

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1984 · 6



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVIII . КН. 6 . 1984

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Към 40-годишнината от социалистическата революция в България

Сергей Райков — Патосът на преодоляването	3
Елка Константинова — Съвременната българска фантастична литература	23

* * *

Илия Конев — Характерна за Възраждането и Просвещението форма на отношение към действителността	33
---	----

* * *

Иван Гранитски — Марксовата публицистична полемика от „Рейнски вестник“ до „Немско-Брюкселски вестник“ (1842—1847)	54
Жана Николова-Гълъбова — Красотата като обект на превъплъщение в комедиите на Шекспир	71

Проблеми на художествения превод

ЛМ — Годишен преглед на преводната продукция — 1983 г.	90
Стефан Коларов — Руска и съветска преводна проза — 1983 г.	91
Георги Цанков — Преводът на художествена проза от западни и неславянски езици през 1983 г.	101
Любомир Илиев — Състояние и проблеми на теорията, историята и критиката на превода през 1983 г.	115

Научни съобщения

Мая Велева — Видове повествование в съвременната българска художествена проза	124
Зоя Андонова — За творческите тайни на романа „Обикновени хора“ на Георги Караславов	137

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, Полша и Франция	143
---	-----

Преглед

Александър Йорданов — „Теодор Траянов — грядущ и непознат“ от Стоян Илиев	151
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

К 40-годовщине социалистической революции в Болгарии

Сергей Райков — Пафос преодоления	3
Елка Константинова — Современная болгарская фантастическая литература	23

* * *

Илия Конев — Характерная для Возрождения и Просвещения форма отношения к действительности	33
--	----

* * *

Иван Гранитский — Марксовская публицистическая полемика с „Рейнской газеты“ до „Немецко-Брюссельской газеты“ (1842—1847)	54
Жанна Николова-Гылыбова — Красота как объект перевоплощения в комедиях Шекспира	71

Проблемы художественного перевода

ЛМ — Годовой смотр переводной продукции в 1983 году	90
Стефан Коларов — Русская и советская переводная проза в 1983 году	91
Георгий Цанков — Перевод художественной прозы с западных и неславянских языков в 1983 году	101
Любомир Илиев — Состояние и проблемы теории, истории и критики перевода в 1983 году	115

Научные сообщения

Мая Велева — Виды повествования в современной болгарской художественной прозе	124
Зоя Андонова — О творческих секретах романа „Простые люди“ Георгия Кара- слава	137

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, Польши и Франции	143
---	-----

Обзор

Александр Йорданов — „Теодор Траянов — грядущий и незнакомый“ Стояна Илиева	151
Едвин Сугарев — „Поэзия немецкого экспрессионизма“ Надежды Поповой-Ан- дреевой	153

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главный редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ,
МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главный редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО КЕЧЕВ

ПАТОСЪТ НА ПРЕОДОЛЯВАНЕТО

СЕРГЕЙ РАЙКОВ

И най-сетне — какво искат да кажат с това смесване на поетичните родове? В учебниците нека ги разграничават, доколкото могат, но когато един гений с оглед на по-висши намерения в едно и също произведение съчетае няколко от тях — забравете за учебника и само проследете дали той е постигнал тия по-висши намерения. Какво от това, че една такава пиеса на Еврипид не е нито само разказ, нито само драма? Вие можете да я назовете и нещо междинно — на мене ми е достатъчно, че това междинно нещо ми доставя по-голямо удоволствие и ме поучава повече, отколкото и най-законосъобразните рожби на вашите коректни расиновци или както още се казват те. Катърът не е нито коп, нито магаре — но не е ли той въпреки това едно от най-полезните товарни животни?

Лесинг

На тези всъщност детски, варварски, нелепи тенденции... художникът трябва с всички сили да се противопоставя, да отделя едното художествено произведение от другото с непроницаеми вълшебни кръгове, да брани своеобразието и отличителните свойства на всяко едно, както са постъпвали древните, поради което ставаха и бяха такива забележителни художници. Но кой може да отдели своя кораб от вълните, по които плува? Против течението и вятъра може да се изминават само кратки разстояния.

Гьоте

Споровете за границите в изкуството нямат граници. Те ту избухват в шумни естетически разпри, изпълнени с гневни възгласи, саркастични съгласия и вопли на комично отчаяние, ту заглъхват в тишината на кабинетните размишления, отново бушуват в пламенни литературни манифести и угасват в схоластични мастилени войни...

В това няма нищо ново. Ново, интересно и различно е онова, което всеки път събужда тези теоретически бури — те никога не минават „безнаказано“ за самото изкуство и готовността му да ги намира освежителни и здравословни издава, че тъкмо то е главният виновник и подбудител. Естетическите дуели не само ласкаят неговото самочувствие и не само го карат бързо да прощава драскотините, които понякога получава в бъркотията на по-разгорещените схватки — в тях то проверява собствената си стойност и слабостителност, своя чар и покоряващо влияние. То много добре знае, че там, където има

въпроси, има интерес, където се търсят отговори, има познание, а където има познание, има развитие. . .

Но постоянните спорове, сблъсък на страсти и състояние на неустановеност, също омръзват на капризната дама: най-сетне всичко си има граници. Периодите на равновесие и успокоение, на вътрешно съзряване ще подготвят новото възраждане на интереса към неизвестното, нова жажда за риск, нова любов към въпросите. Но възраждането не означава просто възкръсване, а преобновяване, осъзнатост на „несходствата в сходното“, носталгичен поглед „отвъд“ по посока на предишните благоустроени и обживени граници. . .

За да има определеност — трябва да се очертае граница, границата е опора, а не ограничение. Тя става ограничение, когато дотолкова загуби задължителната си еластичност, рехавост, способност да пропуска обменящи се елементи между системата, която охранява и околната художествена и извънхудожествена кръводаряваща среда, когато се втвърди и окамене дотолкова, че започва да спира „лекото дихание“ на творбата, когато я застави да изразходва енергията си в преодоляване на грамада ненужни, „нефункционални“ за новите цели елементи, конституирани като „задължителни“ само защото някога наистина са били нужни. Границата става преграда, когато заради нея творбата — като еманация на исторически отвоювани принципи — не може да намери с в о я т а противоположност и чрез нея — с в о е т о ново единство. Върху тази гранична противоположност и единство, дълбоко засягащи литературното развитие, са съсредоточени и Фойербаховото „ти“ и любовта; и Марксовото разсъждение за социалната същност на личността и влагането на себе си в природата, в предметите на своя труд, в другия, в творческото преобразуване „и по законите на красотата“; както и Лениновите бележки върху думите на Хегел: „Тази хармония е тъкмо абсолютното ставане, изменение — не ставане друго, сега едно, а след това друго. Същественото е това, че всяко различно, всяко особено е различно от някое друго, но не абстрактно от което и да било друго, а от с в о е т о друго; всяко съществува само дотолкова, доколкото неговото друго в себе си се съдържа в неговото понятие. . .“

Изкуството се освобождава от границите си, като ги пародира тутакси, щом ги усети, осъзнае. Изкуството не руши границите си — те са му нужни, за да има памет за изминатото — но то ги претопява (трансформация на синтетично равнище) или ги обтича, отласкавайки се о тяхната опора (трансформация на антитетично равнище); едното и другото са еднакво нужни. Без старите граници новото не може да добие своята определеност, да се утвърди като различно — утвърденото живее чрез промяната.

Но промяната в известен смисъл е и подмяна — защото всяка творба е избор. Творецът моделира света в едно ограничено пространство и в ограничено време — книгата е цялото място, в което той трябва да започне и да завърши живота. Невъзможно е да го обхване целия — границите на книгата са неумолими. Трябва да избира, за да създаде цялост. Понятието за цялост е исторично, то се развива. Принудителна цялост има в нуждата от начало и край — граници в съдържанието, които изглеждат непроменени, но също са се създавали исторически, постепенно. Има различни типове начало; остро, рязко, стремително навлизане „ин медиас рес“, в самия въртоп на събитията, преживяванията, духовните сътресения; или плавно потегляне към далечна цел, до която творбата ще достигне след дълго пътуване, перипетии и трудно завръщане; има и междинен тип — колебливо, сякаш избягващо определеността започване с многоточие, от средата, начало с мълчание и недоизказаност. Има различни типове край: синкопиран, болезнено и категорично скъсващ нишката; или постепенно изчерпващ като затихващ оркестър; или

елиптично възвръщащ към началото, за да му даде нова дълбочина; или „отворен“ финал; или внушаващ двойственост и несигурност „край преди края“... Всяко начало и край носят една философия за света. Светът се променя, гради своята история — философията се обогатява, насища човешкия поглед с нова проникателност, зад познатото наднича неизвестността, в многообразието прозира типологията. Тази типология показва, че и рамките на книгата не са затворени, а крият свобода — те наистина са врати към света, отключени за преходите на съзнанието (кога конфликтни, кога спокойни) между художественния свят и извънхудожествената действителност.

Не само полето на честта — територията на текста — е ограничено: човешкият живот също не е безкрайно време в безкрайно пространство. Мисълта за техния свършек, за прекъсването им се пренася в творбата. При това категориите време и пространство са граници и една спрямо друга, защото съществуват и обективно, и субективно, а в творбата задължително са и социално (историческо) време, и социално (класово) пространство. Едва след това и чрез това те стават потенциално художествено време и художествено пространство. Едва след това те отново се „възвръщат“ към личността, съотнасят се — преосмислени — към границите на собствения живот, на личната съдба. За да има в книгата цялост на пространството, то трябва да се създаде прекъснато, чрез подбор. За да не съзнаваме условността, а да приемаме „наистина“, и времето трябва да съществува като цялост чрез прекъснатост. Лев Толстой казвал, че ако поиска да опише само един ден от човешкия живот във всичките му подробности за това няма да му стигне цял живот — неговият собствен. А за поезията Лесинг пише в „Лаокоон“: „А какво представлява перспективата на поета? Тя се състои в това, че последователността по време, в която се развива неговото подражание, на моменти прекъсва и преминава в други последователности по време... докато отново подхващане нишката на своята собствена последователност по време.“ С блестящия си анализ пък на Омировите похвати на „сгъстяване“ — при описанието на изковаването на Ахиловия щит — Лесинг разкрива превръщането на коекзистенцията в суксесия като характерен поетически принцип, т. е. превеждането на пространственото описание във времево действие. Самото съществуване на изкуството е прекъснато.

„В изкуството мислим, като отхвърляме“ — пише Шкловски. Всеки нов творец се опира на великите произведения преди него (а понякога — и на незначителните: един безплоден редактор, съвременник на титана, остана в историята с оплакванията си, че Толстой му бил „отнел“ сюжета...), но никога не би му хрумвало да ги копира. Имам предвид принципите на изграждане, функцията на вграденото — а иначе повторението е безкрайно използвано, например италианската новела за ревнивия мавър тъй би си и умряла в прах, ако не бе „незаконно“ преосмислена от Шекспир. Новото време подсказва и изисква нови концепции, нови конвенции, нови вкусове, нови функции на основните опорни елементи в творбата; епохата е неизбежен съавтор — само определените от нея междучовешки отношения във всичките им аспекти са в състояние да „подадат“ на твореца типовете връзки, сцепления, противопоставяния, да предложат контекста, в който известното и познатото ще получат нова функционалност, снета в творбата. Но само да предложат — не е предопределено, че литературата ще се възползува от поканата (а разминаванията между историческо и художествено движение са факт от особено значение за оценката на нашата драматична литературна съдба). Да си припомним открития от Маркс закон: „Що се отнася до изкуството, известно е, че определени периоди от неговото развитие не се намират в никакво съответствие с общото развитие на обществото, а следователно и с развитието на неговата

материална основа, представляваща скелет на организацията. Например гърците със съвременните народи. Също така и Шекспир.“ Несъответствието не означава несвързаност, а своего рода включване на „компенсаторните механизми“ на литературата, които трансформират и пренасочват нейната изборност, алтернативност — натрупванията търсят анализ, познанието очаква нов синтез, т. е. нов избор на пътища и форми. Напрежението между исторично и художествено движение подготвя вътрешни преходи в литературата — междуродови, междужанрови, вътрежанрови. „Дон Кихот“ е „рицарски“ роман само в кавички, а и роман е също донейде в кавички — няма той не е истинска „поема“? Гогол също бе нарекъл „Мъртви души“ поема. И тия два драстично противопоставни примера получават неслучайно сходство в „налагането“ на поетически одежди върху прозаическата им плът като знак от времето на преход през границите между два съответни типа естетическо и художествено съзнание.

* * *

...Кога възниква въпросът за границите в литературата?

Разбира се — при преход. Но този трагистичен отговор се нуждае от множество допълнения, в които в същност се откроява неимоверната сложност и на въпроса, и на отговора.

Далеч не всеки новопоявил се талантлив парадокс е в състояние да разбуди от летаргичен сън критическото съзнание, да го накара — както в приказката за спящата красавица — от една целувка да отвори очи и да познае своя прекрасен принц. . . . Нужно е значително натрупване на нови факти, и то факти жизнеспособни — сиреч годни да удовлетворят или даже да предизвикат несъществуващи по-рано духовни потребности, за да започне количеството да съществува като ново качество. Нещо повече — то може да съществува и да не се осъзнава, т. е. да предизвиква охранителни реакции или неадекватно внимание от страна на литературното съзнание (критиката). Дори не всеки преход от едно качество към друго е достатъчен, за да предизвика ново пресмисляне на литературните граници. Необходимо е новото, което идва, да има значителността на културен феномен — сложен, тревожещ с неизвестността и обхвата си, радващ с предчувствието за промяната, която носи. Да се определи същността на един значителен културен феномен вече не е възможно, без да се определят, намерят неговите граници, което в същност е въпрос да се разкрият промените в цяла система от взаимосвързани процеси и явления. Онова, което по-рано е било неясен частичен признак на изменения, сега се изявява като отчетлив самостоен знак на далеч разклоняващо се ново съдържание. Проблемът за литературните граници се разгръща като ветрило: един до друг върху общата основа се нареждат въпросите кой от литературните родове е доминиращият в момента (естествено има се предвид по-широк отрязък от време); какво е конкретното съотношение между него и останалите жанрове, в смисъл не на някакво количествено съизмерване, а на конкретно-историческо сближаване и разделяне, посоки на „завземане“ на чуждите родови и жанрови територии (например Лесинг, разсъждавайки за границите на живописата и поезията, определя като същностна отличителна характеристика на поезията действието — нещо нелишено от основания, но в което несъмнено прозира драматургът Лесинг — и тъкмо това е причината за определението му да си спечели заслужена ирония в бележката на Франц Меринг: „Ако действието е същност на поезията, цялата лирика трябва да се изхвърли зад вратата“). До тях се нареждат въпросите за това, в какво се изразяват преломите в естетическото съзнание, какви са причините и насоките на прехо-

дите в него; въпросите в каква посока се е променил и какъв е новият „онтологически статут“ на художествената творба (като представяща възможностите на своя род и жанр), т. е. какво е мястото и ролята например на лириката в социокултурната комуникация, как функционира тя в системата на обществения обмен на художествени, естетически, правствени, идеологически и пр. ценности. Определянето на това функционално място обаче опира до твърде заплетения проблем за пропорцията в съотношението между художествено и извънхудожествено, с други думи, какъв е „граничният минимум“, необходимите и достатъчни условия, за да бъде приемано, признавано едно произведение за „лирика“ или „епос“, или „драма“, или изобщо да не бъде възприемано като художествено. За да станат нещата още по-сложни, съществуват напълно сериозни теоретически постановки, според които да откажем на една творба „свойството“ художественост съвсем не означава да я приизим, или да ѝ отречем реални заслуги за развитието на литературния процес. Убеждението, че в развитието на художествения литературен процес участвуват и „художествени“, и „извънхудожествени“ явления се допълва от схващането за историческата променливост на понятията за художественост: прескачането на границата между речевите и художественолитературните жанрове, преминаването ту отсам, ту отвъд кръга на художествеността от цели групи с течение на времето бе отбелязано от Юрий Тинянов почти афористично — днес са литературен факт, утре са само факт... На какво се дължат такива прескоци, доколко при откриването им се държи сметка не само за прелома, но и за преноса на исторически устойчивите качества, оценявани като художествени или нехудожествени, трябва ли да вярваме, че един речев жанр ще премине в сферата на художествеността по пътя на собственото си усъвършенствуване или ще забележим съвършено други способности за неговото враждане в тъканта на художествената творба и какви именно са тези способности — всички тези и много други въпроси са все свързани с проблема за литературната граница.

* * *

Очевидно в дъното на „граничните проблеми“ стои понятието художествен факт. Преди да имаме достатъчно ясна, отчетлива представа за това основно понятие, за диалектиката на общо и единично, устойчиво и конкретно-исторически променливото в него не бихме могли да решаваме вярно който и да било проблем от по-висок литературен разред. Може да изглежда парадоксално, но храбростта, с която критиката ни борави със съвременните литературни величини, е достойна за удивление щом в основата на основите, в самото начало на критическата азбука е заложено явление „енигматично“ и объркващо, неизяснено и тихомълком заобикаляно. Не се ли поставяме така в положението на господин Журден, който един хубав ден бе открил с радостно изумление, че говори в проза? Не искам да хвърля сянка върху критиката, която е и моя „сърдечна слабост“, но не мога да скрия и огорчението, което нерядко донасят оценките с журденовски апломб, размиването на критериите, издигането на посредствени имитации до ранг на художествени творби. Само бистрото съзнание за границата между художествено и нехудожествено е в състояние да предпазва литературата от опасни залитания — било към практически отказ от обективни критерии, когато критикът употребява творбата, за да каже нещо за себе си, скрива произведението зад претенциозната си субективност; било към механичен обективизъм и формализъм, към ограничаване на свободното волеизявление на творца (и критика като художник) до предписанията на догматическите постулати. В този смисъл поставянето на въпроса за литературната граница въобще и за границата художествено — нехудожествено в частност

не само не е призив към някакво рамкиране, умъртвяване на литературния процес, но, напротив, е опит да се опреснят силите и, доколкото границите на художествеността исторически се колебаят, да се актуализират средствата на критиката в борбата ѝ за обективно върно и творчески свободно, в адекватни научни и художествени форми осмисляне на живота литературно развитие.

И тъй — художественият факт. Амбициите за новаторство тук лесно могат да се окажат несъстоятелни, след като с него са се занимавали Кант, Хегел, Маркс — чрез решаването на общотеоретическите проблеми за характера на естетическото съждение, за разликите между художествено и научно познание, за практически духовното усвояване на света от човека съобразно мярката и на отразявания обект. Да не говорим за редицата предпазливи опити на по-малко именитите, но не и второстепенни теоретици на изкуството, на литературата, между които съвсем не цари успокоително единомислие по въпроса. Ние можем да си позволим най-много един опит за бегло систематизиране, едно размишление по повод, едно доближаване на пръсти до границата на това явление.

За да не затънем в непроходимите терминологически наслойки, натрупани с течение на времето, най-добре е може би да тръгнем от философското определение на категорията „качество“ — т. е. да разбираме качеството художественост като „свойство в отношение“. В критическата практика, уви, не са редки случаите, когато ту едната, ту другата страна на това диалектическо двуединство се забравя и анализите губят равновесие било към ограничен социологизъм, било към не по-малко ограничен „иманентизъм“, освен когато не става дума за еклектичното смесване на едното с другото или за откровен преразказ. Да определим художествеността, това значи преди всичко да се освободим от представата за нея като за нещо статично, едва ли не „постоянен епитет“, а да свързваме в единен процес измененията в двете страни на явлението. Това значи да разгледаме системата от конкретни свойства, да определим в какво отношение се намират те едно към друго, какъв тип връзки ги държи в едно цяло и да проследим цялата сложна система отношения на тези свойства с обуславящия ги отвън контекст — социален, исторически, естетически и пр.

Недоразуменията започват от момента, в който започне определянето на конкретните свойства — особено ако художествеността се извежда само от тях, а отношенията се оставят за после. . . Между неотнимаемите свойства на художествената творба най-ясно като че ли се открояват: художествена образност, условност (фикционалност), характерност (индивидуалност). Вгледаме ли се обаче по-отблизо в определенията на самите тези свойства, сблъскваме се с една поразителна тавтологичност, която е по-присъща на онези ужасни приспособления — речниците, които ни подхвърлят от дума на дума, докато не се върнем задъхани в началната точка; характерът обаче би трябвало да отсъства от една сериозна теория. Срещат се¹ например такива определения: „литературният образ — за разлика от образите в другите изкуства — е словесен образ, образ, оформен в слово, . . . образът — това е тази своеобразна форма на отражението на живота, която е присъща на изкуството.“ Или: „образът е обобщено отражение на действителността във формата на единичното, индивидуалното.“ Или: „образът е конкретна и в същото време обобщена картина на човешкия живот, създадена с помощта на измислицата и имаща естетическо значение“ и т. н. Най-често тези верни до самоочевидност, но нищо

¹ Имам пред вид най-популярните речници и учебници, от които масовият читател черпи първи сведения за главоломните литературни сложности. Тези „помагала“ несъмнено ще помогнат на неопитния читател да укрепи убеждението си, заложено още в ранните училищни класове, че няма по-мъглява и ненаучна наука от литературната. . .

