко биват най-търсени — или поне често търсени за интервюта. А те безспорно имат какво да кажат — не само защото всеки голям учен е ярка творческа индивидуалност, но и защото строгите закони на науката оставят много по-голям „остатък“ от хрумвания, мнения, идеи, становища и пр., които невинаги могат да намерят място в рамките на една научна публикация, ала представляват несъмнен интерес за широк кръг читатели. Но ако това е „априорната“ предпоставка за ценността на подобна книга, не по-малко важно е и друго — концептуалната насоченост на отделните интервюта, тяхното единство около няколко проблема: историческата съдба на България през вековете и историческото развитие на българина като определен народопсихологически тип, трагизма и величието на нашата история, както и тяхното отражение в душевността на народа ни и пр. Разбира се, в рамките на тази главна насока се осветляват и множество интересни и актуални въпроси от методологически проблеми на някои обществени науки до такива сравнително порядко засягани въпроси като научната етика или съвестта на учения (важността им, мисля, не се нуждае от никакъв коментар).

Без претенции да навляза в многостранната и многопластова проблематика на „Съдбата на България. . .“, искам още веднъж да подчертая концептуалното ѝ единство. Защото то, струва ми се, превръща интервюиращия от обикновен „стимулатор“ за мисълта на интервюирания и „регистратор“ на неговите идеи в пълноправен с ъ а в т о р. Това в същност е и най-доброто доказателство за творческата пълноценност на интервюто като жанр, пример за единствено нему присъщата възможност да обедини усилията на интервюиращ и интервюиран, за да се роди качествено неповторимо произведение, което не е по силите на нито един от двамата поотделно.

Съзнавам, че донякъде схематизирам нещата, но то ни най-малко не е от желание да подценя приноса на интервюираните. Това впрочем едва ли е и възможно — ори-

гиналността и дълбочината на мисълта на такива видни наши учени като акад. Димитър Косев, акад. Христо Христов, акад. Димитър Ангелов, проф. д-р Христо Гандев, проф. д-р Илчо Димитров, проф. д-р Мито Исусов, проф. д-р Николай Генчев, доц. Васил Гюзелев, ст. н. с. д-р Минчо Драганов, на съветските им колеги ст. н. с. Вадим Вознесенски, ст. н. с. Виталий Злиднев (не само за изчерпателност, а и заради високите им качества трябва да споменем още предговора от чл.-кор. проф. Ефрем Каранфилов и послеслова от акад. Ангел Балевски) са многократно доказани и широко известни. Те се проявяват респектиращо и в тази книга, където свободният характер на интервюто дава възможност да се засегнат широк кръг въпроси, да се осветлят те в комплексната им сложност и взаимообвързаност, да се намерят преходите между отделните аспекти на проблематиката. И в същност не е възможно в една кратка рецензия дори само да се маркира богатството от идеи и проблеми, което намираме на страниците на „Съдбата на България. . .“ При това — богатство и разнообразие, но не разпиляно, а концентрирано във фокуса на основния проблем, който е дал и заглавието на книгата; който е обединяващата спойка между отделните интервюта, разкривайки се във всяко от тях от нови страни, в различни аспекти и нюанси.

Но тъй като задълбоченото навлизане в проблематиката е невъзможно (а всяко бегло докосване до нея е ненужно — то няма да замени пълноценното общуване на читателя с тази книга), искам в следващите редове да се спра на един друг въпрос — майсторството на интервюиращия. Той рядко е разглеждан самостоятелно, обикновено вниманието към казаното от известни личности в сборниците с интервюта напълно измества от съзнанието почти невидимото умение на интервюиращия. Че това е несправедливо, е половин беда; но системното невнимание към интервюто като творческа дейност се отразява зле както върху теорията (ако можем да говорим за такава), така и върху практиката на жанра. И в този смисъл „Съдбата на България. . .“ от Вера Стефанова е един добър пример, който може да ни помогне нагледно да видим онези качества, които извисяват интервюто до запомнящи се творчески изяви.

Навярно трябва все пак да започна с доброто познаване на материята — в случая това означава и познаване на трудовете на интервюирания, и на общото състояние на въпросната наука, и на проблемите, възникващи на „стика” ѝ с други близки науки. При това познаване не на нивото на дилетантската „обща информираност“, а задълбочено и в детайли, критичното асимилиране на цели школи, направления и проблемни насоки в съответната научна област; с една дума — наличието на собствен поглед, който не цели да измести възгледите на интервюирания, но единствен може да се окаже незаменимият „стимулатор“ на разговора.

Може би е странно да се отделя толкова внимание на нещо, което би трябвало да бъде задължително условие. Само че „би трябвало“ не означава „е“. Дори да не се спираме на куриозни примери като този, как пред пет милиона зрители водещият не можа да си спомни поне един стих от интервюирания виден наш поет, не можем да не признаем, че даже в анкети, водени от хора с научни претенции, се срещат неточности, пропуски и пр., които поставят под основателно съмнение компетентността им. И в това отношение книгата на Вера Стефанова е един подходящ пример.

Не по-малко ценно е едно друго качество, което изисква известно предварително разяснение. По начало въпросите на интервюиращия могат да имат две различни основни цели — или да се подтикне интервюираният към всестранно осветляване на проблематиката, или да го накарат да се „самообрисува“ като характер и психология (не говорим за случаите, когато въпросите целят уточняване на фактически данни). В книгата на Вера Стефанова като че ли по начало акцентът е поставен върху първия тип въпроси — не би могло да е иначе при такива събеседници. Същевременно обаче тя е намерила необходимата мяра, при която въпросите ѝ подтикват интервюирания да разкрие и своите вътрешни, интимно-психологически подбуди, които са предопределили интереса му към дадена наука, към определена проблематика и методология. Подчертавам това качество, защото то е трудно забележимо (и обикновено остава недооценено). А в същност именно на него дължим нещо извънредно ценно — представянето на науката не като сух сбор от факти и истини, а като, по израза на Маркс, „човешко търсене на истината“, в което интелект, емоции и воля са слети в неразкъсваемо единство, синоними на което са думите л и ч н о с т и с ъ д б а. Това осигурява и естествения преход от специфично научната проблематика към въпроси от по-общ хуманитарен характер.