неказващи определения се „доизясняват“ с цитати и преразкази на откъси от художествени произведения, за да докажат още веднъж, че илюстрацията нищо не осветлява. Между другото, самото определение „художествен образ“ в решаващата част на познатите ми обяснения акцентира върху „образ“, но не и върху „художествен“ — и тази странна теоретическа амнезия затваря порочен кръг, от който няма излизане. Желанието да се развали магията нанизва след образа върволица допълнения и „уточнения“: присъствие на „лично авторово отношение“, „емоционално преживяване“, „единство на индивидуализация и обобщение“. . . В литературния речник дори съвсем направо се заявява, че „... в тази „диалектическа сплав“ на индивидуалното и типичното се крие специфичното на художествения образ“ — израз, в който кавичките са до немайкъде иронични. . . Крие се наистина жадуваната специфика. Да се каже, че в образите на всяка творба има диалектическа сплав на типично и индивидуално — с това несъмнено се казва нещо вярно за образите, но още не и за художествеността на творбата, която покрай другото не се състои само от образи. Не стават от такова определение ясни най-малко две неща: например как именно се реализира в конкретното произведение това превъплъщение на типичното в индивидуално, и съответно как да се избегне субективността при определяне „пропорциите“ на типично и индивидуално, степента на пълноценното им реализиране в битието на всяка творба, без да създадем при това толкова критерии за художественост, колкото различни творби и различни оценители съществуват. От друга страна, типичната индивидуалност на образите не е достатъчна, за да си обясним защо примерно Вазовото стихотворение „малко цвете съм в полето, / аз съм синият синчец, / любя въздуха, небето, / кича полския венец“ и т. н. си остава за българина непреходна художествена ценност, докато някое символистично произведение, изпълнено с „химери“, „бездни“, „морен унес“ и пр. днес явно не влиза в кръга на художествеността,² въпреки че в някаква форма диалектиката на типично и индивидуално за неговото време е реализирана и в него, а малцина от литературните му съвременници са се съмнявали, че тъкмо то, а не простичката Вазова песен, е било образец на висша художественост. По същия начин сплавта на типично и индивидуално в образа като условие за художествеността на творбата е, повтаряме и подчертаваме, нещо вярно, но недостатъчно, за да обясним постигнатия на един Яворов, да кажем: въпросната сплав я има в стиховете и от т. нар. „първи период“ и от „втория период“, но по времето, когато пише „Градushка“, изискванията и мерките за художественост започват да се изместват по-скоро към произведения от типа на „Нирвана“, а когато „Нирвана“ бе отдавна написано, нашата съвременна критика дълго се бори с колебанията си, докато най-сетне призна и на „втория период“ художествено равнопоставен и несъстоятелността на подобна периодизация. Оставам настрана случаите, в които диалектиката на типично и индивидуално в образа се свежда непременно до „образ-характер“ — аз лично се съмнявам, че в едно пейзажно стихотворение, взето само по себе си (без да познаваме личността и творчеството на автора), бихме открили нещо повече от едно настроение, отглас от моментна душевна нагласа по-близка до предположението, но едва ли пълноценен „характер“ — в никак верния примерно за един роман смисъл на термина, изискващ и обозначаващ „не личните свойства на персонажа. . . , но проявлението в неговите лични свойства, в цялата му индивидуалност, на определени общественно-исторически особености — съществени свойства на живота в една или друга социална среда, епоха, националност, политическо или идейно движение и т. н.“. . .

Спецификата на художествения образ, а чрез него и на художествената литературна творба, се редуцира не само до това „свойство“ на художестве-

² Дълга този пример на проф. Е. Каранфилов, който често си служи с него — и с право!

ността, както пролича от търсенията по посока на отношението „типично — индивидуално“. Между образност и типичност в художествената творба очевидно съществува връзка, но да обясняваме една частност чрез друга с надеждата, че от това ще се оформи и представата за цялото явно е безперспективно. Толкова по-удивително е упорството, с което речници и учебници (уви и книги с по-сериозни претенции) ни убеждават, че тайната на художествеността се крие в условността на художествения образ и свързаната с нея фикционалност (т. нар. художествена измислица). . . Пак тайна и пак криеница, а в същност нова редукция. Няма спор, че писателят не може и не трябва да създава пълен аналог на действителността в произведението си и в този смисъл то е условно, защото подбира и преработва, а не копира и фотографира. Реализацията на замисъла преминава в творческия процес през неизбежните моменти на абстрахиране и символизиране, алегоризиране, хиперболизиране и т. н. според насоката и целите на конкретната творба; авторите идеи заживяват една „втора реалност“, в един условен свят, роден от съприкосновението на обективната действителност с измислицата, с фантазията, с играта на индивидуалното въображение. Липсата на спор по тези неща обаче не означава липса и на въпроси относно коварната художествена специфика, която и този път остава неуловима. Незабравимото Фурнаджиево „Конници, конници, конници, кървави конници. . .“ е едно от стихотворенията, които нямат равни в българската литература — апокалиптичните блясъци, кошмарните видения, нечовешката музика в него сякаш са образец на чистата условност, алогизъм, нереалност, болезнени фантазии порождения на потресено съзнание. Известната късна преработка на същото стихотворение несъмнено е запазила в основни линии условността и фикционалността на „първообраза“ и въпреки това днес ние възприемаме втория вариант като творба със силно нахвърлена художественост. Защо? Но да кажем художествеността е била ошетена тук именно поради „намаляването“ на условността и фикционалността (едва ли обаче пълното им премахване) чрез скучните обясняващи и „уточняващи“ поправки: вместо „моя родине и пламнало мое небе“ — „втурнати лудо под нашето родно небе“, вместо „петя бесилките“ — „скърцат бесилките“ и т. н. Не бяха ли обаче и късните прояви на символизма у нас с несъмнено крайно „увеличената“ им условност и фикционалност обект на откровения и справедлив смях на Гео Милев? Скритите съмнения, че условността и фикционалността сами по себе си или чрез количествени натрупвания могат да създадат художествеността на образите, а чрез образите — и на творбата въобще, водят до опити да се изведе художествеността на самите условност и фикционалност от някакви особени качества на въображението, притежавани от творческата личност. Вярно е, че още Хегел счита творческата фантазия за „водеща художествена способност“. Но философът я определи като водеща, защото тъкмо във въображението като процес той виждаше пътя, възможността(!) художникът да се издигне над сетивността, да свърже тази сетивност със своята духовност и чрез духовността да отразява действителността не в абстрактни понятия, а в конкретни сетивни образи. Дали обаче тази възможност ще се реализира — това е нещо, което зависи не само от едното въображение: Хегел неправилно слива във въображението сетивното и рационалното; в творческия процес съзерцанието, преживяването, мисленето и пр. в цялата сложност на взаимоотношенията им с въображението и помежду си също участвуват в раждането на художествеността. Затова впрочем и определянето на такива „особени качества“ на въображението на художника, уж обуславящи художествеността на създаваните от него образи и творби, като „интензивност“, „сила“ или „обективност“ (тук се има пред вид това, че творецът мечтаел „не за себе си, а за конкретния свят, който го окръжава, сякаш превъплъщавайки се, отричайки се от себе си, от своите

лични интереси“) с нищо не помага. Ако оставим настрана интензивността и силата, които никакъв художествен силомер не може да улови, обективацията на творческата индивидуалност в образите на произведението (която вероятно се има пред вид в подобни твърдения) е характерна и за откровено слабите литературни разтвори, чиято художественост изветрява още със създаването им. Плодовете на въображението, условността, фикционалността, реализирани в произведението, могат да се окажат последица от такива субективни „теоретизации“ върху характера на претворяваната действителност, че творбата да се превърне в буквална пародия на художественост, в „поетика без поезия“, където развихреното въображение откровено и с претенциозна до комизъм сериозност кичовизира „материята“ си до степен, която би смутила и най-толерантния вкус...

Художественият образ, чиято несъмнена важност в битието на творбата изобщо не се каня да отричам, с привлекателността на мираж в пустинята приковава погледите на прежаднелите търсачи на художествеността, увлича ги след играещото отражение вместо към реалния, но далечен извор. Иначе казано, художествеността на произведението се свежда до художествеността на образа, а тя на свой ред се търси единствено в неговия произход. Безспорно, мисълта да се потърси зрънцето, от което пониква художественият образ, е най-съдържателната мисъл, водеща към същността на художественото — и не защото образността е най-яркият отличителен белег на художественото произведение, ярки образи има не само в художествените текстове, но защото корените на художествения образ могат да се открият само в почвата на живота, който ги отхранва. Ако творбата се състоеше само от образи — с изясняването на образната специфика въпросът би бил решен. Но... всичко едва започва с това изключително важно нещо — образа. Най-малкото, защото днес вече не можем да обясним природата му с великолепените превъплъщения на Абсолютния дух. След Маркс вече е излишно да се доказва отново, че разликата между изкуството и науката не е само във *ф о р м и т е*, в които те „довеждат до съзнанието своя обект“, както смяташе Хегел. Изкуството и науката действително имат един и същ обект на познание — действителността, битието и съзнанието и вечния диалог помежду им — но го разглеждат от различен зрителен ъгъл (според спецификата и собствената мяра на предмета) и с различни цели (поставени от обществената практика). Науката търси обективната закономерност, закрепва я в абстрактни понятия; научната действителност е адекватна, а не вероятна на обекта и предмета си. Изкуството търси освен обективното, типичното и конкретно-субективното, нравствено, емоционално и естетически оценъчно отношение към обекта, вероятното, това, което би могло или би трябвало да бъде, а не това, което напълно се покрива с реалността. С други думи, определено житейско съдържание не може, пренесено в сферата на човешкото съзнание, да се отрази адекватно в понятие и затова необходимо „оживява“ в образ. Неслучайно Енгелс споменава, че от романите на Балзак е научил за френското общество повече, отколкото от трудовете на всичките съвременни му „професионални историци, икономисти, статистици“, взети заедно. Работата е там обаче, че от тази познавателна привилегия на образността се ползува и науката. „Когато философията започне да рисува със своята сива боя, то това показва, че някои форми на живота са вече позастарели и философията може не да ги подмлади, а само да ги разбере; совата на Минерва започва своя полет едва с настъпването на здрача...“ Никак не звучи „сухо“, нали? При това не само отделни тропи и митологични „персонажи“ в този откъс го родят с художествената образност — и като цяло той съвсем не е някаква илюстрация, на която е отредена спомагателната роля на беден роднина, а дълбока метафора, образно обобщение на обективни процеси,

в което има и въображение, и условност. . . Но това не е, примерно, мъдрецът Гьоте, унесен над листа, очакващ появата на своя Мефистофел — това е Хегел, с фрагмент от тъй непредразполагащото към лирически отклонения научно съчинение „Философия на правото“. . . Не само у Хегел — у Маркс и Енгелс в „Немска идеология“, в „Осемнадесети брюмер“, в „Гражданската война във Франция“, в „Господин Фогт“, в „Светото семейство“ и дори в „Капиталът“ могат да се намерят не едно и две места, доказващи бляскавото образно мислене и реч (подчертавам пак — образност, която съвсем не е плоско илюстративна) на двамата велики учени и вдъхновени мечтатели. Образност, която всяко художествено произведение би приело с чест за своя, е налице, но тя живее в явно нехудожествени текстове. От друга страна, обективното познание, което черпим от Балзаковата „Човешка комедия“, съвсем не е доведено до нашето съзнание само сетивно, без опосредствувашата и обобщаваща намеса на понятията и логиката. У Алексей Толстой има много интересна мисъл: „... за нас образното мислене е само част от художественото мислене. Ако аз започна да мисля само с образи, т. е. с представи за предметите, то целият техен безброй, всичко, което ме заобикаля, ще се превърне в хаос.“ Признанието на художник с такъв опит и авторитет би трябвало да преодолее колебанията ни, че е възможно в един литературен текст художествеността да възниква не само от образи, нещо повече — че художествеността на самия образ не е единствено в него, нито се поставя отгоре му като етикет, „външно“, а се създава в *отношението* между характеристиките („свойствата“) на образа и контекста, който изявява тези свойства. Първото очертава вътрешните му граници като образ изобщо, второто очертава външните му граници като *т о з и* образ. За да придобие титлата художествен, образът не само трябва да е роден от познание, което не може да се отрази адекватно в понятия, но и трябва въз основа на рожените си белези да бъде включен в активна среда, организирана по такъв начин, че в динамиката на собственото си развитие тя да е способна да разгърне пред нашите очи този образ, чрез своята перспектива да разкрие и неговата дълбочина, да му придаде от своята жизнена сила, да фокусира в него блясъците на своята цялост. Художественият образ не е просто сетивен образ (точно тази разлика струва ми се подчертава Ал. Толстой, когато говори за „представи за предметите“, към които в процеса на художественото мислене се наслагва още нещо), сетивната форма, в която изкуството „довежда до съзнанието своя обект“, „пластичното изображение“, „сетивната конкретност“ — всичко това е „изпълнено“ отвътре с дух, Творчески, не Абсолютен, всичко това е само предпоставка, граница, в рамките на която се обективира и чрез която съществува авторовата идея, избор, оценка, преживяване, логически анализ и синтез, „дострояващо“ действителността въображение. . . Художественият образ не е картинка, а процес, съдържание, което се развива до границите, в които неговите черти и свойства го обособяват от други образи и от „не-образите“, изявява различни свои страни. Онова, което наричаме „богатство на образа“, не би могло да се разкрие за нас без това същностно „свойство“ — неговата процесуалност, относителност. Именно това го прави потенциално способен да изпълнява различни функции — а щом говорим за функция, значи вече мислим за включване на свойството в някакво отношение, вън от което то не може да се определи верно. Не наличието на образи в текста, а функцията на тези образи в текста е един (!) от определителите за художественост — *художествеността се корени не само в природата на образа, но и в отношения, организиращи текста.* Струва ми се, че само такова схващане за връзката на образа с художествеността на творбата може, без да разширява и слива художествения образ с всеки образ, да обясни защо *п р а в и л н а т а* идея, че има съдържание, което познанието не може да отрази в научни понятия, а

само в образи, не бива погрешно да продължава в идеята, че наличието на образи в един текст е достатъчно условие той да бъде обявен за художествен.

Двете безкрайности — свободното въображение на твореца, светът на неговите идеи, представи, преживявания, опит, памет, и безкраят на големия живот, природата, космосът, историята, съдбите на обществата и личностите — взаимно се ограничават и определят; животът е като океанска вълна, която скалата на времето превръща в пръски, за да я събере отново в едно, той е маса, склонна „към раздробяване“ (според проникателното наблюдение на Достоевски), докато творческото съзнание, обратно, е сякаш омагьосано да събира и споява, да обособява и обобщава, за да не се разтвори в милиардите гаснещи конкретности, а да се утвърди в светлината на преодоляването и съграждането. Сблъсъкът на двете противостоящи стихии ражда ново, обособено, особено организирано „съсредоточено единство“ (Хегел), в което като в капка е отразен целият свят. Това е светът, „усвоен в смисловата перспектива на художествената идея“, свят условен, свят на вероятности, чиито граници са ценностно обусловени, исторически проблемно актуализирани, това е магически тунел във времето и пространството, в дъното на който проблясва една мечта. . . Това е свят, изпълнен с животворящия кипеж и борба на организиращите го сили — идеи, концепции, проблеми, теми, мотиви, образи, ритми, звуци. . . На всички равнища на съществуване и взаимоотношения в творбата всяка от тези сили се стреми да наложи своя вътрешен закон, постулиран от собствената ѝ природа. Стремещт към установяване на собствената норма навсякъде се посреща от патоса на преодоляването — именно поради съвместното съществуване и функциониране на всички тези елементи върху ограничената територия на творбата. Пътят към художествената ѝ организация е труден и изпълнен с опасности: замисълът винаги клони към идеализация и спъваща нормативност, които привнасят в произведението чужда, външна нему системност; концепцията, произнавяща цялата тъкан на творбата, заплашва да се утаи в прекалено правилния кристал на една логически мотивирана цел, да се превърне в хладна конструкция („холод предначертания“ — Пушкин); всяка съществена идея сякаш се стреми да се изтръгне навън от света на произведението, да му наложи своето значение, да моделира цялото според своята мяра и да прерасне в доминанта, към която всичко останало да е илюстративно допълнение; всеки образ тежее към плътността на материалното, осезаемото, пластичката, и сякаш иска да се отцеди от облака на идеята; изобщо материалът се съпротивява на „знака“, в който се изкушаваме да го превърнем. . . Като че ли всичко напира да разруши хармонията. А художествеността е качество на единството — единство, в което всеки елемент вибрира между функционална зависимост от цялото и функционална самостоятелност, относителна свобода, обособеност в него. В художествеността наистина има някаква магия — тя като Феникс възкръсва от собствената си пепел, изгражда се върху и чрез онова, което се сили да я отрече.

Идеите, образите и т. н. трябва не просто да бъдат натрупани, а обвързани в една мултиплицираща внушенията на отделното цялост, единство. Как — това е въпросът на художественото. Отговорът е бил предположен още от Аристотел: „... единното творение е подражание на единно, и при това цялостно действие. Пък частите на събитията трябва да бъдат съчетани така, щото ако разместим или пропуснем някоя част — да се накърни или развали цялото: понеже онова, което със своето присъствие или отсъствие не обяснява нищо, не съставя никаква част от цялото.“ Но древните имат недостатъка на всяко минало да не се доизказват. И правилно — иначе какво ли биха правили потомците? . . . Потомците би трябвало да предпоставят сложността на отражението, вместо Аристотеловото подражание; да мислят за система, а не просто за съ-

четане на части; да знаят, че творбата умее да говори и с онова, което премълчава, като при това никога и нищо не обяснява; би трябвало да се доверят и на Аристотеловия учител Платон, та когато разглеждат „частите“, функционално зависещи от цялото, да съзрат и самостоятелността им — да разберат, че „общото запазва единството си, като се раздвоява, за пример на което може да служи хармонията на лъка и лирата“. . . . Аристотел е съвременен в определянето на художествеността не само чрез „как“, но и с „какво“, тръгва от обекта на „подражание“; съвременен е и с виждането на художественото единство във *взаимодействието* на частите, а не просто в целостта, схваната като наличие на „начало, среда и край“. Не всяко взаимодействие създава художествено единство — а само *противостоянето*, съсредоточаването на контрасти: „... различното е същността на хармонията“ (Хегел, Ленин). Противопоставянятията в творбата са свързани според вътрешната си логика, според *своя закон*: „Ако заслужава името поет, той преди всичко ще се постарее да измисли такава поредица от причини и последици, по силата на които тия невероятни престъпления да станат неизбежни. Незадоволен с обосноваването на тяхната вероятност само с историческата им достоверност, той ще гледа. . . тъй точно да отмери страстите, съобразени с характера на всяко действащо лице, . . . че ние навсякъде да възприемаме само най-естествен, най-закономерен ход на действието; че при всяка стъпка, към която той насочва действащите лица, ние да се видим принудени да признаем, че бихме я извършили ние самите, ако бяхме в същата степен на страстта, в същото положение на нещата. . .“ (Лесинг). Следователно *функцията* на частите на творбата се обуславя от *тяхната природа*, но степента и начинът на осъществяването на тази функция са зависими от условията, в които тя действа („същото положение на нещата“), от *контекста*, вкл. на общокултурните и социално-исторически явления, които влияят върху възприемането. В текста всяка идея, концепция, проблем, мотив, образ, дума в разгръщането на своите значения става определител и ограничител на всичко, с което се докосва — ехото на отделното отеква върху свода на цялото и от това, с какво и как е построен този свод, зависи как ще прозвучи всеки отделен глас под него. Всички тези гласове могат да пеят в една обща, и всеки път различна, тоналност, но нито един от тях не бива да се откъсва от останалите по свой независим, отделен път; от тази хармония на различия се ражда художествеността. Белински пише: „Всяко художествено произведение се ражда от една обща идея, на която то е задължено и за художествеността на своята форма, и за своето вътрешно и външно единство, чрез което то е особен, затворен в самия себе си свят.“ Едва ли може да се говори за „една“ обща идея — да си припомним негодуванието на Гьоте, когато искали от него да сведе до една обща идея богатството и пъстротата на живота, възпътен в неговия „Фауст“ — по-скоро може да се говори за общо русло на движение на идеите у художника; художествеността също не е привилегия само на формата — върху тези схващания на големия руски критик все още лежи плътната сянка на Хегел. Но *принципът на организация* на съдържанието като едно от условията за художественост е вярно доловен в края на това определение. Това е същото условие за художественост на произведението, което Хегел формулира с думите: „То има цел вътре в себе си.“ Това е същото условие за художественост, на което Енгелс обръща внимание, когато казва: „Колкото са по-скрити възгледите на автора, толкова е по-добре за произведението на изкуството.“ Не противоречи ли това на марксистката идея за необходимата ясна тенденция в изкуството? Ни най-малко, напротив, води към задълбоченото, тъкмо марксистко разбиране за същността на художественото. За каква затвореност в себе си, цел в себе си, скритост и пр. става дума в същност и как се свързват те с функционалните зависимости в творбата, на

които тъй настойчиво наблягаме? Размишлявайки над художествеността, Хегел, вижда, че различните чувства и представи, които изкуството трябва да пробужда или заздравява, се кръстосват, противоречат си и се снемат взаимно — възниква въпросът как именно, в каквото единство трябва да се обединят тези пълни образувания. Целевата насоченост на произведението на изкуството вътре в себе си към „очистването на страстите“, към „поучаването“ или към „моралното усъвършенствуване“ (според Хегел) в същност нарушава художествеността. Изкуството наистина е „първият учител на народите“, то познава и носи познание, неговата образност е одухотворена с идеи, но „ако целта на поучаването изпъкне пряко сама за себе си . . . като . . . прозаична рефлексия . . . и не се съдържа само непряко, имплицитно в конкретната художествена форма тогава в резултат на такова разделение сетивната, образната форма . . . е поставена изрично само като обвивка . . . , но с това е изопачена природата на самото художествено произведение . . . , защото тогава сетивно единичното и духовно общото са станали външни едно за друго.“ За да не се получи това унищожавашо художествеността разкъсване на живото тяло на творбата, Хегел смята, че изкуството е призвано да разкрива истината във формата на сетивното, в образи, като при това снее в себе си противоречието между сетивно единичното и духовно общото и го изобразява като „*примирена противоположност*“ (курс. м. — С. Р.), и то „по начин, че не например противоположността и нейните страни съвсем не съществуват, а така че те са в примирение.“ И в самото изобразяване и разкриване на това примирено противоречие Хегел вижда художественото единство на творбата, нейната „крайна цел вътре в себе си . . . Защото други цели, каквито са поучаването, очистването, подобряването, спечелването на пари, стремежът към слава и чест не засягат с нищо художественото произведение като такова и не определят неговото понятие.“ В тези думи — приноси за разбиране диалектиката на художествеността — просветва Кантовата мисъл за неутилитарността на естетическото съждение, внесена тук в един по-висок разред на отношения. Хегел като че ли е казал най-важното: художествеността е единство на противоположности — истината и образите на въображението, обективното и субективното, сетивното и духовното и пр. — противоположности, които в системата на творбата са снети една в друга и „примирени“ помежду си. Но Хегел не дава отговор на въпроса какво условие трябва да бъде спазено, за да се осигури това „примирение“ в творбата, за да не се разкъсва идеята от образността, да не се дестабилизира „съсредоточеното единство“ на художественото произведение и да не се излее то в система отношения с приложен характер, където то би било само средство за постигане на чужди, външни, независещи от него цели? Великият немски философ правилно разграничава художествеността като „цел“ на творбата вътре в себе си от целите, които тя може да изпълнява „навън“, но той търси художествеността с а м о там, само вътре в произведението, а обръща гръб на необходимата връзка между вътрешната организация и моделиращите я външни сили, разкъсва (антиномизира) двупосочната релация между творба и обществени условия, в които тя функционира и от които също така зависи нейната художественост или нехудожественост (средата и като материал за изкуството, и като контекст, условие за оценка на качествата му).

Дълбоката връзка между вътрешни и външни определители на художествеността може да се види само при добра опора в откритията на Маркс и Енгелс.

Човешките илюзии, условности, въздушни предначертания — с каква суровост ги наказва законът на историята, щом само се отскубнат от хладните ѝ прегръдки и предявят претенцията да я ръководят! Великите исторически

събития и личности се появяват на арената два пъти — само Маркс и Енгелс прозряха дълбокия трагизъм на първата поява, когато на страната на отиващото си е застанало „всемирно-историческото заблуждение“, само те разбраха до дъно надутия фалш, трескавото и неуверено комедианство, фарса и смеха на повторението, когато „действителните герои“ на историята са вече мъртви, а новите са още зад кулисите на сцената. „Ирония на историята“, „трагедия“, „фарс“, „драма“, „поезия“ и дори „художествено произведение“ — такива „жанрови“ имена Маркс и Енгелс намират за свършено реални събития от историята на човешкото общество, не за да опоетизират историята, а за да историзират и социализират литературата, да подсказват, че няма по-велик драматург, комедиограф и поет от реалния живот на обществото. Затова ръката, която историята избира, за да запише чрез нея човешките пътища, падение и възход, смях и сълзи, наивни надежди и тежки победи — тя трябва да умее здраво да държи юздите на трите коня в колесницата: стихията на живота, субективността на твореца, системата на езика. Ако някоя от тези сили тегли повече към себе си, художественото произведение е обречено — историята ще го погълне, ще го заличи безследно. Именно животът, социалният живот подава, подсказва връзките и отношенията между явленията, които писателят подбира според своя метод и достъпява тъй, както му нащепва един идеал. И точно този факт на социална обусловеност на самата „клетъчна структура“ на художествения организъм изисква изкуството да положи своите „ограничения“ върху живота. Защото животът е безкрайност, склонна към разпадане, раздробяване, стихия, в която значителното е размесено в подробности, а художественото произведение е съзнателна организация, със свои граници, с неизбежни и неслучайни начало и край, между които трябва да се обособи нещо самостоятелно, цялостно, значещо със своята определеност и завършеност. За да може произведението да завърши, да постигне художественото си единство, безусловно е необходимо *функцията на нито един градивен елемент в него да не доминира над функциите на останалите*.³ Това е условието, което нито един художник не може да пренебрегне, ако иска да „примири“ противоположностите като снемачи се една в друга в творбата. В противен случай неминуемо ще се случи едното от двете: или информацията ще надделее над внушението, съответно логиката над емоциите, идеята и тезата — над образността и пр., или „доминантата“ непрекъснато ще отваря вратите на творбата за ново и ново съдържание — тя просто не би могла да завърши (действието привлича материала, в който то може да се осъществи; иначе казано, „производството не само доставя материал на потребността, но то доставя и потребност на материала“ според Маркс). Авторът или трябва да изведе създаването си до динамичното равновесие⁴ и „примирение“ на бесовете, които е развързал

³ За този тип отношения загатва Н. Георгиев в сп. Литературна мисъл, кн. 9 от 1977 г., без да развива подробно своята теза — статията му поначало си поставя съвсем друга цел (принципите за историческа периодизация на българската литература). Като маркира зависимостите между няколко *чисто езикови* функции, авторът е справедливо ироничен към определянето на някои от тях (например самостоятелна „естетическа“ функция на езика). Към това може би трябва да прибавим още едно опасение — че ограничаването на самите тези функционални отношения върху чисто езикова основа също би било вид редукция: не всичко в творбата, което се подчинява на изведените функционални принципи, е „език“. Освен ако пък, обратно, не разширяваме прекомерно обхвата на понятието език.

⁴ Именно като *динамично* равновесие, обусловено от особеностите на съдържанието, принципът на функционалната адоминантност не влиза в противоречие с необходимия за разгръщането на това съдържание конструктивен принцип — отношенията на доминация и деформация, подчинение, в борбата на частите се „примиряват“ в границите и насоката на цялото, на творбата като динамична система. Функцията на едните фактори е да деформират другите, а функцията на подчинените фактори е да се съпротивяват на натиска и да се отклоняват от налаганата им норма. Докато тези функции са в относително равновесие, т. е. докато авторът не започне

с неразумното си желание да пише, или трябва набързо да ги напъха в чувала на някакъв фалшив и пришит завършек, който да му създаде успокоителната илюзия, че си е свършил най-сетне работата. Обратно, големият художник не ще се поколебае да скъса финалната лента там, където това повеляват вътрешните развойни закономерности на всеки поток в творбата и взаимното снемане на сблъсканите сили — един от най-чистите примери е Пушкиновият „Евгений Онегин“, блестящо завършен художествено, тъкмо защото е оставен незавършен сюжетно.

Думата функция сигурно предизвиква свещен ужас у някои ревниви пазители на литературните мъглавини, от нея сякаш се носи нишадрен лъх на формалистическа ерес. Но в същност функцията не е „формалност“, а отношение на взаимноопределяне, проява на съдържание, определено в контекста на по-общо съдържание. И дали ще наричаме това отношение функция, вътрешна логика, художествено майсторство, или божествена хармония, е въпрос помаловажен от това що за отношения сме (или не сме) видели и какво следва от тях за съдбата на произведението. Неслучайно Маркс и Енгелс толкова пъти наблягат върху условието за художественост, което се опитах да побера в понятието функционална адоминантност; при това двамата класици недвусмислено извеждат необходимостта от такова функционално уравновесяване на противоположностите от жизненото съдържание, върху което се гради творбата. В писмото си до М. Кауцка по повод романа ѝ „Старите и новите“ Енгелс обръща внимание върху диспропорцията между идеи и характери, при която доминирането на тенденцията води до накръпяване на индивидуализацията и „личността още повече се разтваря в принципа“: „Аз мисля, пише Енгелс, че тенденцията трябва сама по себе си да произтича от обстоятелствата и действието без специално да се подчертава.“ Още по-ясно проличава проблемът за функционалната адоминантност като съдържателен художествен проблем в писмата на Маркс до Ф. Ласал по повод драмата „Франц фон Зикинген“: „Замислената от тебе колизия е не само трагична, но е тъкмо онази трагична колизия, която съвършено основателно доведе до краха на революционната партия през 1848—1849 г. Затова аз мога само да приветствувам изцяло мисълта да се направи тя централна точка на съвременната трагедия . . . Дворянските представители на революцията . . . не би трябвало следователно в такава степен да съсредоточават върху себе си целия интерес, както това става в твоята драма. И, обратно, представителите на селячеството (особено те) и революционните елементи на градовете би трябвало да съставляват твърде съществен *активен фон*. Тогава ти би могъл в значително по-голяма степен да позволиш да се изкажат именно най-съвременните идеи в тяхната най-наивна форма . . . Тогава волю-неволю би ти се наложило в много по-голяма степен да шекспиризираш, когато сега основен твой недостатък аз считам това, че ти пишеш по шилеровски, превръщайки индивидите в прости рупори на духа на времето“ (подч. м. — С. Р.). Дори и вярно избрана като основа, историческата трагедия не може да се преобразува магически в художествена трагедия (в жанров смисъл), когато функционалното равновесие е нарушено, когато шекспировското единение, съгласуваност на обективна истинност и вътрешна художествена правда в съдбите на героите бива подменено с тежестта на намеренията над „наивността“ (т. е. естественото „саморазви-

преднамерено да изтъква едни и да потиска други тенденции, фактори, без да се съобразява с природата, мярата, изискванията на конкретния материал (жизнено съдържание), художественото качество е постижимо. В противен случай се стига или до тематичен формализъм, умозрителност и шаблон, или до емоционална неовладаност и концептуална неяснота, или до формализма на „хармоничната цялост“ — статична и насилно субективна закостенялост, подчинена на модата и конюнктурата, диктувана от литературния „салон“.

тие“ на образите според вътрешната им мяра и според историческите закони). Както в социалния живот личността, индивидуалният характер се формира от обществените отношения и се разкрива в отношение (съпоставка) с други хора, така и в творбата „образът-характер“ се разкрива само в отношение — и то противоположно, сравнително, конфликтно с други характери, носители на други концепции. Иначе доминантата на едни тенденции над други, непрекъснатото им потискане очевидно не създава възможност творбата да се развива според своите литературни, художествени закони, и нарастването ѝ се превръща в насилие на автора над материала — творбата си отмъщава веднага, като изтласква пред погледа на читателя описателството, дидактиката, механическият рупорно пресилен глас на намерението, а не дълбоката мелодия на художествеността. Колко тънък слух има за нея Мавърът! Той не само долавя скритите гласове на историята в хора на идеите в творбата, не само чувства в каква степен тези гласове звучат чисто и доколко художественото им звучене зависи от активността на фона, който ги откроява и осмисля, но не пропуска да намери гласа и на *самия художник* всред сложните взаимовръзки на художествената хармония. Отношенията авторово съзнание — исторически поток, авторово естетическо съзнание — закони на жанра и езика, автор — жизнен материал, автор — герой и пр., конкретното съдържание на тия отношения и начинът на тяхното „пренасяне“, трансформиране и организиране в текста имат най-пряко отношение към художествеността. Дълбоко вънхуван от тези проблеми на истинската, по новому разбирана художествена специфика на литературното произведение Маркс отново размишлява върху „Зикинген“ и пише: „... главните действащи лица действително се явяват представители на определени класи и направления, а следователно и на определени идеи на своето време, и черпят мотиви за своите действия не в дребните индивидуални прищевки, а в оня исторически поток, който ги носи. Но по-нататъшната крачка напред... се заключава в това, щото тия мотиви по-живо, по-активно, и, така да се каже, *по-стихийно*, да се издигат на пръв план от хода на самото действие, а аргументиращите речи (в които прочее аз с удоволствие познах вашия стар *ораторски* талант...) напротив, да станат все повече излишни... Струва ми се обаче, че личността се характеризира не само с това как тя прави, но и с това как тя го прави; и в това отношение на идейното съдържание на драмата не би се навредило според мене, ако отделните характери биха били малко *по-рязко разграничени* и *по-остро противопоставени* един на друг“ (подч. м. — С. Р.). Функционалната адоминантност като белег на художествеността не е само „вътрешно“, нито само „формално“ явление — ето, тази именно художествена нужда от *по-рязко разграничени* и *по-остро противопоставяне*, омокотени, „снети“ и уравновесени от спонтанността, „стихийността“; тази художествена слятост, толкова чужда на ораторското аргументиране и съзнателно разграничаване на двата паралелни потока — тя е не само условие, но и резултат от онова взаимопределяне (разграничаване и оформяне) на трите стихии — живота, творческото съзнание, езика, — в което основна е „независимата променлива“ на т. нар. извънхудожествена действителност. И тук няма нищо парадоксално — тази мисъл е само една конкретизация на старата истина, че реалността е ядро на фантазията, че животът е сърцевина на изкуството. Въпросът е само как става преминаването на границите от едното към другото... Художествеността е гранично явление, тя не е върху едното или другото блюдо на везната, а в колебливото равновесие, в устойчивото движение — това, което в творе в произведението е функционална уравновесеност на подбрани контрасти, е само по-нататъшната крачка напред, преходът през границата на изкуството, излизът на неговия бряг откъм оня исторически поток от въд кориците на

книгата, в който са слети различните съдби, действителните трагедии и смешните мними драми, паденията и възходите, заблудите и прозренията . . . Може всичко да е идеално композирано, да е контрастно, раздвижено и т. н. и все пак то ще говори за не повече от добре овладяно занаятчийство, щом творбата заобикаля или засяга само повърхностно, периферно, определящото и движещото противоречие в потока на живота — защото точно то има най-голям естетически потенциал, то е социално най-богато на възможности, варианти и решения, и тъкмо затова е и художествено най-богато (именно в този смисъл е и Чеховото: „правдиво, т. е. художествено“). Тъкмо затова и Маркс видя причините за художествената несъстоятелност на „Зикинген“ не толкова в субективното неумение да се постигне функционално уравновесена структура, колкото в това, че самата тази структура е било принципно невъзможно да се създаде върху неправилно разбиране де й с т в и т е л е н т р а г и з ъ м на гражданската война в Германия. Енгелс също пише, че като е оценил невярно ролята на селското движение в революцията, авторът по този начин е „пропуснал и с т и н с к и трагическия елемент в съдбата на Зикинген“.

* * *

Художествеността е отношение, в което диалектически се снимат една в друга типологическа устойчивост и историческа подвижност. Ако функционалната адоминантност (разбирана в цялата ѝ съдържателна обемност) е устойчив общ признак на художествеността, то как да си обясним потъването на цели групи произведения в мрака отвъд осветения ѝ кръг? Историческата пулсация на художествеността е неизбежна и необходима. Художествеността е субект-обектно отношение, преминаващо през текста. Обективната реалност е относително по-независимата променлива страна на това отношение, в което развитието на едното става за сметка на другото (относително изпреварване или изоставане). Понякога творбата изпреварва възможностите на времето и средствата да поемат и разчетат естетическото ѝ послание. Друг път изискванията на епохата се сблъскват с хладната и разсеяна муза на поета, неспособна да се издигне до по-висок духовен хоризонт. Литературната история е пълна и с доста примери на двата типа дисонанси в един период и дори у един и същи творец — той се оказва чувствителен за един гласове и напълно „глух“ за други, не по-малко съществени. Върху този труден диалог влияят не само естествените борби между различни исторически формирани се идейно-художествени системи в една литература, но и системи от чужди literatury, действащи с привлекателната сила на непознатото, необичайното (което невинаги означава и новото, истински жизненото). Съвсем не на последно място е от значение индивидуалната способност на твореца да намери верния социален адрес на своите творчески усилия, и то още в процеса на създаването, когато социалната поръчка е предусетена и вътрешно мотивирана. Така че дали една творба ще остане извън „лъча на прожектора“, дали ще потъне в забвение, дали внезапно някоя щастлива случайност ще я възкреси за нов живот и коя нейна страна времето ще актуализира (това значи и че ще я разбира по друг начин) — всичко зависи от това какви социокултурни потребности трябва да удовлетвори произведението, т. е. какви функции ще изпълнява то сред себеподобните си (в еднородната си литературна среда от настоящето) и в сферата на извънлитературните явления; какви надежди му се възлагат и с какво то може да ги оправдае.

Проследяването на тези съответствия и несъответствия с техните причини и последици в нашата литературна история би представлявало извънредно интересно сага за ускоренията и закъсненията, трагедиите и комедиите в разви-

тието на националния художествен дух и естетическото самосъзнание. Драматични крайности в това пулсиране не липсват: Пенчо Славейков води борба срещу поетиката на Вазов — в същност срещу цяла развойна линия в литературата ни, в която Петко Славейков и Вазов са по-близо един до друг, отколкото сам Пенчо Славейков до баща си — смяната на критерия за художественост сблъсква бащи и синове! От този сблъсък се роди един отекващ и до днес трагичен мотив — „баща ми в мен“, мотивът за корените . . . Или друг показателен пример още в началото на новата ни литература: времето „насила“ разширява художествения обхват на една творба, „налага“ ѝ качества, които тя — според субективните намерения на автора — не е притежавала; така се случва с Вазовото стихотворение „Борът“, описващо една природна картина в двора на Сопотския манастир, която обаче получава неочаквано символно значение, извисява се до ролята на поетическо предсказание за възраждането на поробена България . . .

Художествеността е немислима вън от отношението ценност — оценка. Дори в *назоваването* на една творба „художествена“ има оценъчен момент. Още в *подбора* на жизнения материал за произведението има оценка (идеологическа и етическа); после в *организацията* на подбрения материал вътре в текста има оценка (естетическа, художествена — „попили“ в себе си първите две); после така формираното литературно произведение според природата си функционира като единно цяло „навън“ — в социалната сфера, съпоставя се с определени очаквания, изисквания, нужди на обществото (творбата даже предварително и неосъзнато се „съобразява“ с тези изисквания) и с това влиза в по-общо социалноценностно отношение, което именно поставя произведението в центъра, в периферията, или извън кръга на художествеността. По такъв начин виждаме, че природата — функцията — оценката на всеки елемент в художествената литературна творба и на самата творба като цяло в социокултурния и исторически контекст са свързани в единен процес на взаимоотношения, в права и обратна връзка. По този начин ние установяваме не къде трябва да минава границата на художествеността (това би значило да създаваме изкуствени норми); а от какво се обуславя мястото и „поведението“ на тази граница. Оттук нататък може да се изследват само конкретните носители на конкретни художествени достойнства, в конкретни литературни и исторически условия.

* * *

В същност общетеоретичното разискване по въпроса, какво поставя и премества художествената граница, има смисъл тъкмо за да бъде зададен и въпросът, къде е именно минава тя в конкретни периоди от литературното развитие, от кой момент нататък границата престава да бъде опора, а се вътвърдява в унифицирана норма, „стил“, конюнктурa, в пречка на това развитие. Граничните ситуации в литературата са винаги драматични, макар че драматизмът им често си слага дремещата маска на спокойствието, затишието. В такива моменти критиката твърде заприличва на юнака от приказката, застанал пред разделящите се пътища: тръгнеш ли по единия — мечта си ще загубиш, тръгнеш ли по другия — коня си ще загубиш, тръгнеш ли по третия — главата си ще загубиш . . . Но както знаем от приказката, щастлив край и победаначало очакват само оногова, който е избрал третия път, онзи, който е готов да посвети живота си на борбата за доброто.