Ако преминем от отделното интервю към книгата като цяло, трябва да отбележим нещо друго. Всеки сборник от този тип (освен ако не е чисто механичен сбор от взети в различно време и по различни поводи интервюта) предполага известна еднотипност на самата беседа с всеки от интервюираните. Което пък обуславя и известна еднотипност на въпросите, а донякъде и на отговорите. От друга страна, всяко отделно интервю има свой специфичен облик (или поне трябва да го има), предопределен от личността на интервюирания, от засегнатите въпроси и пр. Как да се съчетаят тези две противоречиви изисквания? Този въпрос естествено намира отговор във всяка сполучлива книга с интервюта. С в о й отговор на него дава и „Съдбата на България. . .“ от Вера Стефанова.

Именно това обуславя единството на книгата на нивото на личния почерк във воденето на разговора, на общата методика на интервюиране. Ала такова единство би останало доста формално, ако не бе „дублирано“ на по-високо ниво — на нивото на концептуалното единство и насоченост на отделните беседи. Подчертавам още веднъж това, защото то ми изглежда главното достойнство на книгата на Вера Стефанова; и защото е наистина рядко срещано, дори в сполучливи сборници с интервюта. Именно то превръща „Съдбата на България. . .“ не в сбор от интересни беседи с интересни събеседници, не и в поредица психологически „портрети“ (или поточно „автопортрети“) на видни наши учени, личности с респектиращ духовен потенциал. Макар че и това би било достатъчно, за да спечели тази книга симпатиите на читателя. Но тя е, подчертавам още веднъж, и нещо повече — оригинален принос към изясняването на историческата ни съдба и народопсихология, който може би не бива да бъде наречен „научен“ в строгия и тесен смисъл на думата, но чиято общокултурна стойност е извънредно висока. Такива книги възпитават; такива книги пораждат любов към науката, към отечеството. Тези им качества не избледняват с годините, а стойността им като документ дори се увеличава с тях.

И понеже заслугата на нашите и съветските видни учени за този краен резултат е очевидна и самоподразбираща се, позволих си в тази рецензия да се спра предимно на другия компонент на общите усилия — майсторството на интервюиращия.

Христо Стефанов

„САМОБИТНО И ОБЩОЧОВЕШКО“
от ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА
С., „Български писател“, 1980. 173 с.

Необходима е била немалка доза критическа дързост и изследователска решителност, за да се онаслови една книга с такова „крещящо“ заглавие. Но Елка Константинова притежава тези така необходими именно днес критически качества. Това показват редица нейни статии, студии и книги из областта на литературната история и на съвременната българска литература. Като литературен критик и историк тя винаги е била привличана от онези страни на литературния развой, които или не са напълно оформени, типологически изградени, или пък по една или друга причина са останали незабелязани. Изследователският терен на Е. Константинова изненадва с широтата и на пръв поглед несъвместимостта на интересите. Тук вниманието към особеностите на психологическия реализъм от 20-те и 30-те години (с постоянен акцент върху творчеството на Георги Райчев и Георги Караславов) се допълва от темпераментни критически забележки в проблемите, които поставя днешното поколение млади белетристи. Интригуващите наблюдения върху малко изследваните представители на диаболизма намират своеобразно продължение в задълбоченото вглеждане в необятния художествен свят на фантастичната проза. Разковничето на тази широта и многостранност на изследователското внимание (тук маркираме само неговите „полюси“) се съдържа в заглавието на новата книга на Елка Константинова. Защото независимо в каква посока тя съсредоточава своите усилия, в центъра на всичко стои мисълта за неразривното единство между национално- и личностно-самобитното в художествените търсения на българските творци и същевременно пречупването и преосмислянето на тази самобитност чрез изразените общочовешки и общосоциални внушения, идеи и аспекти на националното литературно самодвижение.

Това последователно търсене и откриване на националната и общочовешката специфика на литературата не е самоцел. То по особен начин снема и подчертава стремежа към теоретико-методологически критически синтез, чиито основни съставки са типологичният, културно-историческият и сравнителният подход. По тази начин обяснението на художествения феномен не се затваря в границите на отделния критико-аналитичен акт, на разбора на художествените „достойнства“, а пълноценно се разгръща в описанието на идеологическите, народопсихологическите, биографично-нравствените пружини, които го обуславят. Резултатите от тази винаги мъчително постижима методологическа „свобода“ проличават най-добре в студиите „Яворов и Лилиев“, „От диаболизма до научната фантастика“ и „Съвременната българска белетристика на фона на съветската и полската белетристика“.

Темата „Яворов и Лилиев“ — това в същност е проблемът за своеобразието и самобитността, от една страна, и за сходството и единството, от друга, на българския символизъм със спецификата на явлението в други национални литератури. Неслучайно Елка Константинова започва с една бегла съпоставка между значението на Яворовата лирика за националната ни поезия спрямо значението на един Шарл Бодлер или Ендре Ади, съответно за френската и унгарската поезия. Поставена още в началото на студията, тази съпоставка отвежда изследователката до идеята, че всеки един от тези поети на „света“ в контекста на своята национална литература слага основите на „мощна традиция“, пръв представител на която у нас е Николай Лилиев. Това е идеята за вътрешната динамика на символистическия лирически стил. Досега българският символизъм е бил преобладаващо интерпретиран като застинала художествена цялост или (по-редкият случай) в противопоставността на отделните лично творчески художествени системи. Тръгвайки от един при-

видно частен въпрос — близостта и отликите между Яворовата и Лилиевата поезия, Елка Константинова избира друг зрителен ъгъл. Тя се стреми да покаже и разкрие развитието на българския символизъм, движението на общите художествени принципи в тяхното индивидуално осмисляне и своеобразие. И закономерно стига до интересния извод, че „символизмът като художествена школа и като литературно направление и течение не е задоволявал представителите си у нас. Те най-често са успявали да го превърнат и в свой собствен жизнено-творчески метод“ (разр. м., А. Й.).

Единството на символистичната поетика или, както на друго място Е. Константинова е склонна към едно разширяващо границите на явлението определение „неоромантична стилова цялост“, е единство от по-висш разред, единство не на застиналостта (противопоставността или еднаквостта) на художествените идеи и принципи, но преди всичко единство на тяхното динамично развитие и изменение. Затова и общността на символистичната „стилова цялост“ не отрича, а точно обратното, предполага „несходствата в сходното“. Конкретно в паралела Яворов—Лилиев общността се изявява като осъзнат и у двамата стремеж към „вътрешното самовглъбяване, към изповедния психологизъм, към светкавичните прозрения, към песимистичните изповеди“. Яворов поставя началото на този „процес“, затова е и тъй „неспокоен, динамичен и раздвоен“. Лилиев постига „изчерпването на един вече установен поетически стил“, а по този начин актуализира и възможността за неговото преодоляване или продължение на ново равнище — философската лирика на поети като Атанас Далчев, Гео Милев, Александър Геров, Блага Димитрова, Николай Кънчев и други.