Нашата критика неведнъж е заставала на такива кръстопътища. И ако поставяме отново въпросите — изправени ли сме сега пред проблема за границите, в какво са признаците за граничната ситуация, какви са предстоящите

задачи на литературата, на критиката — то е защото вече навяр, струва ми се, моментът да огледаме чукащите на вратата ни факти. Ние преживяваме едно нормално, спокойно литературно развитие. Но тъкмо продължителното спокойствие зазвуча като приспивна музика в ушите на критиката преди всичко (но тя поне не беше изпълнителят на сънните звуци) . . . На фона на успехите в областта на романа, както и в поезията на неколцина водещи творци, все по-настойчиво се открояват няколко нерешени проблема, чиито отговори са най-тясно свързани с преразглеждането на обема, съдържанието и своеобразието на понятието литературна граница, а това е въпрос за границите между художествено и извънхудожествено, граници между жанровете, граници във времето.

На първо място, не е случайно актуализирането на проблема за естетическите измерения на класово-партийния критерий. Въпросът за критерия никога не е отпадал от ползването на съвременната ни литература, но днес — както с натрупания естетически и художествен, а бих добавил и теоретически опит, така и с тревожно увеличилите се примери за откъсване на идейност от художественост — всичко това изисква поставянето на въпроса върху широка естетико-теоретическа основа; необходими са нови стъпки към комплексното осветляване на националния литературен модел, на специфичните за нашата литература съвременни форми и пътища, в които този модел реализира общите закони на литературния процес, а това трудно може да стане с опитване литературата „на вкус“, с разграфяването ѝ на индивидуално-тематични и регионално-проблемни парцели, без съвременно теоретично преосмисляне и обогатяване на понятието художественост.

На второ място, развитието на съвременната ни литература остро поставя въпроса за отношенията фолклор—литература, а това е въпрос и за отношенията традиционно—модерно, национално своеобразие — влияния на чужди литературни модели. И тези проблеми не са нови, но не са и решени: по един начин стояха те пред Ботев, Петко Р. Славейков и Вазов, по друг — пред Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“, пред Кирил Христов — по друг начин, различно пред Теодор Траянов, различно пред Гео Милев и т. н., но не избледня ли днес тази богата традиция на внимание към фолклора? Има ред смущаващи неща: например дали трябва да се употребяват тъй категорично насоките „от . . . — към . . .“, от фолклор към литература; трябва ли да се търси изобщо една линия на този преход, т. е. не става ли дума в същност за два паралелни потока, които винаги съществуват, самостоятелно се променят, а само периодически (но кога, защо, в какво и как) се усилва или отслабва прякото им влияние, те се „приближават“ или „отдалечават“ и на какви нужди отговаря този процес в конкретните стадии на литературното развитие? Изобщо как може и как трябва да се „възкреси“, актуализира фолклорната поезика, какви са пътищата и формите за внедряването на ценностите на миналото в модерното съзнание (това е не само проблемът за „корените“ но и за диалогичността), каква е вредата и ползата от пресичането на тази линия с чужди развойни модели и пр. — това са все въпроси, които отново чакат отговор.

На трето място, е необходимо проследяването на стadiите в развитието на художественото самосъзнание и отражението на това движение върху поезиката — нейде из литературните ми мечтания се мерзелее една история на вкуса, история на литературата от гледна точка на авторските и на читателските представи за художественост; проследяването на смените в доминирането на епос, лирика, драма, смените на „онтологическия статут“ на творбата, отношенията литературен живот—литературен процес, статута на писателя и като създател, но и като герой на литературата, художествените основи на

критическата не само аналитична, но и прогностична практика и т. н., но това вече е отделен „сюжет“ . . .

Периодическата актуализация на „граничния проблем“ е очевидна. С появата на културния феномен „българска социалистическа литература“ тази актуализация стана наложителна, а разглеждането на „теорията“ на проблема днес (макар извънредно стеснено тук, частично и със силно ограничени задачи) се представя като необходимо. Дори само най-общото определяне на едно литературно явление поставя въпроса за границите остро, макар и поради факта, че необходимите, естествени възли и разплитането на литературния процес понякога се възприемат деформирано — в нашето теоретическо съзнание реалните „гранични стълбове“ невини са по местата си. Като помним Марксовата мисъл за несъпадането на историческо и литературно развитие, т. е. като се отчитат както влиянието на социалния контекст, така и собствените закономерности на литературния процес, и тук се налага преодоляването на механизма „от — към“, или даже „от — до“, според който приоритет получава хронологическата последователност за сметка на паралелно протичащи, противоречиви и наслагващи се един върху друг различни по същност процеси (да оставим настрана смесването на явления от литературния процес на една плоскост с факти от т. нар. „литературен живот“). Солидни трудности има в осмислянето и на борбата между жанровете — въпросът за относителното отслабване на лириката спрямо епоса (днес с жанров представител романа), въпросът създава ли съвременната лирика нови жанрове или не, променя ли старите или не, какви са причините за това и т. н. Зад многогласните вопли срещу несекващия „сив поток“ много рядко се чува въпросът — а какво подхранва този поток тъй обилно, какво става със съзнанието и критериите за граничния минимум поезия: застрашителна е масата книги, за които сякаш няма долна граница, сякаш всичко може да бъде окачествено като художествено, стойностно щом само е излязло „на книга“. Това опира до също тъй нерешения проблем за художествената комуникация, за способите на вграждане на творбата в системата ценности, наречени вкус, къде, в какво най-често и защо се разминават художественият потенциал на творбата и реалното ѝ художествено въздействие и т. н. . . .

* * *

Безпоощадно вярна е мисълта на Каверин, че под лупата на младото теоретизиране много неща изглеждат преувеличени, други пък въобще не попадат в нейното стъклено кръгче и всичко това навярно е така, защото младостта бърза преди всичко да назове, да определи, да си обясни видяното, а едва след това се научава и да го чувства. И все пак в това неразумно търсене на яснотата — дори когато, уви, то стига до всеизвестното — се крие немирният дух на любопитството, жаждата за познание, благородно усилие, та макар да е усилие за преодоляване преди всичко на себе си, на собствените граници. Но това, което изглежда непосилно за отделния опит, трябва да бъде преодоляно с усилията на цялата литература, на нейното теоретическо самосъзнание. Защото мълчанието на теорията не само обрича оперативната критика на мъчително пътене в праха на емпирията, но задържа, застава да се изразходва непродуктивно част от енергията на онзи патос на преодоляване, без който литературата е бездиханна статуя, а не жив дух — трепетен, пулсиращ, стремителен.

СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ФАНТАСТИЧНА ЛИТЕРАТУРА

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

В цялостното развитие на българската художествена проза фантастичното най-често изпълнява второстепенна, подчинена роля в очевидното преобладаване на художествени структури с реалистична съдържателна същност. Става дума за фантастичното като относителен антипод на реалистичното (за пълното и категорично противопоставяне на тези две естетически категории не може да става дума, тъй като фантастични елементи присъствуват във всяка художествена условност); става дума за фантастичното като самостоятелна, „фантастична“ идея, вплътена във фантастична образност при самостоятелната художествена фантастика, и за фантастична образност, носеща алегоричен реалистичен смисъл при иносказателната фантастика.

Поради здравите и трайни връзки на българския писател с конкретните прояви на народния бит и обществен живот фантастичното се използва от малцина автори, чийто начин на възприемане на света не е най-типичен за българина. Българското съзнание обикновено търси трезвото, логичното, практическото решение на конфликтите, избягва абстрактните и космическите философски дилеми; чуждо е на духовната мистика и на ирационалното тълкуване на битието.

Обяснението за второстепенната роля на фантастичното в българската художествена традиция трябва да се търси в националната история и народопсихология, в националните възгледи на земното и отвъдното, в начина на мислене на българския писател, в националната художествена логика. Една съпоставка с друга европейска литература и народопсихология, като например с полската, в която фантастиката играе първостепенна роля, би ни разкрила неподозирани различия.

Прави впечатление фактът, че към фантастична изобразителност българските писатели се ориентират в периоди, когато се активизира в националното изкуство процесът на европеизацията, когато най-упорито се търси универсалното и се засилват чуждите влияния. Стремешът за приобщаване към световното литературно развитие тласка неосъзнато българския творец към фантастиката, към възраждането на фолклорните и средновековните художествени традиции. Така става в началото на нашия век — при символизма; след Първата световна война — при диаволизма и след 1956 г. — при качествено новото възраждане на фолклорната традиция и при т. нар. „научна фантастика“. За времето след Априлския пленум на партията до днес можем уверено да твърдим, че е период на разцвет на българската фантастика, че настъпи „бумът“ на фантастиката в художествената ни проза на социалистическия реализъм.

Безспорен факт е, че в литературното ни развитие до 1944 г. появата на фантастични белетристични творби е съвсем епизодично явление, че фантастичното не е органически присъщо на творческото съзнание на българския разказвач и романист. Той най-често извлича от душата си, от своята най-съкровена реалност истините за своя народ и за човека изобщо и ги възплъщава в реалните форми на самия реален живот. По този начин се осъществява и характерната за българската проза дистанция между автора и героите му, които са обективизирани индивидуалности, носещи в себе си характерните черти на българския национален характер. А фантастичното се използва главно като средство за идейно обобщение, като сигнал, предаващ определени идеи, като символ или алегория.

Още във вълшебните народни приказки фантастиката е социално и обществено детерминирана; в тях самоцелната ѝ функция, игровото начало, волното въображение са подчинени на иносказателността. Във фолклора, както и в средновековната антиканонична българска литература и по-специално в апокрифните жанрове: възнесение, ходене, видение („Ходене на Богородица по мъките“, „Детство Исусово“, „Видение Исаево“, „Български апокрифен летопис“, „Откровение Варухово“), се утвърждава богат арсенал от художествени средства — и фантастични, и реалистични — за отразяване на битови детайли от националния живот успоредно с фантастичните представи за отвъдния свят.

В различните епохи от човешката история различни неща са се приемали за възможни или за невъзможни, невероятни, фантастични в зависимост от материалното и духовното ниво на хората, в зависимост от техните реални възможности и мироглед, в зависимост от количеството и качеството на познанията им върху света и т. н. В наивното мислене на древните хора фантастиката се е раждала от мечтата за надмощие над природните стихии — фантастичните образи на чистото, наивно фолклорно въображение във вълшебните приказки са конкретни реализации на тогавашните представи за бъдещето. Същото важи за съвременната „научна“ фантастика, в която се оглежда днешната научна и техническа мисъл на човечеството и най-вече днешните човешки мечти за завладяване на космоса и за общуване с други мислещи същества. Много често съвременните герои на Science Fiction са съвременни възплъщения на „митически“ космически жители, които носят одеждите на марсианци или различни галактианци и в същност заменят някогашните дяволи, призраци, вампири, таласъми, русалки от вълшебните народни приказки.

Отличителна черта на българската утопична и антиутопична фантастика, в която най-силна е фолклорната традиция, е иносказателността, алегорията, а не самоцелната развлекателност. Безспорните художествени постижения на българските автори фантасти (още от Светослав Минков и Георги Илиев до Павел Вежинов и Любен Дилов) се дължат на идейната съдържателност на фантастичната образност, на значителните актуални проблеми, които се съдържат в нея. И на трезвото, реалистичното художествено мислене на българския творец, което винаги има надмощие и успява да овладее и най-богатото въображение.

В новата българска литература подчинената роля на фантастиката, нейната зависимост от реалистичната идейност и образност значително се засилва и разширява. Българският белетрист сега осъществява най-често един детерминиран художествен модел на живота, в който има само едно логично обосновано решение и това от само себе си изключва самоцелността на фантастичната образност. Реалисти като Елин Пелин (детският му роман „Ян Бибиян на луната“) прибегват до фантастиката само в произведенията си за деца. Дори най-романтичният български разказвач Йордан Йовков възплъщава свои-

те мечти и идеали за нравственост и красота чрез конкретно, почти документално повествование за националния живот и характер, а не чрез въображаеми, фантастични сюжети и образи.

На пръсти се броят в новата българска проза урбанисти от типа на Светослав Минков и Любен Дилов, които чрез въображаеми космически случки и герои изобразяват абсурдите на кибернетизирания и дехуманизиран живот на града, или представители на селската проза от типа на Йордан Радичков, който възражда фолклорната фантастика за весело и лукаво надсмиване над съвременната селска цивилизация, над абсурдите в световния исторически процес и за обединяване на българското със световното и общочовешкото. И у двата типа творци функцията на фантастичното е само до известна степен самостоятелна — и при остроумните, странни гротески и антиновелите и антидрамите на Радичков, и при „научно“-фантастичната сатира на Любен Дилов.

В болшинството от случаите във фолклорно-фантастичната и в „научно“-фантастичната българска художествена проза фантастичното не е самоцелно, а изпълнява предимно иносказателна роля; присъствува в образната система, а не в света на идеите. Произведения, в които самата идея е фантастична, в които господства игровото начало, волното и самоцелно въображение, се срещат частично във фолклора, в детската литература и в някои творби на съвременни млади автори.

Нереалното и ирационалното, доколкото присъствуват в образната система на българските белетристи, са или качествено ново продължение на традициите на фантастичните народни приказки (лирико-драматичната поема на Георги Райчев „Еленово царство“, пиесата на Емануил Попдимитров „Воденичарят“, „Зидари“ и „Змейова сватба“ на Петко Тодоров, „Вампир“ на Антон Страшимиров, „Женско царство“ на Ст. Л. Костов и т. н.), или служат като орнамент в стилизираното символистично повествование (приказките на Николай Райнов), или са свързани със стилизацията и сказата („Родихме се змейове“ на Йордан Вълчев, „Хитър Петър“ на Георги Марковски), или са компонент на диаволизма (ранните разкази на Георги Райчев, Владимир Полянов и Светослав Минков), или са подчинени на гротеската и сатирата („Марионетки“ на Чавдар Мутафов, разказите на Любен Дилов „Двойната звезда“, „Приказки за мене и за вас“ на Георги Величков).

Фантастичната образност в българската литература е най-често натоварена с иносказателен смисъл и своеобразно изобразява закономерностите в действителността. Такава е понякога фантастичната образност дори в творчеството на Йордан Радичков („Януари“, „Привързаният балон“, „Коженният пъпеш“ и др.) въпреки нейната близост до наивното фолклорно въображение, въпреки обонаторната ѝ, празнично-утопична и карнавална същност.* При Радичков фолклорно-митологичното участва в изобразяването на действителност, в която всичко може да се случи — и най-невероятното, и най-невъзможното. На пръв поглед всички небивалици и фантастични произшествия в шумната и весела буфонада на селското ежедневие са самоцелни — суматохата при сблъскването на въображаемото с реалното забавлява и разсмива читателя, но в същност са подчинени на сатирата, не служат само на самата атракционност на волната фантастика (например в „Суматоха“).

Фантастичното у Радичков осъществява преливането между смешното и трагичното, между възвишеното и комичното и тъкмо в това странно преливане се крие невероятният, неотразим чар на писателя, който сам признава, че „често си играе с перото, когато изобразява своето въображаемо, митологич-

* Вж. Кръстьо Куюмджиев. Два парадокса за Радичков. — В: Силуети. С., 1976. с. 160.

но село Черказки“, когато „рисува слон, голям колкото бълха и бълха, голяма колкото слон“.

В Радичковия недетерминиран модел на света са заложени идеите за абсурда на битието в нашето време. Тук фантастиката на абсурда внушава мисълта за несъвместимостта на съвременните научни и технически постижения с изостаналостта, невежеството и парадоксите на селския живот. У Радичков привидно „самоцелната“ функция на фантастичното е подчинена на иносказателната или по-точно — разтворена е в нея, погълната е от дълбокия философски смисъл на алегорията.

Фантастиката като художествена трансформация на древната човешка мечта за надмощие над природните стихии се осъществява във вълшебните приказки и в съвременната фантастична литература, както вече казах, по твърде сходен начин, като днес най-силна е мечтата за надмощие на духовността и разума. Очевидно е във фантастиката на нашето време връщането към фантастичните образи на чистото, наивното фолклорно въображение. Много често съвременните космически герои са само преоблечени като пришълци от други планети и галактики, а в същност извършват чудеса както познатите от древността свърхестествени сили.

Да вземем за пример повестта на Йордан Радичков „Коженият пъпеш“, в която авторът ѝ се надсмива над абсурдите в съвременното софийско ежедневиe, и разказва историята на двамата космически герои и поправения от тях телевизор, за да засили иронията и гротескността на изображението. Подигравайки се с глупостта на съвременниците си, Радичков впила с блестяща находчивост някогашните суеверни представи на народа: когато двамата космически представители безследно изчезват, след като са прибрали в кожения пъпеш всички части на телевизора, селяните започват да разказват, че са ги видели с червен конец между зъбите. Така пришълците от чуждата планета се превръщат от герои на научната фантастика (каквито живеят във въображението на градския човек) в обикновени таласъми и вампири (в съзнанието на селянина), сиреч в иронично-подигравателния разказ на писателя се осъществява конкретно приемствеността от фолклора.

Но фантастиката на Радичков е натоварена с много по-сложни новаторски функции — и в областта на идеите, и в областта на поетиката; между тях е и функцията на пародирането на самоцелната съвременна фантастика. Защото Йордан Радичков като най-ярък талант и като най-български от всички съвременни белетристи е най-близко и до наивността на народното фолклорно въображение, и до типично българското трезво, практично съзнание, което не може сериозно да приеме днешните космически „научни“ митове.

Модерното фантастично повествование в европейските литератури, независимо дали е утопично или антиутопично, представлява понякога недетерминиран модел на живота, изобразен със самоцелна фантастична образна фактура. В него се пренебрегват съзнателно закономерностите и научните аргументи (в този смисъл така наречената „научна“ фантастика е в същност не-научна или антинаучна и напълно условно носи това название).

В съвременната българска проза подобно фантастично повествование е подчинено на иронията и сатирата или пък на някои актуални моралистични идеи. Имам пред вид образците на днешната ни фантастика, в които е очевидна социалната и философската съдържателна същност на художествените структури, както е очевидно господството на разума, на съзнанието, а не на подсъзнанието.

Неслучайно диаволизмът като вид самостоятелна, самоцелна фантастика беше подражателно явление у нас след Първата световна война и не остави трайни следи в националното ни изкуство, не създаде силна традиция за раз-

лика от останалите европейски литератури. Също така не е случаен и фактът, че съвременната „научна“ фантастика в България се развива в най-тесен контакт с лирико-психологическата проза и с хумористично-сатиричната, а не като чист и напълно самостоятелен жанр, както е в повечето европейски литератури и в американската литература.

Своеобразието на този жанр у нас се проявява и в по-трезвото и приземно отношение към бъдещето на човечеството и в очевидното актуализиране на проблематиката — например в повестта на Александър Геров „Неспойно съзнание“ и в романа на Емил Манов „Пътуване в Уибробия“ е открито прокаран антикултовски обществен патос; в новелата „Без сенки“ на Атанас Наковски фантастичното действие се развива в диешното софийско ежедневие, а в романа на Любен Дилов „Парадоксът на огледалото“ всички въображаеми инциденти протичат по време на габровските дни на хумора.

Днес най-изявените ни писатели фантасти пишат „научна“ фантастика успоредно с реалистичната си белетристика. Техните научно-фантастични произведения остават в известен смисъл реалистични и това е голямото им предимство пред онази фантастика, която е широко разпространена на западния книжен пазар и се влива в масовата култура; при нея авторите боравят с определени стереотипи, които се видоизменят в неизчерпаем брой варианти.

У нас в България до 9 септември 1944 г. само двама автори създават фантастични творби: Светослав Минков и Георги Илиев. Тяхната сатирично-фантастична (Светослав-Минковата) и утопично-фантастична (Георги-Илиевата) проза остава „екзотично“ явление в националната ни литература. Техните последователи се появяват едва след народната победа от 1944 г., когато за научната фантастика се заговори като за равноправен жанр в съвременния литературен процес. Динамичните изменения в различните сфери на българския живот създадоха и засилиха постепенно интереса на съвременниците към този вид художествени произведения, в които духовният свят на личността се разглежда в тесен контакт с последните научни открития на нашия век.

Българската научна фантастика е отдавна вече модна, жанрово многообразна, идейно богата и пълноценна художествена литература. Тя започна своя разцвет през 60-те години като една от разновидностите на новаторската ни синтетична, лирична проза на социалистическия реализъм. През последните две десетилетия напълно се преодоляха антихудожествените черти на криминално-приключенската и техническата научна фантастика, която се създаваше през 50-те години; появили се пълноценни философско-психологически произведения на фантастиката, в които се дискутират с художествени средства ултраактуални проблеми на съвременната етика. Проектират се в бъдещето върху колоритен научно-фантастичен декор днешните тенденции на зрялото социалистическо общество. Не убедителността на научните хипотези и на криминално-приключенското действие, а художествената убедителност на характерите е основна особеност в най-сполучливите творби на жанра. Тяхната естетическа природа се изявява по принципите на истинското изкуство.

Създателите на фантастиката у нас днес се стремят да заставят читателя да повярва във възможността и на най-фантастичната научна хипотеза, да повярва в чудесата на Космоса. Съзнанието на нашия съвременник, че бъдещето ще видоизмени коренно всички страни на живота обуславя това доверие към значителните творби на научната фантастика като романите, повестите и разказите на Любен Дилов, на Александър Геров, Павел Вежинов, Емил Манов, Атанас Наковски, Светослав Славчев, Агоп Мелконян, Величка Настраданова, Васил Райков, Никола Кесаровски и др. Навлизайки в сферите на психологията и философията, талантливите представители на жанра изобразяват човека на

космическото бъдеще като реализация на определени идеи и концепции за съвременната социалистическа личност.