Привидно ангажирана със съпоставката между творческите светове на двамата поети, тази студия ярко разкрива и своеобразието на избрания изследователски подход, амбицията към критически синтез. Убедително защитена в почти всички студии и статии в „Самобитно и общочовешко“, тази амбиция обуславя в напипването на такива явления и процеси в българската литература, за които е определяща художествената динамика. Без да напуска сферата на присъщото и типичното за едно „чисто“ литературноисторическо проучване, Елка Константинова гледа на литературната история и през очите на литературния критик. И това двойно зрение като че ли най-вярно осветлява и съхранява „историчността“ на критическото познание. Пред констативното описание на художественото явление Е. Константинова предпочита неговото типологично разкриване в движение, в напрежението и динамиката на отделните актуализиращи се съставки.

В студията „От диаболизма до научната фантастика“ тя анализира някои общи, типови белези в диаболичното творчество на Светослав Минков, Чавдар Мутафов, Владимир Полянов и Георги Райчев, които, своеобразно трансформирани, открива и у съвременни писатели-фантасти като Любен Дилов, Павел Вежинов, Александър Геров, Емил Манов, Атанас Наковски. Проследява промените във функциите и значението на фантастичното, сатиричното, гротесковото изображение, породени от новия художествен и социален контекст, от новите художествени задачи, които днес решава фантастичната литература. Преосмислянето и трансформирането на старите художествени структури и принципи, познати на българската литература от творчеството на диаболиците, Елка Константинова обяснява не с носталгичното умиление пред „формата“ на миналото, а с обстоятелството, че литературният развой като „цялост“ пази паметта за това минало, преоткривайки я отново под влияние на днешните художествени и обществени тенденции. Оттук и изводът, че „най-сполучливите произведения на фантастиката, както и на някогашната диаболична литература доказват, че на нашата реалистична българска проза съвсем не са чужди тенденциите към фантастичното и ирационалното; че те значително обогатяват и разнообразяват цялостната панорама на нейното развитие; че в тях своеобразно се съединяват самобитното и общочовешкото“.

Една от опасностите, които крие безкритичното предоверяване на съпоставително-сравнителния подход, е, че често се изпада в крайности и увлечения, откриват се взаимодействия или влияния там, където по-скоро е характерна и доминираща самобитността. Не се е опазила от подобно увлечение и Елка Константинова. Трудно защитима е например нейната теза, че „при изграждането на новите народностни характери и при пресъздаването на националната атмосфера нашите разказвачи като Георги Мишев, Николай Хайтов, Ивайло Петров, Васил Попов. . . се учат от Шукшин, от Распутин („Пари за Мария“, „Последен срок“, „Живей и помни“), от Василий Белов („Дамата с хермелина“) и от всички големи майстори на съветската проза от новата вълна на 60-те години“ (вж. статията „Съвременната българска белетристика на фона на съветската и полската белетристика“). Трудността идва не само от обстоятелството, че редица произведения на споменатите наши писатели се превърнаха в литературен факт преди появата, разгръщането и утвърждаването на сходни творби и процеси в съветската литература, което от само себе си изключва възможността за конкретно влияние. По-важно е нещо друго. В своя дълголетен художествен развой българската литература вече е изградила свой специфичен и неповторим модел на художествено разкриване на „селския“ образ на света, успяла е да покаже драматизма на социално-нравствените конфликти в българското село — творчеството на Т. Г. Влайков, М. Георгиев, А. Страшимиров, П. Тодоров, Ел. Пелин, Й. Йовков,

Г. Караславов и др. Критическото осмисляне на опозицията град — село върви успоредно с нейното художествено въплъщение, като по особен начин снема единството на н а ц и о н а л н а т а литературна проблематика (да припомним само известната статия на Антон Страшимиров „Град и село“ от 1921 г.). Ето защо новият художествен „набег“ в необятната „селска“ тема през 60-те години закономерно и естествено се вписа в контекста на националната традиция, на националния художествен „фон“. Това означаваше както продължение на тази градиция, така и нейното оспорване и трансформиране, без обаче да се нарушава общият, единният художествен модел — типично националното в светоотношението, мисленето, поетиката. Например ранното лирично-пластично начало в прозата на Йордан Радичков е обяснимо не с някакво търсене на „влияние“ от лиричната струя в съветската белетристика, а със сходните художествени открития на един Петко Тодоров, Йордан Йовков, Ангел Каралийчев. И обратно, засиленият болезнено-драматичен психологически „комплекс“, достигащ често до пародийно-гротесково „визионерство“ — Радичков, ранният Васил Попов, Ивайло Петров, Димитър Вълев и др.,—бе художествен спор и същевременно продължение на битували преди това художествени тенденции — в прозата на Страшимиров, Елин Пелин, Георги Райчев, Георги Караславов. В този смисъл движението, търсенията на съвременната ни белетристика отразяват онова долавяне на общия дух на времето, онова „изравняване“ и наваксване на „закъснението“, което така тревожеше първомайсторите на нашата художествена култура като Пенчо Славейков например. И най-характерното е, че това движение бе движение в своеобразието на националния литературен „модел“, задълбочаване в неговата проблематика и именно като такова то изглежда актуално, сходно с други тенденции и особености в многонационалната съветска литература.

Въпросите за своеобразието на националното литературно развитие са неделимо свързани с проблемите за неговата периодизация, с класифицирането на отделните развойни насоки, с откриването на техния доминиращ и определящ същността им стил. Студията на Елка Константинова „Единство и непрекъснатост на литературното развитие“ е сред най-интересните напоследък у нас опити да се предложи нов модел на развойно-периодизационните поделби в българската литература.Основно нейно достойнство е,че „чисто“ теоретическата представа за периодизацията отстъпва място на конкретно-практическите идеи. Уговорката, която изследователката прави още в началото, е много точна и вярна: „. . .не може да става и дума за категорична подялба на ясно определени, противоположни и затворени в себе си литературни периоди. Можем да говорим само за общата периодизация, за общата периодизационна типология на дадена литература, за общите методологически принципи при подялбата на литературата, за различните подходи към сложното и зависимо от множество външни и вътрешни фактори литературно движение.“ Но за да бъде една периодизация л и т е р а т у р н а, тя трябва да улавя живеца на литературното самодвижение, неговата двигателна сила, развойната му закономерност. Оттук и заключението, че трябва да се създаде „прецизна периодизация на самия литературен процес, а не на определящите го външни условия и причини“.

Елка Константинова разграничава четири типа периодизации на литературния процес. Първата е „чисто механичната“, която не се обляга на определени методологически научни принципи, а „зависи само от своеволието на автора и служи единствено за удобство на преподаването на литературата“. За пример тя сочи историите на Иван Радославов и Малчо Николов. Вторият тип периодизация се стреми да обгърне историко-обществените фактори, които в една или друга степен влияят върху литературата. В четиритомната история на българската литература на БАН периодизацията няма за обект „чисто“ литературното развитие, а предимно „негенетичните фактори в литературния развой.“ Периодизацията, която поставя акцента върху промените в самата литература, върху иманентния ѝ развой, представлява третият тип периодизация. Четвъртият тип комбинира различните критерии— извънлитературни и иманентни. Според Е. Константинова основният недостатък на досегашната периодизация на българската литература е в слабото ѝ съобразяване с „чисто художественото развитие и с постепенността на промените, извършени вътре в самата литература“. Безспорното ѝ достойнство обаче е в обстоятелството, че тя обхваща в цялост изобщо историческия процес, част от който е „правенето“ на литературата. „При построяването на една съвременна, научно обусловена периодизация трябва да се имат пред вид няколко основни иманентни фактора.“ На първо място, това е „господствуващото в дадена епоха разбиране на изкуството, господствуващите естетически възгледи и представи за литературата и за оформения от тези представи стил (в най-общия смисъл на това понятие)“. Съвременните принципи на периодизацията трябва да отчитат и определящите литературния развой взаимоотношения между „родното, традиционното и чуждите влияния“, както и отделните литературни течения, „които са важен фактор при всяка научна периодизация“. Включвайки в една работна „схема“ тези периодизационни принципи, Елка Константинова определя 80-те години на миналия век като „преходен период, в който все още господствуват възрожденските възгледи за изкуството и възрожденският дух на произведенията“. Като първи период на новата българска литература се очертава периодът от началото на 90-те го-

дини до 1923 г. Този период включва два подпериода: времето от началото на века до войните и времето от 1918 до 1923 г. Вторият период започва след Септемврийското въстание от 1923 г. и завършва с Девети септември.

Разбира се, една периодизационна схема е функционална само тогава, когато сама предполага своето динамично изменение. Защото всяко конкретно-историческо време „чете“ отново и често пъти по нов начин литературното минало и коригира представата за него съобразно съвременното му продължение. Така след Йордан Радичков ние по нов начин четем и неговите предходници Елин Пелин и Йордан Йовков, след поетите на 40-те години с нови сетива осмисляме търсенията на символистите и Далчев. С други думи, литературната традиция се разкрива не като канонична завършеност и затвореност „в себе си“, а като динамична цялост, в която не пресеква преструктурирането на нейния „идеален вътрешен ред“ по израза на Т. С. Елиът. Това чувство за „единство и непрекъснатост“ на литературното развитие, за неговото пост фактум изменение неминуемо внася корекции в периодизационните поделби, доказвайки именно своеобразието на литературните процеси. Диалектическото единство на двата методологически принципа — иманентно-синхронния и историко-диахронния, „вътрешния“ саморазвой и обуславящото „външно“ социално-историческо въздействие — поставя редица проблеми пред литературознанието. Тяхното решаване е винаги „предстоящо“ и несъмнено то се извършва и ще се извършва в границите на анализа на конкретното литературно явление. Този анализ, без това да е негова цел, ще ни доближава постепенно към абсолютната периодизационна схема, зачерквайки същевременно илюзията, че тя може да бъде някога постигната. Ето защо не трябва да звучи скептично признанието на Елка Константинова: „Може би изобщо е невъзможна една категорична периодизация на литературата, която винаги е толкова сложна, многообразна и цялостна в своето постепенно еволюиране.“ Но не е ли точно този оптимистичен скептицизъм и своеобразният залог за доброто бъдеще на литературната наука? Мисля, че разгледаните тук студии от книгата на Е. Константинова „Самобитно и общочовешко“, както и неспоменатите й работи „Захари Стоянов и националното съзнание“, „Пътят на революционната ни проза през периода 1923—1944 г.“ и „За по-младите белетристични поколения“, дават позитивен отговор на този малко спекулативен въпрос.

Александър Йорданов

„ЕСТЕТИКА“ от ФРИДРИХ ШИЛЕР.
Сборник под ред. на проф. д-р Исак Паси
С., изд. „Наука и изкуство“, 1981

Излезе от печат „Естетика“ от Фридрих Шилер — предговор, встъпителна студия и съставителство проф. д-р Исак Паси, превела от немски Валентина Топузова, редактор на превода проф. д-р Цеко Торбов. В тома се съдържат 31 статии, възникнали между 1781 и 1802 г., които очертават цялостно творческия път на мислителя Шилер. Съставителят на „Естетика“ въвежда читателя в теоретичните произведения на Фридрих Шилер, с уговорката за особената стойност на чисто естетическите студии, но без да изчерпва с това значението му като теоретик. Читателят, запознат от встъпителната студия с духовното израстване на Шилер, може да осмисли по-широкото му представяне като необходимост — включването на литературна и изкуствоведска критика не преследва самоцелна изчерпателност, а документира щурмерския и класическия период на твореца. Отправна точка в развитието на Шилеровата теоретична мисъл е литературната критика. В най-съществената си част тя е анализ на художественото творчество на Шилер от времето на „Бурни устреми“ (статиите между 1781—1785 г.). Освен това преходът към естетическите занимания на Шилер се представя именно чрез нея като еволюция на мирогледната и поетическата нагласа (в статиите между 1788—1791 г.). А в края на житейския си път „поетизиращият кантианец“ (И. Паси, с. 18) отново се връща към по-конкретните проблеми на литературната теория и критика (в статии като „Върху наивната и сантиментална поезия“, 1795/1796, „Мисли за употребата на обикновеното и низкото в изкуството“, 1802, „Върху употребата на хора в трагедията“, 1803).