Атрибутите на бъдещата земна цивилизация и космическа техника, появата на летящи чинии и пришълци от други планети, невероятните извънпланетарни авантюри, абсурдните ситуации, в които хората са напълно безпомощни пред мощните кибернетични мозъци и т. н. и т. н. са компонентите на крайно заинтригуващото и забавно повествование на писателите-фантасти. В него най-често е постигната тайнственост и криминално напрежение; драматизмът на сюжетното действие преминава в психологическото, а алегоричната същност на фантастичната образност носи и внушава значими и актуални идеи за пътя на съвременната цивилизация.

Водеща жанрова доминанта при иносказателната фантастика (каквато е всяка пълноценна в художествено отношение фантастика) е елементът на невероятното и свръхестественото, но то има само помощна функция (каквато функция в същност има всеки художествен образ поради своята условна природа).

В съвременната ни иносказателна фантастика границите на жанра много трудно се определят; налице е честото преливане на реалистичната и фантастичната образност (например в повестта на Павел Вежинов „Белият гущер“ или в разказа „Януари“ на Йордан Радичков, в който реалистичните елементи значително надделяват, а фантастичното се проявява в самата невероятност и абсурдност на ситуацията).

В съвременната ни художествена фантастика имажинерното, ирационалното, вълшебното съжителствуват едновременно с изображенията на нормалното, логичното, разумното, всекидневното. В това съжителство фантастичното почти винаги е в подчинена позиция и играе ролята на алегория, на символ.

Иносказателната функция на фантастичното или фантастиката като частна модификация на художествената условност в социалистическия реализъм обхваща днес твърде разнообразни творби на белетристиката ни: метафорично-психологически, фантастико-абсурдни, сатирични, алегорични, хумористични, философско-иносказателни и т. н. Най-значителният ни писател фантаст Любен Дилов, който отдавна си завоюва световна известност и застана наред с Братя Стругацки и Станислав Лем, разработва всички тези „видове“ фантастика.

Тъй като съвременната фантастика не се различава качествено в идейно-съдържателно отношение от останалата литература на социалистическия реализъм, то тя носи същата духовна атмосфера и внушава същия оптимизъм, същата вяра в разума, интелекта и науката както останалата ни литература днес.

В новосъздадените форми на научно-фантастичното повествование съзнанието на героите и автора, както и въображаемата битова среда, са винаги градски (тъй като в представите за бъдещето селото изобщо отсъства); господстващо е интелектуалното начало, а понякога се поставят не само психологически, но и научноизследователски проблеми, които наред с проблемите на футурологията участвуват в разкриването на твърде широкия диапазон на съвременното мислене.

Във върховите постижения на жанра (а те са произведения на Любен Дилов, Павел Вежинов, Александър Геров, Атанас Наковски, Емил Манов, Светослав Славчев, Агоп Мелконян, Величка Настраданова, Весела Люцканова, Любомир Пеевски, Васил Райков, Никола Кесаровски. . .) основна е драмата на идеите в сложния съвременен свят на амбивалентни същности. Така например във фантастичните новели на Агоп Мелконян „Греховно и неприкосновено“ се разказва чрез фантастичните образи на далечното бъдеще за тъмните сили на реакцията и садизма в днешния западен свят на милитаризъм.

Върху фона на бъдещето очертанията на злото са могъщи и зловещи; познатите средства за изтезаване и деформиране на личността са заменени с фантастични, с научно усъвършенствувани методи (човешкият разум е безсилен да надделее над безумието на западните „господари на живота“). Но човешката любов, богатството на емоционалния човешки свят и силата на изкуството се оказват по-силни и от най-могъщите превъплъщения на мракобесието. Те не могат изведнъж да възтържествуват в царството на злото и насилието, но създават мъждукащи надежди за бъдещата победа на благородното човешко начало. Сюжетът и в шестте новели на Мелконян е явно условен, усложнен от раздвоените светове: вън в Космоса и вътре в героите; раздвоените обуславя диaboличното (в мрака и ужаса на обреченото общество) и лиричното (в човешките стремления и мечти) начало. Двата пласта на повествованието: антиутопичният (диaboличният) и утопичният (лирично пресъздаденият) вървят успоредно и само в кулминационния момент от разказа се пресичат, за да реализират идейното обобщение (чрез фантастична ситуация и образност).

И в новелите на Агоп Мелконян, както в повечето сполучливи фантастични творби на съвременната ни проза, откриваме антиномията небе—земя; полет—кал, която изразява основния нравствен патос на редица творби. За художественото реализиране на тази антиномия най-подходящо е фантастичното изображение (символизиращо полета, небето), което се противопоставя на реалистичното изобразяване (на земята, калта, злото).

Всички особености, засягащи съдържанието на научната ни фантастика, се определят от нашата съвременна епоха на свръхразвита техника и цивилизация, въпреки че идеите и проблемите тук се проектират в бъдещето (най-често това проектиране е условно, символично). Затова и този вид художествена проза е изцяло подчинена на основните закономерности на цялостния ни съвременен художествен процес. Не е случаен например фактът, че с изключение на романа „Пътят на Икар“ от Любен Дилов всички опити да се създаде научно-фантастичен епос са несполучливи поради неепичния характер на цялата ни синтетична проза от последните две-три десетилетия. Същата причина определя и разцвета на късите повествователни форми във фантастиката от 60-те години до днес.

През последните две десетилетия в съвременната ни проза определено се оформиха няколко стилови течения, между които е силно изявената фолклорно-сатирична фантастика и философско-аналитичната фантастика. При по-широки историко-типологически съпоставки и при по-задълбочен анализ върху структурата на тези течения откриваме приемствеността им от предишните периоди на националното литературно развитие и преди всичко от периоди, в които са особено активизирани взаимоотношенията и взаимовръзките между реализма и романтизма.

Разказвателното изкуство от миналото не се приспособява днес към изискванията и необходимостите на съвременника, а върху основата на традицията се раждат качествено нови белетристични форми. Нови, непривични типове стилос синтез, нови фантастични образни фактури създават белетристи като Йордан Радичков, Ивайло Петров, Георги Марковски и др., които различно трансформират фолклорната фантастика за целите на сатирико-гротесковото съвременно повествование. Същото важи и за фантасти като Любен Дилов и Александър Геров, които реализират абстрактната философска проблематика на века чрез образите на „космическите“ герои на модерната „научна“ фантастика.

Отразявайки вътрешната противоречивост на съвременните явления и на собствения си духовен космос, съвременните ни белетристи все по-често при-

бягват до фантастиката в новаторските си художествени синтези, за да осъществят едно по-мощно, по-обобщено мислене. И това е една от най-характерните особености на съвременния ни литературен живот.

Най-често срещано през последните двадесет и пет години е преплитането и преливането между реалистичното и фантастичното художествено изображение. Очевидно е, че характерното за цялата ни съвременна литература взаимнопроникване на стиловете и жанровете дава своето силно отражение и при създаването на реалистично-фантастичната белетристика. В нея редица реално съществуващи черти на съвременната личност и на съвременния исторически процес са представени като фантастични, за да се засили тяхната невероятност и абсурдност от гледна точка на здравия разум, хуманизма и нравствените норми. Такива са редица новели и разкази на Йордан Радичков и Росен Босев, на Павел Вежинов и Красимир Дамянов. Фантастичното е в помощ на историческото повествование и в последния роман на Андрей Гуляшки „Скитник броди по света“, а в повестта на Генчо Стоев „Много висока тераса“ е в помощ на психологическия синтез.

Редица млади автори днес (като например Красимир Дамянов и Евгени Кузманов), възпелвайки се от основни екзистенциални проблеми и от „мистериите“ на битието и науката, използват фантастичните изображения, за да възплътят в конкретни сетивни образи душевни състояния, размисления, интелектуални преживявания и философски наблюдения над абсурдите на живота. Тяхната фантастика става диaboлична, когато възплъщава лудостта на съвременното човечество пред реалната опасност от Трета световна война. Но основният ѝ патос е жизнеутвърждаващият, тъй като в основата и на младата фантастика е съвременната социалистическа идейност.

Така например в най-хубавата си новела „Бедни мой Бернардие“ Агоп Мелконян представя в най-черни краски диaboличния облик на бъдещото общество, което е успяло да ликвидира дори и спомена от изкуството, заставило е всички хора да съществуват без естетически преживявания, без любов и красота. И все пак дръзкият Бернардие създава музейна трупа от пътуващи актьори роботи, които играят в празни зали или пред един-единствен развълнуван зритель, който след спектакъла на „Хамлет“ се самоубива. Актьорите роботи са обявени за опасни със своята страст към изкуството и са подложени на основна машинна преработка. Но и след изтриването на емоционалната им памет, след основното прочистване на мозъците им у тях остават някакви следи на очовечаване, някакъв, макар и едва доловим, скрит копнеж към хуманност и красота. Подобни оптимистични идеи Агоп Мелконян внушава и в останалите си новели. Това е характерно изобщо за българската съвременна фантастика.

Поради своята синтезираща и обобщаваща художествена същност и универсалност фантастичният образ е по-проницателен от документалния и от жизнеподобния за илюстриране проявите на злото и хаоса; постига по-силно внушение чрез хиперболизацията и произволното реконструиране на действителността при изобличаване на отрицателните явления в претворения свят на абсурда и дисхармонията. В най-хубавите хумористично-сатирични разкази на съвременната ни фантастика, като „Верблюд“ и „Странно летящи“ на Йордан Радичков, или като „Напред, човечество!“ на Любен Дилев, или като „Полет при особено мнение“ на Мирон Иванов, „Пиршеството на хуните“ на Любомир Николов и т. н., фантастичната образност не само провокира смях и изненада, но обобщава възмущенията на световното зло, изразявайки копнежа на съвременната личност към красота и душевно равновесие. Невероятното, невъзможното, свръхестественото кристализира в безкрайното раз-

нообразие на фантастични образи в съвременната ни сатира и като отрицание на войната, безпорядъка, ужаса от неутронната бомба, садизма и терора.

Като антипод на документалистиката художествената фантастика предизвиква същото разтърсващо преживяване, същото силно внушение, както документално предадената жестока реалност. Сякаш колкото по-невероятни, по-нереални и фантастични са случките и героите, толкова по-близки са до обективната, автентичната, макар и напълно абсурдна истина. Чрез диалектичното единство на противоположностите — фактология и фантастика — в творбите на редица млади автори е осъществена художествена система, обединяваща двете противоположни начала. В несъвместимите елементи на гротесковата образност най-често присъствуват заедно реалното и фантастичното, като ту едното, ту другото преобладава.

Особено характерен в това отношение е романът-гротеска на Евгени Кузманов „Чайки далеч от брега“. Всички детайли от гротесково претворения свят тук са реализирани със средствата на явната художествена условност, с похватите на фантастиката. Волното въображение на талантливия сатирик възпроизвежда невъзможни явления и ситуации, патологични състояния и садистични постъпки; възпроизвежда една пренаситена с динамизъм и драматизъм, с ужас и тайнственост атмосфера на дебене, пребиване от бой, хвърляне зад борда на кораба (действието става върху тясното пространство на един кораб) или в трюма за храна на грамадните, обезумели от глад плъхове и т. н. Романът-гротеска на Евгени Кузманов е пръв сполучлив опит за гротесково изображение в разгърнато повествование. Той е ценен с новаторската си форма и преди всичко със силата на изобличението и отрицанието си, с категоричната си присъда над терористичните действия в реакционните общества, над садистичните издевателства и масовите убийства, над гаврата с най-висшето творение на природата: човека.

Съвременните ни писатели използват все по-често фантастиката, когато изобразяват несвършенствата и пороците на човечеството (сатирите на Станислав Стратиев, повестите „Сол“ и „Дяволският нокът“ на Красимир Дамянов и т. н.).

Докато световната утопична фантастика бързо се изчерпва с наивните си прогнози за безметежно щастие и съвършени мислещи същества по другите планети и галактики, с баналните си сюжети и повтарящи се герои-схеми, то антиутопичната, фантастиката на предупреждението и преди всичко хумористично-сатиричната фантастика разкриват неизчерпаемите си естетически възможности. Така е и в нашата социалистическа фантастика (високото художествено ниво на съвременните ни хумористични разкази се доказва например с антологията „Перпендикулярно време“, Варна, 1981).

Очевидно е, че напълно свободният избор на фантастичен детайл предоставя на творците огромни възможности за разнообразни сатирико-изобличителни изображения, но това съвсем не означава, че в съвременната ни художествена проза фантастичното се използва само за гротесково-сатирично претворяване на действителността. Напротив, у нас все по-често се срещат реалистични повествователни структури, в които се явяват фантастични ситуации или фантастичен персонаж, символизиращи духовно извисяване, красотата и стремж към съвършенство. Така например в творбите на Павел Вежинов „Барьерата“, „Езерното момче“ и „Везни“ фантастичното внушава по иносказателен път идеята, обобщаваща философския смисъл на цялото реалистично повествование, като му придава приповдигнат, празничен вид и тържествена оптимистична интонация. Така става в редицата случаи (не само в белетристиката на Павел Вежинов, но и в тази на Любен Дилов и др.) когато фантастичното носи в себе

си мощен заряд от духовноидеологическата сфера на битието, от света на висшите цели на човешкото съществуване.

Ще посоча най-характерния пример с повестта „Барьерата“ на Павел Вежинов. Тук идеалът на писателя за човешка личност, както и за тържествуваща всепобеждаваща любов, за неограничените сили и възможности на човешкия разум са изпълтени във фантастичните качества на Доротея. Нейното невъзможно, невъзможно от гледна точка на здравата логика летене олицетворява порива ѝ към възвишеност, към истинска обич, всеотдайност и духовност. Летенето на Доротея е иносказателно и е обосновано от цялата реалистична тъкан на повестта.

Характерът на „Барьерата“, нейният реалистичен тип повествователна структура не изключват, а, напротив, сякаш налагат участието на фантастичния компонент за по-обобщено реализиране на основната идея на Павел Вежинов. В детерминирания модел на света, който той изгражда тук, има в същност само едно фантастично допускане: Доротея може да лети като птица и всички последици от това явно нарушаване на нормалната логика са реалистично изведени и обяснени, без да се нарушават закономерностите в общата картина на претворения къс живот.

Произведения като „Барьерата“ на Павел Вежинов, като „Неспокойно съзнание“ на Александър Геров, като романите, новелите и разказите на Любен Дилов и на редица други писатели фантасти се отличават коренно от западната фантастика, в която отдавна вече съществуват определени стереотипи, които се видоизменят в неизчерпаем брой варианти. Безспорните постижения на фантастичния жанр у нас разбиха стандартите и откриха нови пътища за развитието на цялата ни реалистична художествена проза; ускориха движението ѝ към по-голяма мащабност на идеите, към универсалност и към по-решително излизане от „домашната“ ни проблематика, към приобщаването ни към световния литературен процес, в който българската иносказателна, философско-психологическа фантастика заема едно от челните места.

ХАРАКТЕРНА ЗА ВЪЗРАЖДАНЕТО И ПРОСВЕЩЕНИЕТО ФОРМА НА ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

ИЛИЯ КОНЕВ

Многобройни дейци на Българското възраждане от различни поколения и периоди отправят резки по тон упреци, а понякога дори и пълни с неверие заклинания, които внушават едно: следствие на многовековното робство българите не само че са „потънали в дълбок сън“, но още не са се и пробудили от този сън, не са обърнали очи към Просвещението. Тези характерни за епохата обвинения и свързаните с тях призови за пробуждане имат съществено значение наред с разнородните документи и жанрово различните произведения, чрез които те се утвърждават като своеобразен белег на извършваните преобразувания в живота и мисловността на човека. В науката за Възраждането те не са разглеждани специално, много автори обаче им придават изцяло или предимно доказателствена стойност за съответните етапи на епохата. Според преобладаващите твърдения и наложената практика на обясняването им тези изрази означават: 1. илюстрация за „долната граница“ на Възраждането, т. е. за прекъснатостта на процесите, и ниската (според някои „нулева“) степен на обществен живот у нас в условията на прехода към новата епоха; 2. белег за неучастие в „европейската култура“, или по-точно — знак за незапочналото „европеизиране“ на българската култура; 3. белег за патриотизма на книжовниците и разбиранията им по актуални тогава национални задачи; 4. особеност на „възрожденския“ сантиментализъм, романтизъм и реализъм в художествената литература — представителите на тези течения са подсилвали чрез споменатите изрази отношението си към историческата съдба на българите и последиците от робството. В отделни изследвания съответните примери се привеждат и с оглед на някои народопсихологически аспекти, най-често обаче се подчертава тяхната познавателна стойност. В съгласие с това именно разбиране се изтъква, че те са „мярка“ за исторически обяснимата ниска степен на общественото развитие през ранните периоди на Възраждането и качествен белег на неговата долна граница, на бавно извършваните „анемични“ крачки напред.

Макар и да не е лишено от известни основания, това обяснение води към твърде обобщени представи за живота на българите през онези периоди: от една страна, потънали в мрак и с примитивни познания, със силно ограничени духовни интереси, с религиозни и наивни виждания за света, което е поначало вярно, а, от друга, привикване с дълбоката духовна летаргия или непробуждане, което не е по принцип вярно. Всеизвестни са различните варианти на едно от опорните твърдения в науката за Възраждането, т. е. за „историческата съдба“ на българите: потънали в „дълбок сън“, те остават с единични изключения

слепа за идейните насоки на Ренесанса и Просвещението, безразлични дори и спрямо предприемани опити да се въведат в българската действителност определени нови начала, което е заставяло дейците да отправят към тях споменатите упреци. Следствие на такава постановка е било извършвано едно *странно*, ако мога така да се изразя, разполовяване на единството от явления и доказателства: на едната страна специалистите са поставяли „възрожденския будител“ с неговите във всичко основателни и буквално тълкувани укори, а на другата — народа или мнозинството от неграмотни хора с тяхното безразлично отношение към хуманитарните идеали на времето, към духовния живот в широкия смисъл на думата.

Като се придържа към такава становище, Георги Гачев пише на свой ред следното: „Към средата на XVIII в., когато европейска Турция *заедно* с влизащата в нея България *се включва* в орбитата на стоково-капиталистическите отношения и *европейската култура*, материалният и *духовният* живот в България са се намирали на равнището на късното средновековие. Страната е *дремела* (курс. мой — Ил. К.) в патриархално състояние.“¹ Очевидно е, че оценката на автора е силно повлияна от традиционната представа за „дълбокия сън“. Посоченото от него „късно средновековие“ като обобщена мярка за даден откъс от време, за Османската империя и завладенията от нея страни се нуждае от някои уточнения и пояснения. Глобално характеризираният в случая „патриархално състояние на материалния и духовния живот“ едва ли ще да е било еднозначно и още по-малко еднакво, за да можем да приобщим към него поробената страна чрез използваната дума „дремел“. Колкото и сходни да са неговите показатели в различните страни и райони, нямаме право да ги изравняваме с живота на поробена като България страна, за която се казва, че „дремела в патриархално състояние“. Най-малко в конкретния случай: едната величина на сравнението е знак за движение напред (късното средновековие също има своите големи постижения), а другата — за пълен застой.

Несъответствието е безспорно, а твърдението на Г. Гачев относно едновременното включване на България заедно с Турция „в орбитата на... европейската култура“ не е далеч от погрешното решаване и на други, също сериозни и обхватни въпроси на Българското възраждане. Макар и завладени от Османската империя, поробените християнски народи в тяхната цялост, и българският специално, никога не са излизали или отпадали от „орбитата на европейската култура“. По смисъла на своите социални и духовни стремежи, по своето светуосещане, по структурните особености на книжовните си произведения и пр. българите са били винаги в нея: и преди средата на XVIII в., където авторът съзира началото на „европеизирането“ на родната култура, и през 90-те години на миналия век, когато според други специалисти програмата на кръга „Мисъл“ донася първите плодове от „приобщаването“ към идейно-естетическите стойности и движения на „европейската култура“. И това трябва да поставим твърдо в основата, от една страна, на литературната или културната европейска общност, а, от друга, на последователността в развитието на българската култура. Разбира се, формите на общността и нейните прояви в отделните области на духовния живот са твърде неравномерни. Обаче запазването на главните идейни и структурни белези на тази общност има първостепенно значение за решаването на един от основните въпроси — континуитета на националния развой и общата типологическа характеристика на Българското възраждане. Но това е друг проблем и тук няма да ни занимава подробното му разглеждане.

Важно за нас в случая е самото обстоятелство, че допуснатите неточности в изравняването на три обхватни по обем величини (Турция и България от глед-

¹ Г. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 50.