Най-ранните Шилерови статии са интересни не само като опити да се доближат драмите му от същото време до разбирането на тогавашния читател. С подчертания социален патос в позицията на Шилер те са и доказателство за промените в едно литературно течение. Той се проявява ярко в рецензията върху „Разбойници“ — пиесата, наречена от автора си предизвикателство към облечената в съсловни привилегии сган. Той звучи в пламенната защита на потиснатите от „гражданския живот“ „най-божествени пориви,... най-добри заложби за големи и добри дела“ (с. 88), които въплъщава преобразеният спрямо историческата истина Фиеско. Същия този граждански заряд носи и трагическият конфликт в „Дон Карлос“ — Шилер обосновава Поза и Карлос като образи, необходимо и

неизбежно породени от условията на испанския феодален деспотизъм. Същевременно във всички ранни статии е ясно доловим и обясним интересът на твореца към проблемите на морала като проблеми човешки. Но той е понятен и като проява на революционера в една изостанала, феодално разпокъсана Германия, където размисълът върху социалното преустройство закономерно насочва вниманието към индивида и неговото преобразуване. Затова в ранната Шилерова драматургия е залегнала наследената от немското Просвещение идея за литературата като средство за духовно (при невъзможността за политическо) обединяване на нацията. У Шилер тази традиция се конкретизира в убеждението за „театъра. . . като морален институт": „Когато справедливостта ослепее за злото и затъне в служба на пороците, когато злодеянията на силните се подиграват над безсилието и страхът свързва ръката на властта, театърът взема меча и везните и призовава пороците пред страшен съд" (с. 92). Задачите на изкуството и целите на социалните преобразования са здраво преплетени в светогледа на Фридрих Шилер. Неслучайно Исак Паси извън естетическите статии се спира специално върху статията „Театърът, разгледан като морален институт". Именно тя сигнализира най-ясно за читателя вътрешното предразположение на твореца да свежда естетическите си и социални проекти до един общ знаменател— морала: „Идеите на Кант допадат на Шилер, защото влизат в един *вече* настроен ход на мислите" (И. Паси, с. 13). Този възглед е изведен на преден план във встъпителната студия на фона на поместените в тома естетически произведения („Върху основанието за удоволствието от трагични предмети", „Върху трагическото изкуство", „Писма до Готфрид Кьорнер", „Върху грацията и достойнството", „За възвишеното", „Върху патетичното", „Върху естетическото възпитание на човека в поредица писма", „Върху моралната полза от естетически нрави", „Върху възвишеното"). Но той се оказва и вътрешноприсъщ композиционен принцип в тома „Естетика" — върху него се гради равновесието между литературна критика и естетика. „При цялото новаторство на Шилеровата естетика спрямо неговото просветителско, щурмерско мислене — теоретично и поетично — тя, естетиката, е и в някаква степен продължение на просветителско-щурмерските традиции, техен завършек и увенчаване" (И. Паси, с. 9). Изречено във встъпителната студия, това твърдение се подкрепя по най-безспорен начин от Шилеровите статии, написани между 1785 и 1791 г. Те отбелязват края на щурмерския период в немската литература и все още не попадат в категорията на онези произведения, чието създаване се съпътствува от бурното разочарование на Шилер поради развоя на Френската революция. Става дума за статии като „Писма върху Дон Карлос", „Върху Егмонт, трагедия от Гьоте", „Върху Ифигения в Таврида", „Върху стихотворенията на Бюргер", които позволяват да се проследи как класическият идеал на Шилер постепенно добива плът и кръв. Разнищвайки интригата на „Дон Карлос" в Писмо осмо, Шилер споменава „една любима тема на нашето десетилетие" — „разпространението на по-чиста, по-кротка хуманност,. . . възможно най-голямата свобода на индивидите при най-големия разцвет на държавата, накъсо. . . най-съвършеното състояние на човечеството, което може да се постигне според природата му и според силите му" (с. 140). От позициите на „красивата хуманност" (с. 159) Шилер оценява характера на Гьотевия Егмонт и критикува у него онези качества, които изместват тежестта по посока на едностранчиво или лекомислено абсолютизираната виталност и сетивност на героя. В сюжета на „Ифигения" от Гьоте пък Шилер подчертава онези моменти, които целят раздалечаването от античното произведение в името на цитираната вече „красива хуманност". Но най-показателна е рецензията „Върху стихотворенията на Бюргер". Тук Шилер защищава мисията на националния автор, като го разграничава от народния поет на основата на класическата представа за идеалния индивид. Нравственото облагородяване и усъвършенстване се обявяват за източник на творческото начало, а за цел на поезията се провъзгласява нравствено-естетическото възпитание на публиката. Сетивният подтик, надмощието на афекта са според Шилер както враг на нравствеността, така и на художествеността. Резкият критичен тон спрямо Бюргер без съмнение означава и присъда над собственото щурмерско минало. Шилеровият дял в класическата представа за хуманността, основаваща се върху красивата нравственост, се определя от голямото относително тегло на моралното в нея. В този смисъл приведените статии са необходим увод към естетическите студии.

Самите естетически студии са безспорно сред най-значителното, което е оставил Шилер. Фактът, че са обхванати с такава прецизност в българското издание, говори за дълбоко вникване в личността на поета-мислител Шилер и в историята на немската литературно-естетическа мисъл. Встъпителната студия на Исак Паси, чието структурно и съдържателно изграждане потвърждава това впечатление, изцяло надхвърля рамките на придружителния коментар. Исак Паси откроява своеобразието на теоретика Шилер както чрез успешните му, така и чрез неуспешните опити да внесе корекции в Кантовия ред на мисли, но се интересува най-вече от това, как заниманията с Кант дават на Шилер творчески подход към естетиката и към проблемите на личността. Най-значителни по своята оригиналност изводи се налагат чрез тълкуването на понятието „игра" като естетическо състояние, висше човешко състояние, при което всички сили на индивида достигат равновесие и хармонично единство, а така той се приближа-

ва до Винкелмановия статус на гръцките богове. Това е най-кратката и прегледна формула за приноса на Шилер в развитието на немската класическа литература — принос, осъществен в руслото на немската просветителска традиция, обогатена чрез творческото преосмисляне на Кантовата философия. От играта, разтълкувана като основна естетическа и антропологическа категория в системата на Шилер, водят нишките към неговата поетика. Като обръща внимание върху усилията на Шилер да синтезира сетивното и рефлектиращото съзнание в поетическите категории, да търси не само равновесие, но и хармония между двете страни на човешката и творческата същност, Исак Паси разкрива и родството на Шилеровата поетика с естетиката и антропологията, с което дава изчерпателен отговор на един неизчерпан досега от изследователите въпрос. От тази платформа се открива интересна възможност: да се обясни амбивалентността на категориите „наивна" и „сантиментална" поезия, които съдържат белези както на типологична класификация, така и на литературноисторическа периодизация. Тази двойственост се оказва пряк израз на желанието за синтез между естетика и антропология, естетическа и социална проблематика.