на точка на „европеизирането“, „късното средновековие“ и различаващите се от него равнища на българския духовен живот) идват в определена степен от мисълта за „дълбокия сън“ и още повече от преувеличаването на така наречената познавателна стойност на тези обвинения. Изследването на Г. Гачев показва още, че такъв произход имат отчасти и нерядко срещаните уедрени оценки за динамиката на обществения развой у нас в условията на „пробуждането“ (или след него) и взаимодействията му с някои общи за епохата процеси. Ето само един пример от цитирания вече труд: „50-те години на XIX в. в българската литература, ако ги измерим с мащабите на руския литературен и обществен процес, се равняват не на средата на XIX в., а на втората половина на XVIII в.; през 70-те години на XIX в. обаче „в лицето на Каравелов и Ботев . . . българската литература *сякаш почти* (курс. мой — Ил. К.) се изравнява с руския литературен процес“, докато по-късно през 80-те и 90-те години на същия век положението се изменя, така че „по размах на социалистическото движение българите изпреварват редица страни на Запад . . .“² Приведените изводи на автора очертават една любопитна картина: към средата на XVIII в. „дремещата България“ е равна на втората половина в руската литература, през 70-те години на XIX в. тя „сякаш почти се изравнява с руския литературен процес“ през същия период, а две десетилетия по-късно се забелязва „изпреварване“ в някои области на живота по отношение на „редица страни на Запад“.

Един малък въпрос изглежда неизбежен. Ако пожелаем да бъдем повече убедителни и за нуждите на подобно сравнение вземем френската, италианската, английската, немската и редица още литератури от европейската регионална общност (защо не?), то дадената от Г. Гачев сравнителна характеристика на съответните етапи от историята на България ще се потвърди ли? Къде в този случай бихме могли да поставим границите на „изравняване“ и „изпреварване“? И най-важното: нужни ли са въобще тези граници и с какво по-точно установяването им спомага за панорамното възприемане на общите и национално-специфичните процеси в тяхната взаимовръзка?

При такава постановка на въпроса ще се окажат поначало верни някои от набелязаните сходства и различия: казаното и от Г. Гачев за динамиката на българския литературен развой през 70-те години на миналия век, заключението му относно появата и ранните постижения на социалистическия реализъм в литературата, разпространението на социалистическите идеи. Защото посочените твърдения отговарят по същество на изменението, които характеризират националния литературен процес през съответните периоди. Но като изводи на един съпоставителен анализ, чиито основни отправни точки са неизяснените представи за „дълбокия сън“ („дремеща България“) и включването ѝ „в орбитата на европейската култура“, те ще се окажат необосновани и неприемливи. Както поради неточности в конкретните съставки, така също и поради съображения от общо методологическо естество: „дълбок сън“, „пробуждане“, „изравняване“ и съответно „изпреварване“ не са определения, чрез които степените на националния развой, и на българския специално, могат да бъдат характеризирани по-пълно в светлината на общите процеси и взаимодействия.

* * *

Какво всъщност представляват многобройните обвинения относно „дълбокия сън“ на българите, щом те нямат изцяло придаваната им стойност на доказателства в собствения смисъл на думата? Кога се появяват и за кои области на обществения живот се отнасят най-вече? Свойствени ли са само за наша-

² Г. Гачев. Цит. съч., с. 29.

та действителност или пък характеризират определени етапи на обществената развой въобще, и ако е така, кои са тези етапи? И още: изключват ли взаимодействията между Българското възрождение и Просвещението?

Нямаме отговор на нито един от поставените въпроси и това най-често е улеснявало свободното приважане на споменатите упреци под знаменателя на доказателствата за съответната епоха. Нека започнем хронологическите граници на времето, в което те се появяват и утвърждават като специфично отношение към дадени страни на историческата действителност. Безспорни факти показват, че не са типични за българската средновековна литература — до XIV в. (в по-малка степен почти до XVIII в.) в нея тържествува възхвалата на книгата и знанието, а ученолюбието на народа не се поставя под каквото и да било съмнение. Наскоро след първите си образци българската литература навлиза в „златен век“ на своето развитие, в продължение на седем години Климент Охридски подготвя 3500 ученика — едно изключително силно доказателство за ученолюбието на народа и социалната атмосфера, направила възможен този духовен напредък. Тогава и след дейността на Кирило-Методиевите ученици в България се критикуват скъперничеството и консерватизмът на определени среди спрямо учението и разпределението на знанието, изобличават се „невежеството на пастирите и безумните човеци“, на „онези, които живеят в леност“ („Беседа против богомилите“). Но оплакването от „дълбок сън“ на народа като порицание за неговото безчувствие към знанието, за неговото неучастие в осъществяването на просветни и друг вид народностни инициативи отсъства в жанрово различните произведения. Дълго след „златния век“ на българската книжовност се осмиват най-вече свещеници и материално замисли лица, подценили или занемарили ролята на книгата. Дейците на самия прогрес и народът в неговата цялост се означават по правило с други наименования: „Както пчелата събира мед и восък от различни благоуханни цветя, тъй и Филип Станиславов, епископ на велика България, събра и нареди от различни книги на светите отци своя сборен Абагар и го дари на своя български народ . . .“³ (курс. мой — Ил. К.). В беседата си за четенето на книгите Йосиф Хилендарски разделя жителите на Жеравна в две основни групи: обичащи знанието и духовно лениви. Но и в неговия диалог с тях няма заклинания, а, обратното — съвети, поучения, възхита от ученолюбието: „Ас колку книги прочетох! От сичките книги, що сам разбрал, това и пиша . . .“⁴

С други думи, типичната за старата българска литература до XIV в. възхвала на знанието въобще се запазва и през последвалите векове на робството, продължава да е белег на хуманизма и социалния оптимизъм в родната книжовност, но заедно с това тя е съдържателен компонент на взаимовръзката писател — общество и на запазеното вътрешно единство с „европейската култура“, както обикновено се изразяват някои автори. Каквито и особености да появяват тези взаимовръзки през XIV—XVII в. в тяхното изменение, характерното е, че книжовността отразява и утвърждава интереса към знанието, че занимаващите ни упреци не отличават литературата и мисловността на просветителите почти до XVIII в.

Макар и важна, това е само една страна на въпроса. Наред с някои несъмнени сходства в свойствената за Ренесанса и средновековния хуманизъм апология на „духовната светлина“ съществено значение имат отделните различия, наложени от условията на живота у нас след края на XIV в. Култът към знанието например се унаследява и поддържа почти изцяло в неговото религиозно-прагматично съдържание. Това е сред онези трайни последици от

³ П. Динев, К. Куев, Д. Петканова. Христоматия по старобългарска литература. С., 1978, с. 516.

⁴ Пак там, с. 512.

робството, които заедно с други фактори не само стесняват духовните хоризонти на българина, но и видоизменят предназначението на литературата, като я свеждат при новите условия до крепител на православната вяра, на езика и народността. Съзнание в борбата срещу насочените срещу тях сили. Унаследеният култ към знанието изпълнява, така да се каже, еднозначна или стеснена роля: книжовниците възхваляват знанието и четенето въобще, не поставят сложните въпроси на писмеността, интелекта, изкуството и образованието. Водените преди дискусии замират, нововъзникващи въпроси се нахвърлят обикновено реторично или с декларирано благопочитание пред висшата сила, не се отстояват оригинални, собствени гледища. И народът от своя страна възприема просветата, специално литературата, с оглед на утвърждаването на деистични, религиозно-прагматични представи, с което поддържа ограничения обхват на култа към знанието. Получава се някакво единство на ниско равнище, което прави по същество ненужни както обвиненията в „дълбок сън“ и последвалите по-късно пълни с неверие заклинания, така и отговарящите им по своето предназначение призови за „пробуждане“, за „освестяване“.

Отсъствието на такива обвинения в българската средновековна книжовност до XVIII в. е хронологически последователно, но с вътрешно разграничаващи го особености до и след падането на страната под робство. През първите столетия на игото това отсъствие не трябва да се разбира като доказателство за наличие на повсеместен интерес към знанието и за липса на „духовна слепота“ в прекия смисъл на думата. Напротив, то потвърждава нейната реалност и именно тази вътрешна зависимост показва, че неизбежно понижаваните духовни интереси на народа остават задълго в „единство“ с наложеното от новите условия стеснено разбиране на знанието и просветата въобще.

Пътят, който довежда до разбиране на изтъкнатото „единство“, е обикновено дълъг, а в нашата история той е особено дълъг и труден. Началните изменения се забелязват още през XVII в., но до чувствителен поврат се стига едва след втората половина на XVIII в., и то най-вече в духовната култура, предимно в просветата и книжовността, в разбиранията за знанието и неговата роля. В тези именно форми на общественото съзнание се налага като че ли най-рано тенденцията на новото време те да не се използват стеснено като предпоставка за самозапазване, за оцеляване в настъпилите жестоки исторически времена. В тях именно започва да се разпада съответствието върху посочената по-горе примитивна основа, като идеята за народността започва да се развива все по-автономно от деистичните догми и религиозно-прагматичните нужди на деня и изостаналото обществено съзнание. Навсякъде това се извършва определено под въздействието на усвояваните нови истини за предназначението на знанието и просветата въобще, но в началото видимо по-големи са резултатите в областта на историята, образованието и други хуманитарни клонове. Налага се например и тенденцията за възприемането на света в неговата пространствена цялост, в отличаващите го национално-политически и социални зависимости. Разбира се, дотолкова, доколкото представите на просветения българин са могли да го обхвалят пълно: от географски отдалечените индийски и китайски земи до Русия, Франция, Италия и Германия, от разностранните по състав империи до историческата съдба на потиснатите в тях народи и страни — една тенденция, изразена така ярко още преди Паисий. Четенето и търсенето на книгата стават осъзната необходимост и условие за разностранни творчески изяви на личността, за „книжовно производство“, т.е. за създаване на нови „народополезни“ трудове — преписи, преводи, оригинални. Редица интелектуалци (книжовници-католици — Христофор Жефарович, Партений Павлович) оформят успоредно с професио-

налните си занимания и професионален интерес към книгата — интерес на историци, художници, педагози, пътешественици. Действителната апология на знанието постепенно се обезсилва в резултат и на все повече зачестяващите дискусии по съществени въпроси на знанието и просветата.

Вследствие на изменението от такова естество и на постиганите чрез тях нови равнища, в най-тясна връзка с въздигането на народа като решаващ фактор на всенационалното развитие и активизиращото се въздействие върху общественото съзнание в родната книжовност се стига до още една съществена промяна — в нея навлиза укорът спрямо бездействието, апатията и духовната леност на българите в тяхната цялост, а не на отделни лица и съсловия, както е в предходните етапи. Но не изцяло и не предимно даже като доказателство за продължаваша „духовна летаргия“, а главно като осмислен отклик на постигати нови равнища (исторически, интелектуални, народопсихологически и общоидейни), равнища, които в края на епохата предопределят дори поетическия императив на Ботев „... свести се“. Как по-точно става това, ще видим след малко, а сега ето още няколко предварителни обяснения.

Необходимо е преди всичко да се подчертае следното: както отсъствието на споменатите изрази почти до XVIII в. не означава непременно липса на „духовен мрак“ и пасивност в посочения смисъл, така също и активната им употреба през Възраждането не е неоспорим знак за всеобщ „дълбок сън“, за граница между периоди на застой и движение, на сън и пробуждане. Станали обичайни за изразната практика и за мисловността на просветителите в предходните етапи на Възраждането, тези обвинения се запазват плътно до последното десетилетие на същата епоха, когато условията за „дълбок сън“ в техния обичаен исторически обхват (робство, притъпено народностно чувство, елементарни форми на училищно образование, отсъствие на обединяващи центрове и пр.) не съществуват поне в познатата от документите пълнота през XVI—XVII в. Не може да се оспори: от апокрифите съчинения, и по-определено от призова на Паисий „О, неразумний и юроде“ до „Стани, стани, юнак балкански, от сън дълбок се събуди“ (курс. мой — Ил. К.) на Добри Чинтулов, а в известна степен даже и до края на 70-те години, въпросът „Докога ще спим?“ не слиза от страниците на периодичния печат и на художествената литература. При това характерно е, че въпросът е бил отправян винаги по повод на отрицателни явления в духовния живот на националноосвободителната борба на българите, и само в редки случаи във връзка с ниското им икономическо равнище. И не защото „дремането“ (взимаме израза на Гачев като най-подходяща възможност за отхвърлянето на приспивната му познавателна стойност) е било неизменяема величина на състоянието единствено или главно в тези области, а защото на преден план в съзнанието на българина от оная епоха са били изменението в духовния, идейния и национално-политическия живот, чийто непосредствен израз са възрешност и самите обвинения в „дълбок сън“.

Установено е: Изобразителното изкуство и художествената литература разширяват своята жанрова система и обогатяват своя социален идеал; училищното образование се разраства; търсенето на книгата също; напредъкът и положителните промени са, така да се каже, очевидни във всичко и навсякъде. Да вземем например документите и произведенията, които поясняват пътя на училищното образование и проникването на новите просветни идеи у нас, отпечатването и разпространението на книгата. Те отразяват усилията да се преодолеят всевъзможните препятствия като алтернатива на времето. Едновременно с това обаче и в същия смисъл е и тяхната болка от неуспехи или слабия резултат, спотаявана най-често в предизвикателния въпрос „Докога ще спим?“ Сменят се идейни възгледи, литературни течения „се застъпват“ или „преплитат взаимно“, на предно място излизат нови поколения дейци,

формира се българска интелигенция с професионално образование, осъществяват се етапи на подем, а ето че няма край дългият низ от изразите „дълбок сън“, „спяща България“, „духовен лен“, „навред невежество и незнание“! Те са свойствени като че ли еднакво за сентименталисти и реалисти, за критици от различни школи, за просветители и революционери, за творци от величината на Софроний Врачански, Неофит Бозвели, Добри Чинтулов, Петко Славейков, Христо Ботев. В едно свое стихотворение Л. Каравелов изповядва с болка и някак си в двустранно съответствие с историческата истина за неговото време:

Няма помощ! Монте братя
От дълбокият спават (курс. мой — Ил. К.)
И на гърци, и на турци
Да ги ездят дават.

Все тогава П. Р. Славейков следва същия тон и в стихотворението си „В отговора ми към * *“ потвърждава изводите на „Не пей ми се“:

Жив няма, няма ни един
с дух бодър и свободен. . .
Заспали всички в простота
И никой свет не ище. . .
Заспали! Мрак и пустота (курс. мой — Ил. К.)
Над нашите жилища!

Взети като белег на стила и езика на писателите, тези изрази, разбира се, видоизменени, обхващат даже и литературната критика, придавайки на критическите оценки по-особена насоченост. „А знаете ли какви чудеса прави в Цариград г. Шишков? — Той пише такива поезии — пояснява Каравелов, — които, ако само господ им продължи дните, ще да обогатят нашата словесност и които непременно ще да отворят *слепите очи на слепия българския народ*“⁵ (курс. мой — Ил. К.). Или Васил Друмев, за когото „душевната ни мрътвина“ е също обобщен белег за граница в културно-историческия развой и мисловността на българите: „Многото тежки години на душевната ни мрътвина — пише той — вече се изминуват и скоро щат докрай да са минат, като благоразумно се разпръсква истинското просвещение навсяде по отечеството ни“⁶.

Нека се вземе под внимание и още една важна подробност: тези обичайни за дейците от Възраждането изрази не се ограничават само в хронологическите рамки на същата епоха, срещат се в литературата и дълго след Освобождението. В контекста на новите времена обаче те променят своето съдържание, пояснявайки други идейни, естетически и социални съотношения. . . Например един от героите на „Малкия Содом“ от Георги Стаматов споделя: „Майка България заедно с други *стари блудници в Европа* се разкапват. Настава друга ера — на общ честен труд. Няма да има гладни, ни паразити. Человечеството се събуди от „*дълбокия сън*“ (курс. мой — Ил. К.). Още по-характерни примери от такова естество намираме в творчеството на Христо Смирненски и други поети от периода между двете световни войни, в политическата публицистика тогава.

Този предимно революционно-социален аспект на „дълбокия сън“ и събуждането, както и неговата значимост за всички народи в борбата им срещу света на експлоатацията, не е типичен през Възраждането. Отправияният тогава укор улучва също „света, навикнал хомот да влачи“, дълго царуващите на земята „лъжа и робство“, всевъзможните религиозни догми и предразсъдъци —

⁵ Цит. по: Българска възрожденска критика. Представена от проф. Георги Марков. С., 1981, с. 238.

⁶ Пак там, с. 126.

всѣ фактори на „приспиването“ и в поробена България. Но не те, а национално-политическите и културно-просветните идеали на народа, израстването на новата личност, измененото предназначение на литературата и образованието са главното в съответните обвинения и призови, запълващи многобройни документи, статии, художествени произведения.

И така посочените изрази са особено характерни за началото на Възраждането, но те запазват своето значение и през последвалите етапи на възход; през онази епоха обхващат изцяло или предимно културно-историческите преобразования; утвърждават се в езика на публицистиката, епистоларното наследство и художествената литература; отличават мисловността и самочувствието на българина от онази епоха; указват на същностни противоречия в извършваните процеси, като в отделни случаи са и отклик на национално-нигилистично отношение към тях. Те съдържат правдива информация за времето, но не са в истинския смисъл на думата доказателства за наличието на такива моменти в националната история, които могат да бъдат определени еднозначно чрез наименованията „мрак“, „непросветеност“, „духовна леност“ и още по-малко — „дремане“. Строго погледнато, такива етапи няма, въпреки че количествени и друг вид показатели потвърждават изостаналостта на обновителните процеси през Възраждането. Ако с оглед на обратната постановка на въпроса подредим съответните изрази в тяхната последователност от възклика на Софроний „Оле неразсудност болгарская и голая глупавина“ до „сън мъртвешки“ на Христо Ботев, бихме могли да създадем убеждение за тотален застои. Но това ще бъде така само външно и *противоестествено*. Както „сън мъртвешки“ е неразбираем без осмисленото от самия Ботев неудържимо движение към „свещенный конец“, така и обичайните за дейците фрази „потънали в дълбок сън“, „навред слепота и незнание“, „заспали всички в простота“ не могат да бъдат възприемани откъснати от вложената в тях представа за будност и движение напред — първоосновата на градивното, с което всъщност често употребяваните думи „мрак“, „духовна леност“, „спаване“ и пр. заживяват с езика на епохата.

Оттук и схващането, че тези изрази са нееднозначен белег преди всичко за такива моменти или етапи на националния развой, когато общественят напредък се характеризира още и с ярко изявени (временни или повече трайни) кризисни състояния на духа и в социалната действителност, с неравномерно съотношение в едни случаи между извисените изисквания на личността и изостаналото обществено съзнание по отношение на конкретни начинания, а в други — между обществото с присъщите му прогресивни виждания и отделната личност с нейните ограничени представи, с недостатъчната ѝ подготвеност да поддържа и още по-малко да направлява извършваните преобразования. Иначе казано, те са специфична форма на *н о в о о с ъ з н а т о о т н о ш е н и е* към действителността и времето, поради което се появяват през епохата на Просвещението и Възраждането в най-близка вътрешна взаимовръзка с посочените състояния. Две десетилетия, преди Христо Ботев да издигне своя глас срещу „съня мъртвешки“, подчертавайки при това и художествено осмислената от него невъзможност „да можеш свестен човек събуди“, Петър Прерадович Негош описва в „Горски венец“ сходно състояние на повишено критично отношение към действителността:

Племе моје сном мртвијем спава,
суза моја нема родитеља.
Нади мноме небо затворено,
не прима ни плача, ни молитве,
у ад ми се свјет претворио.

Показателна е и руската литература, от която в случая ще приведа като пример само стихотворението на Пушкин „К Чаадаеву“:

Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!
Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия *вспрянет* от сна, (курс. мой — Ил. К.)
И на обмках самовластья
Напишут наши имена!

Тези обвинения или оплаквания изразяват в нашата история наистина новоосъзнато отношение на личността към определени състояния и движения. И не е ни най-малко случайно, че вписанията си почти всички изтъкнати дейци от Паисий Хилендарски до Христо Ботев включително, те означават едновременно мрак и светлина, сън и будност, застой и напредък, отчаяние и увереност, личностна и обществена позиция спрямо утвърждаващи градивни начала. Все поради това, че издават новоосъзнато отношение на личността, те се различават и стилово по тон, идейни нюанси, логическо ударение — декларативни, аналитични, емоционално призивни, песимистични или с революционно, мобилизиращо въздействие върху общественото съзнание. Пламеният протест-призив на Паисий „О, неразумний и юрде“ се различава от обвинения-та-поучения на Софроний, докато словесно сходните на тях упреци на Петър Берон, Неофит Рилски, Васил Априлов и други не съвпадат с контрастната концепция в „Мати България“ на Неофит Бозвели и много още художествени творби. Несъмнени са различията в просветителско-консервативните отрицания на Н. Геров по отношение на Българското книжовно дружество и пълните с революционен патос заклинания на Л. Каравелов по повод явления в областта на просветата, въпреки очевидни сходства във формата им. И това е така, защото са израз на н о в о о с ъ з н а т о, изменящо се във времето и зависимо от личността отношение към родната действителност, по-широко и към света, а не обикновено доказателство за тях. В светлината на казаното дотук изпъква още по-ясно споменатият в началото факт: в нашата книжнина тези изрази се налагат не през XVII и не дори в началото на XVIII в., когато „сънят“ е във всеки случай по-дълбок, а главно след втората му половина, когато пробуждането става необратим процес за българите и то се нуждае от тези обвинения. Тогава, разглеждани като форма на новоосъзнато отношение към действителността, не са ли те наред с всички други изменения също и знак за установяването на новата епоха — Възраждането — с нейните общи и специфични черти в историята на България?