В тома „Естетика" са представени за първи път всички значителни естетически и литературнокритически произведения на Шилер (като изключим ранните преводи на „Театърът, разгледан като морален институт" — 1880, 1899, и „Върху моралната полза от естетически нрави" — 1895). Логично е те да събудят най-напред интереса на специалистите, обърнати към проблемите на естетиката, литературната и културната история. Но в една страна, където Фридрих Шилер по традиция и заслуга се е наложил със своя свободолюбив и човеколюбив дух като велик драматург, тази книга има какво да каже на най-широк читателски кръг. Ясната концепция на съставителя — да представи естетиката на Шилер на фона на цялостното му мирогледно и творческо развитие, нещо повече: да я вгради в този процес — улеснява достъпа и до най-философските произведения на Шилер. Високото качество на превода, което е гарантирано от редакторската намеса на такъв известен познавач на Кантовата философия у нас като Цеко Торбов, подкрепя най-активно духовното общуване с Шилер-теоретика. В работата на преводачката Валентина Топузова се чувствува овладяването на богата лексика с разнообразни поетични, функционални и темпорални нюанси, терминологична точност и сигурност и прегледно смислово членение на фразата независимо от степента на сложност на изходната синтактична конструкция.

Поредното издание на библиотека „Естетика и изкуствознание", подготвено от един висококвалифициран колектив, ще обогати представите на българския читател за Фридрих Шилер.

Божидара Делииванова

Хроника

ГЛАВНИЯТ РЕДАКТОР ПРЕДСТАВЯ ЕСТОНСКОТО ФИЛОЛОГИЧЕСКО СПИСАНИЕ „KEEL JA KIRJANDUS" („КЕЕЛ ЙА КИРЙАНДУС")[1]

Месечно издание (всеки брой от 64 страници) на Естонската академия на науките и Съюза на естонските писатели, излизащо в Талин.

В сегашния си вид „Кеел йа кирйандус" се появява едва през 1958 г., но то е плод на една дълголетна национална традиция с генезис в революционните събития от 1905 г. Предходници на „Кеел йа кирйандус" са „Еести кеел"[2] от 1922 г. и „Еести кеел йа кирйандус"[3] от 1940—1941 г. От 1958 г. естонското филологическо списание подновява своето съществуване. Езикът се споменава наистина на първо място, но в съдържанието той все пак не заема централно място — на езикознанието днес е отредена само една трета от общия обем. Литературоведската тематика дава облика на списанието, определя актуалното му професионално равнище. Страниците на „Кеел йа кирйандус" са открити както за теорията на литературата, така и за литературната история и критика — макар това деление на литературознанието да е твърде условно. Защото, както е известно, нито историята на литературата, нито критиката са възможни без познаване на теорията, а теорията от своя страна не стои извън времето, нито пък е безкритична. И публикуваните в списанието теоретични студии нямат само теоретичен характер. Така например младият литературовед Юри Талветс не така отдавна (1980, в бр. 11) изследва проблема за литературното време и пространство въз основа на чуждестранен литературноисторически материал. В същия брой е и студията на Мартин Нейтал относно понятието за субективно и обективно време в днешната естонска литература. А

[1] „Език и литература" (бел. пр.).
[2] „Естонски език" (бел. пр.).
[3] „Естонски език и литература" (бел. пр.).

Нафтоли Бассел в едно сравнително изследване (1981, бр. 3) съотнася пътеписите на писателя Леннарт Мери към многонационалния контекст на съвременната съветска литература.

С по-голям резонанс и по-широка читателска аудитория се ползуват такива текстологични анализи като този, който ни предлага Хейно Пухвел в студията си за капиталното издание „Събрани произведения" на А. Х. Таммсааре (1979, бр. 8). Оказва се, че не е достатъчно да познаваме само глобалните принципи на текстологията, защото стиловите и художествени подстъпи на почти всеки писател са различни — едни в началния му творчески път, други в зрелия период на творчество. Публикуваните в нашето списание студии по текстология целят да подпомогнат изданията на естонското литературно наследство, предвидени в перспективен план за 1980—2000 г. Проблемите на теоретичната текстология са актуални у нас и поради това списанието публикува обширен коментар (1980, бр. 3) за издадения през 1971 г. в Мюнхен под редакцията на Г. Мартенс и Х. Зеллер сборник „Texten und Varianten. Probleme threr Editsion und Interpretatsion". Тук му е мястото да отбележа и работата на Рейн Вейдеманн „Въведение в литературнокритичната поетика" (1979, бр. 3) — един опит за систематичен обзор на литературнокритичните критерии, подстъпи, жанрове през последните десетилетия.

Литературната критика в „Кеел йа кирйандус", особено през последните две години, се изяви с убедителни анализи и оценки за творческите похвати на съвременни естонски писатели, за литературния процес у нас. Особено за художествената проза, която днес изпреварва останалите жанрове в естонската литература. През последното тримесечие на 1978 г. критиците Пярт Лиас и Андрес Лангеметс започнаха диалог за „Естонската белетристика: нови насоки и търсения". В дискусията се включиха по-късно и други критици, както и някои писатели (Еме Беекман, Яан Круусвалл, Рейн Салури, Мати Унт). В началото разговорите засягаха научно-техническата революция и познавателната функция на литературата, по-късно вниманието бе насочено към литературния герой, към идеала на писателя, а в някои критични материали се прави опит и за философско осмисляне на литературния процес (например в студията на Калле Кург, 1981, бр. 2—3).

С течение на годините особено популярни в „Кеел йа кирйандус" станаха обзорните коментари върху творчеството на отделни естонски автори. В десетки статии критиците напрегнато търсеха творческото своеобразие на писателя, дълбаеха в художествените пластове на най-новата национална епика и лирика. Тези критични обзори бяха и канавата на бъдещи монографични изследвания.