* * *

Истината за появата, същността и предназначението на тази форма у нас става повече разбираема, когато бъдат разгледани конкретните причини за нейното утвърждаване с едни или други изменения било в епистоларното наследство и публицистиката, било в някои жанрове на художествената литература, включително и в литературната критика. Причините са естествено различни по съдържание, трайност и въздействие, но следва да бъдат преценявани в тяхната съвкупност. Едни засягат началото и втората половина на XVIII в., други — първите десетилетия на XIX в., а трети — етапите след Кримската война. Съществени нюанси отличават историческата, географската, етническата и културно-просветната им определеност в Тракия, Добруджа и Македония, Пловдив, Сливен, Пазарджик, Габрово или Охрид и Битоля. Едни от причините изпъкват с белези на регионална, а други — на всенационална об-

щност. Някои от тях показват и пристрастното у дейците, което потвърждава отново колко погрешно е подвеждането на съответните обвинения единствено под знаменателя на доказателствата. Еднаквото или по-скоро сходното за тях е, че имат основата си в условията на робството и борбата срещу него, в противичащите от съотношението между тези величини противоречия. Също и обстоятелството, че тяхното видово разнообразие се отразява върху съответните обобщения, запазвайки, общо взето, предназначението им като форма на активното отношение към действителността.

Повод за отрицателни и съгъсени по форма характеристики на българите, а по-широко и на родната действителност, дават най-често следните причини: осъзната необходимост от нови училища и липса на нужните средства за съвременното им откриване, разбиране за нарастващите нужди на вече действащи училища и проявявана търпимост спрямо въведени в тях примитивни методи на образование, слабо разпространение на някои книги и отсъствие на траен читателски интерес към тях, отслабнала или ненавреме оказана съпротива срещу фанариотските домогвания в някои краища на страната, противобългарската позиция на местни чорбаджии и фанариоти-владици специално в областта на просветата и борбата за преодоляването на отрицателните последици, формирането на интелигенция с професионално образование и поведението на завърналите се в родината български специалисти, идейни различия, особености в характера на отделните личности и пр.

Всички тези причини опират изцяло или предимно до духовното възможване на българите в условията на робството. Подробният им анализ указва на три много съществени особености. На първо място, наличието на *гравитни* противоречия, които завършват или трябва да завършат с изменения в определена (предпочетена, съгласувана, набелязана и одобрена от дейците) посока, а именно: да се доведе докрай дадено начинание, да се създаде или укрепи активно народностно отношение към обществено значими задачи, да се отиде по-напред от вече постигнатото. Такъв е вътрешният смисъл на почти всички обвинения, с които обикновено характеризираме самото явление, такива са и често употребяваните от просветителите възклицания: „ах, мы несчастни“, „ах, мы достойни за презрение“, „оле мы, убоги болгаре“. Силно впечатлява обстоятелството, че в много случаи причините засягат местни явления, а оформените въз основа на тях обобщения имат широка национална обхватност. Така е най-много поради свойственото за дейците на епохата изискване да се придава на местните проблеми общонационален характер, да се разглеждат и оценяват те като органична част от цялото. Изявен определено още от Паисий, този характерен за Просвещението и Българското възраждане възглед предполага употреба на подобни обвинения и възклицания, което е изключително важно за оценката на самата форма. Нерядко обаче, това е третата особеност, в основата на такива формулировки стоят неуспехи, които учители, свещеници, публицисти, книгоиздатели и книгоразпространители претърпяват по своя вина. Макар и сходни по форма, техните упреци се отличават с някои смислови нюанси — понякога са *голословни*, не са подплатени от национални или значими художествени идеи; формулирани са така, че на една страна изтъква възрожденецът-будител (обвиняващият) с неговите патриотични инициативи и дела, а на другата — народът или дадено селище с приписаното им от същия деец безразличие към идеите и задачите на духовния напредък.

Но и в такива случаи определящи остават все пак творческото начало и грижата за преодоляването на дадено състояние в посока на вече набелязани или осъществявани задачи. Това начало обхваща всички основни видове причини и обвинения в тяхната взаимовръзка. Ето само няколко примера. Не-

познат автор на дописка от 10. VII. 1863 г. пише по повод издаването на в. „Гайда“:

„Господин Гайдарю!

Мошно ми дойде харно, като видех некие, как сте почнале и вие да свирите со Гайдата от Цариград, за да поразбудите *длабокозаспалиот* наш окаяний народ“ (курс. мой — Ил. К.).

Определенията от такъв характер („длабокозаспалиот наш окаяний народ“) не са ни най-малко свойствени за третата четвърт на XIX в., когато процесите във всички области на обществения живот без изключение отбелязват по-високи равнища. Но доколкото се употребяват (и то нерядко), нужно е отново да се подчертае: както в началото на епохата, така и сега, те не се изчерпват с еднозначно обхванатите отрицателни явления, но също с пряко или косвено отразените в тях противоположни особености на действителността — будност и образованост, движение в избрана посока. Авторът на същата дописка (и не той единствен) познава българската история, изтъква ролята на езика и на народните книги, поставя си и по-общи въпроси. „Ние нямаме ли език? Ние нямаме ли си книги, во които можеме да си пееме языкот ни?“⁷ — пита той явно с чувството на патриот и с увереността на придобити знания.

В подкрепа на това становище са десетки примери. Вестник „Србски дневник“ пояснява в статия от Велес (бр. 44, 8. VI. 1858), че градът започнал „да се събужда от дълбок сън“ през 1846 г., когато се открило ново българско училище. Две години по-късно дописник на в. „Македония“ съобщава, че в трите славянобългарски училища, а също в елинското и девическото, се учат общо 700 ученика, подчертава заслугата на Аксентий Велешки за този напредък и споделя свои мисли относно просветното дело.⁸ По-подробно ще изложим тук изключително характерния пример из биографията на учителя-самарджия Мустрев в Охрид, описан в доклада на М. А. Хитрово от м. юли 1864 г. до руския посланик в Цариград Е. П. Новиков: „Той се занимава с изработването на самари . . . от което получава твърде скромни средства за съществуване. Синът на Мустрев има в Охрид малък дюкян с всякаква стока и между другото с книги . . . Мустрев е съумял да си спечели честно име между съотечествениците си, които са се посветили *отдавна* да служат неуморно на своята народност . . .

Без никакви средства във време, когато *никой още не е мислил за пробуждането на славянската народност* (курс. мой — Ил. К.), Мустрев е създал първото училище в Охрид, където той безвъзмездно преподавал славянското четиво на няколко момчета, и то вечер . . .

Сега българският език получава вече повсеместно право на гражданственост, но първите дейци за пробуждане на славянската народност в Охрид, които имат в своите редици покойните братя Миладинови, са получили първите познания за правата на отечествения си език в бедното училище на Мустрев под негово ръководство, и самарджията Мустрев с право може да бъде признат за един от първите дейци на това народно пробуждане“⁹.

Къде тук е „дълбокият сън“? Не с оглед на съпоставителната картина на развитието в други страни (това е нещо съвсем друго) и не с оглед на историческата ни съдба през вековете на робството, а с оглед на извършваните преобразования и влаганите в самия израз немара спрямо просвещението, непрогледна слепота, търпимост спрямо невежеството? Можем ли да приемем като граница на „пробуждането“ във Велес 1846 г. и всичко дотогава да поставим в мрака на „дълбокия сън“? Отговорът на тези въпроси опира и до

⁷ Гайда, 10. VII. 1863, бр. 5.

⁸ Цариградски вестник, бр. 5, 10. VIII. 1863.

⁹ Цит. по: Македония. Сборник от документи и материали. С., 1978, с. 209.

формирането на българската интелигенция с професионално образование — един обширен проблем, от който в случая представляват интерес два аспекта. Както е известно, общуването с другонационални среди, опознаването на учебни системи и усвояването на възможното, досегът с художествената литература и с непознати у нас области на знанията са положителни фактори на българския национален развой, очертават един от най-съдържателните потоци на взаимодействията с общите процеси.

Като такъв фактор те пораждат при тогавашните условия необходимост от сравнения и противопоставяния, които тласкат развитието напред. Същевременно обаче — и това е важното, което искам да подчертая — използват мисълта за „дълбокия сън“ предимно с цел да постигнат чрез така обособеното наименование на отрицателния момент сплотяване на силите и целенасочено изменение на родната действителност въобще или само в определена област. Така възхвалявани преди учители и книжовници като Райно Попович, Христати Павлович, Емануил Васкидович и пр. биват критикувани или даже и отрицателно оценявани вследствие на придобити в чужбина нови представи, отнесени глобално към родната действителност. А в края на 50-те години, две десетилетия и повече след откриването на Габровското училище, един български семинарист в Харков, удостоен с честта да отслужи молитва заедно с тамошния митрополит, изповядва: „Аз останах варвар при тях, такова духовно воспитание имаме всички у Турция.“¹⁰ Повече или по-малко сходен характер носят съветът на Софроний „Я вижте другите“ и някои изказвания от румънския период на живота му, недоволството на Берон и съвременниците му от училищното образование в страната, различни по време изказвания на Г. Кръстевич за обема и характера на неговото ранно учение, спорът между Неофит Рилски и Васил Априлов, осмислените в Русия впечатления на Каравелов от учението в Копривница и Пловдив („Записки за България и българите“) и пр. — все белези и доказателства за повече угълбено общуване с идеите на новото време. Такива са по същество и многобройните укори на Каравелов „ние българите спаваме“, „нямаме литература, а само три книги“, също строгите преценки на Ботев за поученията на „баба Македония“ и „училището на Лойола“, немалко от жигосванията в рубриката на в. „Свобода—Независимост“ — „Знаеш ли ти кои сме?“

Определяща роля в случая играе и поведението на някои от професионално образованите в чужбина младежи. Едни от тях влизат в конфликт с обособени среди и представители на народа, които при това нерядко посрещат новите им инициативи било с обичайните възкличания „ах, мы несчастни“, „докога ще търпим“ и пр., било с открито недоверие или пък направо с познатите за времето упреци към „нашите учени глави“, изгубили представа за обстановката в родината си. „Нашите, които след учението си не са ся връщали в отечеството си да си турят на работа... — пише Н. Геров във връзка с предстоящото образуване на Българското книжовно дружество — често се увличат и искат големи работи, каквото чули и видели, че има по света, без да премислят, че ние още не сме в положение да искараме на глава такива големи неща. Толкова фръчяние на високо е причина, дето много предприятия, подкачени уж за обща полза, не можаха да идат напред и в началото си още паднаха“¹¹ — заключава изтъкнатият деец на българското национално просветно движение. Иначе казано, замисленото дружество е само формален белег на напредък, по същество обаче то означава (или би означавало) застой. Не „дълбок сън“ в буквалния смисъл на думата, но не и начинание, което заслужава да бъде подкрепено от всички поради будността и зрелостта на народа.

¹⁰ Пак там, кн. II, с. 242.

¹¹ Пак там, кн. I, с. 296.

Многобройни са изказванията, които поясняват реалността и на двата аспекта. Общото за тях е: съдържат момент на преоценка, изпълняват стимулираща роля, и то въпреки вложената по субективни съображения склонност към подсилване на отрицаемото (или даже поради това), израз са на новопостигано равнище. Не представляват изключение дори и онези обобщения относно „дълбокия сън“, чиято причинна зависимост лежи обикновено в личните (делеч не личностни) противоречия и вражди, предизвикани нерядко и поради особености на човешкия характер.

Посочените тук видове причини и зависимости на съответните явления от тях дават основание за следното важно уточняване: като форма на новоосъзнато отношение към действителността и времето тези обвинения са постоянна величина спрямо различните по същество причини, а вътрешната зависимост помежду им е многолика и със свойствени за нея оттенъци, както в обхвата, така също и в съдържанието на самата форма. За нейното обстойно проучване съществуват няколко възможности, но три от тях имат първостепенно значение: 1. Да се проследи хронологически изявата ѝ с оглед на придаваното ѝ познавателно значение и в този смисъл да се разгледат съпоставително примерите в произведенията на книжовниците от XVIII в. в периодичния печат и в епистоларното наследство. 2. Да се разграничат явленията в художествената литература, като се разяснят преди всичко вътрешно отличаващите ги особености. 3. Посочената форма да се постави в контекста на разностранните взаимодействия между Българското възраждане и Просвещението.

* * *

Тук ще ни занимава първата задача. Това налага да се проследят хронологията на самото явление в българската литература през Възраждането и част от конкретните причини, които предизвикват съответните отрицателни характеристики като форма на отношение към действителността. В мнозинството си те имат двойствено значение: от една страна, поясняват началната изява на самата форма във времето, а, от друга, открояват своеобразното ѝ отражение в публицистиката, в епистоларното наследство и в художествената литература.

Да започнем с хронологията на самото явление. Видни книжовници до Паисий Хилендарски, каквито са Кръстю Пейкич, Христофор Жефарович и Партений Павлович не употребяват многократно упоменатите изрази. В произведенията си не отправят такива заклинания, не се отграничават чрез тях от неразбиращия ги и потънал в невежество народ, още по-малко се противопоставят на него с високите си духовни интереси. Те отбелязват забавеното духовно развитие на българите (в по-широк план и на поробените християнски народи в Югоизточна Европа), но не твърдят, че народът е безчувствен и глух за идеите на новото време, че не е ученолюбив и не иска да прогледне, да се издигне над разстгалия се навсякъде мрак.

И когато все пак прибегват до подобни фрази, основното е, че предно място в трудовете си отреджат на историческото минало, на увереността в образованието и знанието, на оптимистичното си отношение към бъдещето и онова, което следва да се предприема в тази насока. Това личи в „Огледало“ на Кръстю Пейкич, в „Автобиография“ на Партений Павлович и в „Стематография“ от 1741 г. Нейните съставители, и особено Христофор Жефарович, съзнават тежкото положение на своите народи и насочват вниманието си към тяхното историческо минало с цел да подкрепят един от тенденциите на новото време. Тук и в другите си произведения Жефарович не се отграничава от народа на такава основа — напротив, личи убеждението, че българите очакват

изнесената от него информация за миналото им с готовност да я претворят в своето развитие. С други думи, „Стематография“ от 1741 г. (и не само тя) характеризира взаимовръзката между книжовници и общество чрез една изключително важна особеност: по-високото равнище на просветителя и неговите начинания не са предпоставка за формулиране на обвинения относно „дълбокия сън“ на сънародниците им, поради което в книгите липсват и предизвикваните с такива обобщения конфликтни ситуации.

С какво да обясним това — с откъснатостта на книжовниците от народа или пък с присъщи на българите високи духовни интереси, с усвоени от тях модерни форми на училищно образование? Разбира се, не. Съответните книжовници общуват с народа, но в мислите и непосредствената им дейност това общуване все още няма значението на форма за целенасочено разпространение на определени идейни начала; те са близки на отделни институции и управляващи кръгове и често изпълняват техни поръчения, едни от които не отговарят напълно на патриотичните им идеали; заемат становище по актуални въпроси, набелязват и по-обхватни инициативи, но за тях не е типично последователното обосноваване на програмни задачи; духовното равнище на българите по принцип е ниско и като факт това е отбелязано в съчиненията от онези периоди; безспорно е и обстоятелството, че продължава наложеното от XV в. на сам стеснено предназначение на литературата и другите форми на общественото съзнание. Без да се надценяват съображенията от такова естество, правилно е да се приеме, че съществената причина лежи в относително частичната приобщеност на книжовниците към идеите на Просвещението и Възраждането, в липсата на последователно защитавани нови схващания за развитието на българите — въпросът за мястото на народа в обновителните процеси не е за тях актуален. А вече бе изтъкнато, че преоткриването на народа в светлината на Просвещението е сред важните предпоставки за появата и утвърждаването на интересуващата ни форма. Без това тя не би могла да бъде израз на новоосъзнато отношение към нещо по-високо, на гравидни инициативи и необходимост от системни усилия за осъществяването им, не би могла да противостои концептуално на осмиваните отрицателни явления и тенденции, защото не е част от идейната и стилова съвкупност на Просвещението и Възраждането.

Посочените упреци не изглеждат свойствени и за мисловността на Паисий Хилендарски, въпреки че в много отношения неговите идейни изисквания имат програмен характер и са обърнати пряко към народа в резултат и на едно предварително общуване с него. Впечатлението, че те нямат такова звучене в текста на историята му, е само външно. В нея намират простор дълбоки конфликти с поддържана от робството немара към род и език, със стеснено и едностранно отношение към духовните ценности, с всевъзможни състояния на „сън“ и „непробудност“ дори, на инертност и безразличие, на минало и съвременност. По-високите представи на историка за насоките на неговата епоха му налагат не само да разграничи противоположните по настроения и схващания обществени кръгове, но и да надхвърли преките измерения на родната действителност. Следствие на това той поставя ударението не върху „дълбокия сън“ в прекия смисъл на думата, а върху будността и ученолюбието, върху готовността на българите да приемат знанието (специално историческото) като опора на развитието си. Широко отправеният призив знанието да се превърне в национално осъзната задача се осъществява през следващите десетилетия — оформени преди становища за ролята на личността се превръщат тогава в становище и убеждение на нацията. Важно значение има и фактът, че своите идеи Паисий въвежда в историята — онази област на новобългарската култура, за опознаването на която общественото съзнание е било най-много подготвено.

Но не само това, разбира се. Бележит пропагандатор на нови идейни начала в развитието на българите, Паисий не е деец на системното им осъществяване в останалите области на живота, той не е бил нито учител, нито пък свещеник в страната — две от най-възможните и силно предпочитаните позиции на българския просветител от средата на XVIII в. Колкото повече впоследствие се дооформят схващанията за мястото на народа в националновъзродителния процес и колкото повече този процес се разраства, преминавайки от историописа в останалите области на културата, толкова повече интересуващите ни обвинения се налагат като свойствена за епохата форма на въздействие върху действителността.

Софроний Врачански е сред първите наши книжовници, които съдействуват за последователното осъществяване на новите начала в цялата страна. Той е съвременник, почти връстник на Паисий. Но различията в творчеството и възгледите му и особено в неговия подход към действителността предопределят значително място на интересуващата ни форма в писмените му трудове. Ако това е резултат само на различията във времето, би трябвало съответните изрази да бъдат характерни за дейността на всички или повечето просветители от последната четвърт на XVIII и началото на XIX в., но не е така. Основно значение има обстоятелството, че Софроний работи непосредствено сред своя народ — един факт, който още от средата на XVIII в. предопределя изявите на Просвещението в цялостната система на Българското възраждане. Изискванията му за просветата и знанието въобще означават не само определен вид разбиране, но също и патриотични съвети към българите, както е и при Паисий. Новото, е че Софроний има предвид прякото усвояване на точно обособени клонове на знанието (нуждата от по-висши цели и методи на училищно образование, педагогически насоки, философски поучения, политически движения и програми за освобождението на родината), с тях той съобразява възгледите и практическата си дейност, следствие на което и ги утвърждава като алтернатива на националния развой. С други думи, схващанията му са не само концептуално, но и практически свързани с последователно водения тогава и през цялата епоха разговор за просветата по принцип (вижте другите народи), за просветата на българското общество тогава („Ние българите сме най-окаяни“) и за националната просвета като продължителен процес („Веднаж да бъде начало“). В този именно смисъл те са още отглас на постигнати нови равнища, на усложняваните противоречия и несъответствия между обогатявания коефициент на просветата в най-широкото значение на думата и възможностите на народа да „поема“ постоянно разширявания коефициент. И напълно естествено е, че в резултат на всичко това споменатата форма се налага окончателно чрез дългогодишната дейност на учителя-книжовник и врачански епископ. Типични за тази форма при условията след Паисий стават видоизменението на подхода, новите елементи на сблъсъци, смисловото съответствие на въпросните обвинения, прякото им адресиране към страната и народа, неотклонното осмисляне на еднородните изрази „дълбок сън“, „духовна леност“, „просвещен българин“ и пр. като символи за художествения образ на поробена и възраждаща се България.

Познати са възклицията на Софроний: „*Оле неразсудност болгарская и големая глупавина! Потемнели и помръкнали от пиянство и не хотят да са мукает и да се потрудат да приведут одного мудраго даскала и учителя да научат чадата своя на мудрое книжное учение . . . ами ходят като слепий у темнина*“ (курс. мой — Ил. К.). И още: „О, глупавий и неразсудний человеце! Защо си разносиш стоката твоя, гдето не е потребно? Не имаш ли ти църква божия и дом божий у град твой или у село твое“.