Нашето списание не остава длъжник и към днешния ден на естонската съветска литература. От висотата на 80-те години по-старите литературни периоди изглеждат като безвъзвратно минало. Но ние не забравяме, че те са предистория, неразривно втъкана в живата плът на днешната литература. Ето например очерка на Оскар Круус за творческата дейност на Юхан Сютисте (1980, бр. 7), за темпераментния поет, един от първите, поздравил връщането на съветската власт в Естония през 1940 г. със стиховете си „Светът се обръща на изток". Понякога е необходимо да се запълнят също „бели петна" в литературното наследство. И показателни в това отношение са проучванията на Майе Рейнолд за критика Оскар Ургарт (1980, бр. 10), както и студията на Хилве Ребане за литературната дейност на Лийдиа и Леон Тоом (1980, бр. 7—8). Оскар Ургарт е критик от 30-те години с философско-психологическо проникновение в естонския литературен реализъм. Изключена от Тартуската девическа гимназия по време на революцията от 1905 г., Лийдиа Тоом заминава и се установява в Москва. Работила е в редакцията на „Правда", участвувала е и в Първия конгрес на съветските писатели. От 1940 г. тя е вдъхновен популяризатор на естонската литература в руските вестници, списания и книжни издания. Превела е на руски език творби от най-добрите естонски писатели (Едуард Вилде, Фридеберт Туглас, Аугуст Якобсон и др.). Синът ѝ Леон Тоом тръгва по пътя на майка си. Сам поет, той се ориентира към поетични преводи. Като преводач на Юхан Смуул е ненадминат и до днес. Ако например романът на Туглас „Малкият Иллимар" и „Ледената книга" на Смуул получиха такава международна известност, то в немалка степен това се дължи на отличните преводи на руски език, направени от Лийдиа и Леон Тоом. Тези художествени творби се появиха на български език също чрез техните преводи.

Сравнително високохудожественото равнище, както и философският и интелектуален уклон на съвременната естонска литература дават повод на Майе Калда за една литературна панорама — „Литературният процес през 50-те—70-те години" (1980, бр. 7).

Броят на рецензиите в списанието през последните две години стига до 90. Стараем се нито едно художествено произведение да не остане извън обсега на литературната критика. Заслужено признание намират такива творби като сборника „Летящият град" на голямата поетеса от по-старото поколение Бетти Алвер (1979, бр. 12), историческият роман на Яан Кросс „Императорският безумец" (1979, бр. 5), повестта на Юхан Пеегел за естонските войници през първите месеци на войната „Аз паднах през първото военно лято" (1979, бр. 4), романът на Арво Валтон „Протекъл в блаженство ден" (1980, бр. 10), „Корида" (спечелил награда в конкурса за романи) на Теет Каллас (1980, бр. 2) и толкова други. Понякога рецензията ни се поднася като литературно есе, като портретен етюд. Особено

последователен в това отношение е поетът и есеистът Хандо Руннел (например за романа на Мати Унт „Есенен бал“, 1980, бр. 2).

В нашето списание намират място и актуални въпроси на литературната практика: за популяризиране на литературата, за литературната политика, за ретроспективната национална библиография (1979, бр. 5); за литературните мемориални музеи (1979, бр. 12); за преводачите на естонска литература и нашите задължения към тях (1979, бр. 1) и т. н. и т. н.

Литературната история в „Кеел йа кирйандус“ заема особено важно място. Естонската литература от 20-те и 30-те години е костеливият орех за днешните ни литературни историци. И все пак налице са ценни обобщения в анализа например на литературния историк Тоомас Лийв за естонския разказ през втората половина на 20-те години (1979, бр. 2—3). С високи естетически критерии и съвременен методологически подход авторът разкрива прехода от новоромантичния към новореалистичния психологичен разказ в творчеството на такива писатели като Пеет Валлак, Август Гайлит, Йоханнес Семпер. От генезиса на психологическия роман през същия период се интересува Ендел Нирк (1979, бр. 7). Писателят Ралф Парве прави изчерпателен фактологически преглед на сътрудничеството между двамата писатели-съмишленици Йоханнес Барбарус и Август Алле (1980, бр. 8). (През 1940 г. А. Алле става активен поддръжник на възстановената съветска власт в Естония, а Барбарус — с гражданското име Варес, е министър-председател и първи президент на съветска Естония.)

Естонският литературен пейзаж през първите две десетилетия от нашия век е рядко населен. Оживени са обаче споровете за културното движение от началото на този век, познато под името „Млада Естония“. И особено за новелата-есе „Рут“ от Йоханнес Аавик, виден естонски езиковед (1980, бр. 12). През 1980 г. „Рут“ бе публикувана за първи път в отделно книжно издание. И се оказа удивително актуална художествена творба — главно със симбиозата на есеистичния и белетристичния жанр.

С любопитни и занимателни факти е илюстрирал Меелик Каху студията си за естонските литературни псевдоними (1980, бр. 1). Случаят с един псевдоним например става истинска сензация в естонската литературна история. През 1916 г. поръчали на Фридеберт Туглас критична статия за най-новите литературни прояви, но тъй като големият писател не виждал нещо заслужаващо внимание по това време, той решил да се пошегува. Измисля писателя Артур Валдес и написва разказ от негово име. Публикацията е във вид на некролог, тъй като междувременно се било получило известие, че този талантлив автор е починал неотдавна. След време се появяват „стихове на Артур Валдес“, спомени за срещи с него ту в Швейцария, ту в Литва. На този фиктивен писател се посвещават стихотворения, а един литературен историк искрено се каел, че още не е успял да прочете нито ред от Артур Валдес. Странното е, че шегата на Фр. Туглас се взема сериозно и в наши дни. Неотдавна един писател предаде „разказ от Артур Валдес“.

В трудната история на естонския печат ни въвеждат старателните архивни търсения на Лео Анвелт за първия естонски вестник, излизал през 1806 г. и почти веднага запретен.

Сп. „Кеел йа кирйандус“ насърчава сравнителните литературни изследвания. Така например цялостна представа за естонско-таджикските литературни контакти ни дава изследването на проф. Сергей Исаков (1980, бр. 1—2). Авторът е проследил както преводите на таджикско-персийска литература в Естония, така и преводите на естонски писатели в Таджикистан в доста обширен исторически отрязък от време. Или пък статията за естонския революционер Яан Ряппо, получил известност като обществен и просветен деятел в Украйна. Неговата жена Анфиса Ряппо изучила естонски език и превежда на украински нашия народен епос „Калевипоег“ (1980, бр. 4).

Към този раздел на списанието бихме могли да споменем и някои отзиви и рецензии за сравнително-литературни публикации: книгата на проф. Кай Лайтинен „Светът на Айно Каллас“ (Хелзинки, 1978) се представя от Нигол Андерсен (1979, бр. 3). Айно Каллас, по националност финландка, се омъжила за естонския фолклорист Оскар Каллас и като писателка е разработвала предимно естонски теми. Нашият специалист по руска литература поетът Валмар Адамс ни запознава с изследването на Юри Лотман, професор от Тартуския университет с международна известност, „Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин“. Комментарии“ (Ленинград, 1980), (1981, бр. 2). Името на Юри Лотман се появи в нашето списание и като рецензент (1980, бр. 10) на една книга, не съвсем литературоведска, но толкова любопитна за литературната история. Това е „Абрам Петрович Ханибал“ на Георг Леетс. Книгата излезе в Талин, на руски език, през миналата година, като значителен принос във всесъюзната пушкинология. Авторът работи в Талинския градски архив над друга тема, но се натъква на непознати досега оригинални документи за пребиваването на Пушкиновия прадядо в Естония. Леетс се заинтересувал от живота и дейността на Ханибал в Естония, където прадядото на поета е прекарвал дълго време. Най-напред той обучавал младши офицери в гр. Пярну, после се оттеглил за няколко години като собственик на малко имение в провинцията. Той обаче не бил забравен и отново е издигнат като началник на талинската артилерия, а не след дълго — за главен комендант на Талин. Задълбочавайки се в подробностите от живота на Ханибал, изследователят изготвил първата досега моно-

графична биография на Пушкиновия прадядо. По такъв начин един естонски изследовател обогати със значителен принос руската литературна история и пушкинознанието въобще. За съжаление вече посмъртно му беше присъдена литературната награда „Юхан Смуул“ . . .

Ще ми позволите да се върна няколко години назад в желанието си да отбележа присъствието на естонско-българските проучвания на страниците на „Кеел йа кирйандус“. В бр. 1 от 1970 г. отново проф. С. Исаков от Тартуския университет публикува очерка „Из историята на естонско-българските литературни отношения“. Констатирал редица подобия в българската и естонската литература от края на XVIII и началото на XIX в., авторът проследява по-специално проникването на българската тема в естонската литература по време и след Руско-турската война, в която като войници от царската армия са взели участие и много естонци, в това число и писатели. Като например поетът Пеетер Якобсон, чието стихотворение „Естонски воин умира в България“ става популярна естонска народна песен. В различни варианти е позната също така песента по негови стихове „Край река Марица“. По време на Руско-турската война естонският печат ежедневно е печатал материали за България, появяват се оригинални и преводни книги с българска тематика, като например популярната пиеса на Юхан Кундер „Чичото-държавник“ и др. Естонският печатарски работник Й. Вяляотс, който се заселил след Освобождението в София, изпращал дописки в естонската преса за живота в България (през 1894—1896 г.). В тях той се опитал да представя също изяви на българската литература.

Първите естонски преводи са главно на творби от Иван Вазов. През 1920 г. в Талин излиза антология на българския разказ (Христо Ботев, Алеко Константинов, Стоян Михайловски, Йордан Йовков, Елин Пелин и др.), обилно публикува преводи от български и списание „Ромаан“. С. Исаков завършва своя преглед до 1940 г., като съобщава само бегло появилите се след това преводи. Разбира се, днес те са много повече и тяхното равнище — по-високо, и се превежда вече направо от оригинала. Студията на Ингрид Рюютел „Руско-турската война от 1877—1878 г. в естонската песенна традиция“ (1977, бр. 8—9) разглежда литературни стихотворения, недостигнали до народа; станали народни литературни текстове; чисто народни песни и съхранено в ръкописни песнопойки индивидуално творчество, което става достояние на печатната или устната народна традиция. В студията се прави анализ на назованите вече две стихотворения от Пеетер Якобсон. Материалът е крайно увлекателен и видимо това е подтикнало абсолвента на Софийския университет Любомир Занев (женен за естонка) да изготви и защити дипломна работа на същата тема.

Такива са в най-общи черти тематичните и проблемни раздели, с такъв приблизително профил се представяме пред читателите на „Литературна мисъл“. С увереност, че има какво взаимно да си споделим от страниците на двете наши литературоведски списания.

Талин *Олев Йъги*

Превод от естонски: Лилия Величкова

SOMMAIRE

Pantelei Zarev — Derniers adieux 3

90 ans depuis la fondation du Parti Communiste Bulgare

Guérogui Dimov — Le fondateur du parti du prolétariat révolutionnaire bulgare
Dimitre Blagoev — père de la théorie et de la critique littéraire marxiste bulgare 5

Stefan Anguélov — L'humanisme socialiste en activité 17

Echos dans la science étrangère sur la culture bulgare

Guéorgui D. Gatchev (Moscou) — L'image bulgare du monde 28

A travers les pages de la Revue „Voprossy litteratoury"

M. B. Chraptchenko (Moscou)— Les horizons de l'image artistique 49

Profils

Pascale Stamatov — Atanasse Mantchev 84

*

Nicolaï Tzv. Cotchev —Contribution au sujet du dieu vainqueurs chez Evripide 104

Communications scientifiques

Carole Telbisov — L'école littéraire de Tchiprovetz 121

Siméon Hadjikossev — Alain Robbe-Grillet et „Le Nouveau Roman" 138

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de L'URSS, La République Démocratique Allemande, Cuba et USA 146

Revue

Christo Stéfanov — „Le destin de la Bulgarie vue par les yeux du savant" par Verra Stéfanova 156
Alexandre Yordanov — „Originale et à tous les hommes" par Elka Constantinova 158
Bojidara Delivanova — „Esthétique" par Fr. Schiller 161

Chronique

Olev Yagy — Le rédacteur en chef représente la revue estonienne filologique „Keel ya kirvandus" 163

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“ ул „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература при БАН 1981 c/oJusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 26 V. 1981 г. Подписана за печат на 15. VIII. 1981 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 10,38 Издателски коли 13,45 Тираж 1700 Изд. индекс 8351

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 296

ISSN 0324-0495

20607

Цена 1,30 лв.