Какво всъщност означават тези сгъстени и мрачни тонове на недоволство, на протест и заклане, толкова различни от външно сходния на тях Паисиев призив „О, неразумний и юрودة, поради что се срамиш да се наречеш болгарин?“ Какво собствено потвърждават те: „неразсудност болгарская и големая глупавина“, „померкнали от пиянство болгари“, които — обърнали гръб на светлината и знанието — „ходят като слепий у темница“? Особености на едно селище? Консерватизъм и безразличие на отделни обществени съсловия или на много дейци на епохата? Не са ли те израз на трезво недоволство и конфликт с дадена обстановка? Конфликт, подобен на Паисиевия по основните си черти, но и различен от него по своята разностранност и пълнота на сблъсъка в областта на образованието? Или може би тези обобщения са просто израз на пластичен език и стил, на пластичност, която идва от писателското (или ораторско) умение на Софроний и се изчерпва с него?

Както и да отговорим на поставените въпроси, главното е, че Софроний изтъква наистина незаинтересованост на българи, привикване с „духовна слепота“, нежелание да се „прогледне“... И тук отново възниква важният въпрос за по-обхватната същност на обобщенията и погрешността на еднозначното им възприемане като доказателства.

Ако всичко, написано от Софроний за духовната неподвижност на сънародниците му, е просто истина, с какво тогава да обясним явното несъответствие и противоречие на тази истина с други изказвания на книжовника? За дейността си във Враца той отбелязва: „И приеха мя християните *родолюбно* и ходех по църквата в неделя, в празници и полагах поучение по нашему болгарскому языку. А они християни, като не чули от други архиерея таковое поучение, *имаха мя като одного философа*.“ За друг момент от живота си: „И като поидох тамо (в Анхиало) да попувам, *радвах ми ся християни много*.“ И по още един повод: „И като излязох тамо (от Карабунар) *плачаха християните* (курс. мой — Ил. К.) заради мое разлучение: искаха да седа и друга година.“ Не е неуместно да се позовем и на познатата приписка към първия препис на „История славянобългарска“: тя не е предназначена за „потемнели и помръкнали“ в невежество хора, а за онези, които приемали своите просветители „родолюбно“, търсили книгата с вътрешното желание да опознаят добре страната, времето и себе си. Такова значение има също обръщението му към заможните българи да подкрепят материално и морално отпечатването на „Неделника“. По тон, език и съдържание то е повлияно от задачата да се осигурят повече спомоществатели за книгата и това сигурно има своето значение. Но в него се казва ясно и определено: „Того ради молю вас, *зная понеже имате ви милостивую душу и добротверное сердце и любите да учините добро*...“ (курс. мой — Ил. К.) — разбирай в случая народната просвета. Както виждаме, нито помен от „неразсудност болгарская и големая глупавина“ в тези редове на същия Софроний Врачански.

Несъответствието или противоречието в приведените по-горе цитати отличава много още твърдения на българския просветител, включително и политическите му позиви от началото на XIX в. Главното в случая е, че то говори определено срещу буквалното възприемане на съответните обвинения като „доказателства“ или обобщена мярка за духовната немара на българите. Нещо отново поясня, че критичното отношение към такова еднопосочно тълкуване на всевъзможните упреци не поставя под каквото и да било съмнение тежките последици от робството въобще и специално в областта на духовния живот. Напротив, то потвърждава и дообяснява някои от тях. Изостаналостта на страната, означавана по правило с определения като „болгарското наше пре-

просто общество¹², „нашего бедного народа“¹³ или народ „дету му темней пред учити мрак“¹⁴, и процесът на превъзможването ѝ, към който се отнасят въпросните обобщения, трябва в случая да бъдат ясно разграничени. Примерът със Софроний показва убедително, че особено важна черта на изследваната форма е връзката ѝ с разностранни по съдържание конфликтни ситуации, през които преминават обществото и книжовници с професионални или просто по-високи интереси — ситуации, които произтичат от конфликтното съотношение между изостаналостта като историческа реалност и усилията за нейното по-скорошно превъзможване, осъзнати в резултат и на придобити в други страни познания и опит.

Това потвърждава и Георги Раковски. Преминал през по-високи училища и бил неведнъж в пряк допир с просветни дейци и кръгове, в Нови Сад той за първи път пише: „Наши българи въобще не ишат и не обичат народное просвещение, *они са люди недвижими* (курс. мой — Ил. К.). . . Тая смъртоносна недвижност и несвестност са причина, что са най-последни на просвещение остали от вси народи. . . И ако не ся събуде от дълбокий свой сын (курс. мой — Ил. К.), много още ще тегли и ще губи.“ Но добавя: „Сия не са *отчайности изражения* (курс. мой — Ил. К.), аз не съм ся още отчаял . . . аз ся ежедневно занимавам на мое списание.“¹⁵

Значи не „отчайности изражения“, а труд и движение напред, постигане на нови равнища чрез превъзможването на противоречия, които се разрастват успоредно с обогатяването на духовния живот. Същевременно укрепва и връзката им със споменатата форма, което съдейства за нейното все по-пълно сливане с тематичните и стиловите насоки на българската публицистика и художествена литература. Правилно е да се приеме, че колкото повече коефициентът на новобългарската култура (постиженията ѝ особено в областта на просветата, периодичния печат, книгоиздаването и образованието) нараства, толкова повече обвиненията относно „дълбокия сын“ на българите губят своето буквално значение. Те се увеличават количествено, като в моменти на високо идейно-политическо и духовно напрежение стават по-многобройни; засилва се тяхната публицистична острота в печата и тяхната образна яркост в художествените творби; запазва се и се утвърждава още повече общонационалното в предназначението им, тъй като дейците след Паисий и Софроний третира местните явления с по-голяма последователност като органична част от единния национален развой; в самата форма се налага индивидуалното — отправяните обвинения са по-малко еднотипни, в патоса и насочеността им проличават с по-голяма яркост основни за стила и разбиранията на автора качества.

Наред с подробно изложените по-горе причини определящо значение сега имат главно измененията в училищното образование и в сродни области на културата, в манталитета на българина: нарасналата роля на училището и голямата общонационална отговорност на учителя; несъответствието между ниската степен училища (килийни, взаимни и класни до средата на XIX в.) и реално по-широкият обем на изучаваните в тях предмети; системно поддържаната борба, от една страна, между родните и противонационалните — чисто религиозните и светско-демократичните тенденции в образованието, а, от друга, между характерните за тези насоки назадничави и ненаучни педагогически принципи; организираното набавяне на книги за училищни и частни библио-

¹² Из писмото на Н. Бозвели от 12. IX. 1841 г., публикувано в: Архив на Г. С. Раковски. Писма до Раковски — 1841—1860 г. С обяснителни бележки и под редакцията на Никола Трайков. Подготвил за печат Веселин Н. Трайков. С., 1957, с. 50.

¹³ Пак там, с. 298.

¹⁴ Пак там, с. 273.

¹⁵ Писмо до Петър Юванович от януари 1857 г., публикувано в: Архив на Г. С. Раковски. Т. I. Писма и ръкописи на Раковски. Събрал и подготвил за печат Георги Димов. С., 1952, с. 38.

теки; утвърждаването на спомоществованието като фактор на книгоиздаването, книгоразпространението и училищното строителство; склонността своевременно да се оценяват просветният деец и неговите заслуги (приписките към Паисиевата история, одата на Д. Попски за Софроний, оценките за Неофит Рилски, провежданите годишни изпити, многобройните дописки за състоянието на училищата и пр.); трудно и все пак последователно осъществяваният преход от учители с елементарни умения и знания към енциклопедисти и педагози с професионален опит.

В основата на тези постижения е просветителят и гражданинът патриот на новото време, а обвиненията му за „дълбок сън“ са най-вече отзвук на неговите нови инициативи, дела, завоевания и, разбира се, неуспехи. През 1839 г. Хаджи Геро Добровиц изпраща сина си на учение в Русия, но в писмото до Априлов и Палаузов не пропуска да наблегне настоятелно върху една особена молба: „Иждивението да не е като на богатите детища, понеже ние това го не правиме от много богатство, но от много ревност заради бедният наш род да *бы се разбудил от глабокиот долговременный сон на невежеството*“¹⁶ (курс. мой — Ил. К.).

Все тогава Неофит Бозвели обикаля из различни краища на отечеството и една от задачите на това му пътуване е да осигури повече спомоществователи за „Краткое землеописание“. Но книжовникът не постига желания резултат, неуспехът му се пресреща с други временни разочарования. Изправен пред такива обстоятелства, Бозвели характеризира сънародниците си с определения, които водят, от една страна, към познатите обобщения за „дълбокия сън“, а, от друга, към рязко отхвърлената от Паисий представа за българите. Те са „общо простосърдечни, в науката никак несклонни и нерачителни, обаче страстнолюбви, благоговейни, трудолюбиви, спокойни и мирни, добросклонни и умни; но неучението ги прави съвсем диви, невежи и посмеваеми от другите икусни и учени европейски народи“.

Упрекът за „неучението“ или отказа от знанието е толкова обичаен в подобни ситуации, че няма да сгрешим, ако го определим като първа по значение разновидност на самите обвинения за „дълбок сън“. Той е включван в тях дори и в случаите, когато приведените примери из духовния живот предполагат други или отчасти по-различни изводи. След като съобщава на Н. Геров, че трудът му „Извод от физиката“ се харчи, Захари Зограф добавя очевидно по други съображения: „Понеже нашио български род обикновено има несогласието и от това общите работи страдат, *мартви лежат* (курс. мой — Ил. К.). . . бог нека промишлява за просвещението им.“¹⁷ Обективно погледнато нещата не стоят така — в страната и в Самоков. Дори повсеместно проявяваният интерес към „Извод от физиката“, чието отпечатване през 1849 г. е успех за българската книжнина и за родното образование, не сочи „несогласие“, „духовна слепота“, „нечетене“ и липса на интерес към книгата. Обратното, много от писмата в богатата преписка на Н. Геров илюстрират широкото разпространение на родна и чуждестранна литература било в Рилския манастир и околните му селища, било в Копривщица и Пловдив, в София и Клисурса, или в Северна България, както показва писмото му до Христо Попов от 12. X. 1849 г.:

„От сандъциты, что оставите у себе, оный който е без номер, отворите, та от книгыты, что са в него, да испратите в:

Видин 20 парчета

Русчук 15 „-

Тръново 10 „-

¹⁶ Из архива на Найден Геров. Книга I..., с. 10.

¹⁷ Пак там, кн. I, с. 612.

Елена	15 -„
Габрово	15 -„-
Оряховица	10 -„-
Севлиево	15 -„-
Ловча	10 -„-
Плевен	20 -„- ¹⁸

Или писмото на Петър Чоргович от 18 юни 1849 г., с което този „учител пиротски“ съобщава за събрани „иоще 24 пренумеранта“¹⁹. И понеже сме при преписката на Н. Геров нека приведа още един, малко различен, но също характерен пример, с който бихме могли да дообясним отношението му към Българското книжовно дружество в най-пряка връзка с предназначението на изследваната форма: именно той, книжовникът и инициаторът на редица народополезни начинания, подкрепял десетилетие по-рано предложението на Станислав Доспевски да се основе художествено училище — „едно училище от живописане и рисувание и архитектура“, което ще спомогне народът „да вкуси *отново* (курс. мой — Ил. К.) искусство, за да приучи зрението си към изящното на светат“²⁰. Сега обаче, изпаднал в плен на консервативни виждания, заключава под тяхно въздействие: „Нашите учени са се ветарничави и се големи работи гонат, а ние немами нити малко“²¹.

Едва ли е нужно да се доказва подробно, доколко това не е така. Времето отпада всичкото признание на инициаторите и учредителите на Българското книжовно дружество, ясни са отрицателните последици от несвоевременно осъществената идея на Ст. Доспевски, разширяват се познанията относно развитието на българската книга и нарастващия интерес към нея. И въпреки всичко засягам този въпрос с цел да наблегна още повече на вътрешната му връзка с изследваната форма на новоосъзнато отношение към действителността и времето. Макар че в отделни случаи тя е повлияна от лични пристрастия, а също и от консервативни схващания по някои страни на живота, типичното е, че отразява реални постижения и с градивното в себе си подпомага укрепването им. Именно през 40-те години на XIX в., когато разглежданите обвинения включват по начало мотива за „нечетенето“, общото число на спомоществователите е сравнително голямо, а нарасналият коефициент на българската култура позволява честата и почти постоянна употреба на понятието „нашите учени българи“, както показват и писмата на Г. С. Раковски.²² Меценатството на книгата със своите единични и дребни почти дарения се налага като съдействащ фактор, нараства интересът към чуждестранни публикации от различни области на знанието, повишава се и вниманието към оформянето на книгата. Що се отнася до спомоществователите, един аспект заслужава да бъде засегнат. Ако се ограничим само с данните за различни книги от „Неделник“ на Софроний (1806) до „Извод от физиката“ на Н. Геров (1849), непременно ще забележим, че нарасналият брой на спомоществователите в национален мащаб е сред важните показатели за обогатявания коефициент на родната култура и на българската обществена мисъл въобще. Отпечатването на много книги и особено осигуряването на предплатници за тях създава градивно и национално сплотяващо движение, което само по себе си е белег на будност и духовно оживление. Това показва не само „Извод от физиката“, а всеки значителен труд и особено съчиненията на Г. С. Раковски: в 1857 г., когато формулира цитираното вече твърдение за „недвижението“ на българите, и още по-определено през

¹⁸ Из архива на Найдено Геров. Кн. II, с. 197. Виж също с. 915, кн. I, с. 29, 72, 368, 369, 477, 590, 780 и др.

¹⁹ Пак там, кн. I, с. 473.

²⁰ Пак там, с. 555—556.

²¹ Пак там, с. 296—297.

²² Архив на Г. С. Раковски. Т. I . . . , с. 38.

следващите две-три години той успява да разгърне активна книжовна дейност и в резултат на повсеместната подкрепа, която получава от сънародниците си като читатели, което говори и за последователност в изявата на един характерен процес.

Разбира се, в случаи на неуспехи се е стигало до подчертано остри и резки по тон квалификации, което следва да разглеждаме като белег на съответните изразни форми в публицистичните произведения. От общо 120 примера с различен подтекст, подбрани из периодичния печат и епистоларното наследство, 45 съдържат именно такива характеристики за българите поради изложените по-горе причини. Но нека подчертая отново, че вложеното в тях пристрастие не отменя и не поставя под съмнение дадената им обща характеристика, а още по-малко потвърждава приписваната им доказателствена стойност.

Не трябва да се отминават в такъв план и други характерни факти. Например обогатените взаимодействия с редица „изкусни и учени европейски народи“, чието развитие е било немислимо без ученолюбие и без „движение“ в национален мащаб. Или зачестената употреба на понятията „вашите учени“ и „нашите просветители“ в техния позитивен смисъл; целенасоченото обсъждане на специфични въпроси на образованието и явната тенденция те да бъдат решавани в съответствие с общи за новата епоха педагогически начала; твърде повишеният в сравнение с предходните етапи интерес към специализираната научна литература (историческа, географска, филологическа, природоматематическа); научноизследователската дейност на Спиридон Палаузов, Петър Берон, Иван Селимински и други техни съвременници; запазените каталози и частни описи на различни библиотеки.²³ На друго място ще изложим подробно съответните доказателства. Тук ще посоча само още някои от фактите, които указват на крещящото противоречие между зачестените обвинения в „дълбок сън“ и растящото навсякъде търсене и разпространение на книгата. Грижата за набавяне на различни книги е тема, която преминава през писмата на всички български книжовници от втората четвърт на миналия век, като нерядко изразители на такава грижа са обикновени хора и по-малко известни книжовници. Атанас Чолаков например — един малко познат с книжовните си интереси българин — пояснява на Н. Геров, че прегледал „лексиконът на г. Никлашина. . . обаче не ми видя, че ще ми принесе някое удоволствие, заедно и полза, върнах го назад“²⁴. Все по същото време (средата на миналия век) „Алак Хаджи. . . един млогу важен човек за нази. . . готвеш да направи нова харта за България с тълкувание де каква нация живеят. . . , работиши и една история за българите доста пространна и добре написана“²⁵ — отбелязва Христо Георгиев в писмо до Найдено Геров. Петко Славейков, осъзнал в онези години двете истини („Явна е ползата от прочитанието на книгите“ и „Знайна же скудостта в книгите на българския език“), дава един от най-убедителните доказателства в полза на отстояваното тук становище. Почти всяко едно от писмата му съдържа подобна молба: „Да ми пратите един речник Кума от гречески на руски и французки что е. . . Да ми пишете какви други руски и гречески книги ви ся нахождат за продан с цената“²⁶; „Бих ви молил, ако има край кабил, да ми изпроводите онази сръбската книжка с турската история, която ми бехте снели да пригледам“²⁷; „Примните турската история, что бяхте ми пратили на прочитание. . . Но бивате умоляеми да ми проводите

²³ Сведения за някои от тях вж. в цит. сб. Архив на Найдено Геров, кн. I, с. 388, 445, 446, 835, 836.

²⁴ Пак там, кн. II, с. 851.

²⁵ Пак там, кн. I, с. 254.

²⁶ Петко Р. Славейков, Съчинения. Т. VIII. Под редакцията на Соня Баева. С., 1982, с. 15.

²⁷ Пак там.

малката онази сръбска книжка, която най-напред ви поисках и в която ся обема Сръбский годишен календар с много други забавни и стихотворни сръбски загадки²⁸; „Ако има край да ми проводите преписаний от Д. Неофитовите предания словенский и българский Езоп, щете ме задължи премного“²⁹; в друго писмо пояснява, че нямал всичко от „Библиотека для воспитания“ и моли да му бъдат изпратени излезлите книжки³⁰; превеждал „руската история Устрепова“ и във връзка с това изявява желание да получи от Цвятко Недев съответен „лексикон“³¹.

Трудно е да се завърши поредицата от подобни примери — те са във всичко, с което характеризираме духовното развитие на българите през Възраждането и ролята, която изпълнява в този процес повсеместно изявяваният професионален интерес към книгата до средата на XIX в. и през следващите десетилетия. Нека сега оставим настрана въпроса за същността на търсените и разпространяваните из България книги. Обобщенията са все още непълни, а те опират до съдържанието на взаимодействията между Възраждането и общите културно-исторически процеси, включително и Просвещението. Важно за нас в случая е неговото дълбоко несъответствие с едностранното тълкуване на разглежданите обвинения и значението му като доказателство за тяхната по-широка характеристика: новоосъзната форма на отношение към действителността и времето в тяхната взаимозависимост. Именно в този пункт примерите из областта на публицистиката и епистоларното наследство се преплитат със своеобразното им отражение в художествената литература като специфичен белег на духовния напредък в рамките на Просвещението и Възраждането.

²⁸ Петко Р. Слаейков, Съчинения, Т. VIII. Под редакцията на Соня Баева, с. 20.

²⁹ Пак там, с. 21.

³⁰ Пак там, с. 28.

³¹ Пак там.

МАРКСОВАТА ПУБЛИЦИСТИЧНА ПОЛЕМИКА ОТ „РЕЙНСКИ ВЕСТНИК“ ДО „НЕМСКО- БРЮКСЕЛСКИ ВЕСТНИК“ (1842—1847)

ИВАН ГРАНИТСКИ

I. ДВУБОЯТ С ЦЕНЗУРАТА

От началото на май 1842г. до края на януари 1843 г. Карл Маркс публикува на страниците на „Рейнски вестник“ десетина остро полемични статии: „Дебати за свободата на печата и за обнародването на протоколите на съсловното събрание“, „Уводната статия“ в бр. 179 на „Кьолнски вестник“, „Дебати по закона за кражбата на дърва“, „Философският манифест на историческата школа на правото“, „Проектозаконът за развода“, „Оправдание на мозелския кореспондент“ и пр. Те са писани в един период, когато съзряват и се оформят социално-политическите и философските възгледи на младия Маркс, когато се осъществява преходът от идеализма към материализма и от революционния демократизъм към комунизма. Началото на тоя преход е тъкмо в споменатите статии от „Рейнски вестник“, а неговият финал — в писмата и статиите на Маркс в първата и единствена книжка на издаденото в Париж от него и Арнолд Руге списание „Немско-френски годишници“. Именно тук Карл Маркс стига до идеята, че е необходима „безпощадна критика на всичко съществуващо“. Предпочитаната форма, в която тази безпощадна Марксова социално-политическа и философска критика осъществява своето битие, става *полемиката*. Цялата му по-нататъшна публицистична дейност е осветена от блясъка на полемиката, от внезапните ѝ и неотразими експлозии. . .

„Рейнски вестник“ се оказва за младия доктор по философия в истинския смисъл на думата революционна школа. Тук той се сблъсква за първи път с политическото лице на парливите проблеми на всекидневното, тук се изостря социалният му усет и от абстрактната критика той се насочва към критика на абстракциите. На младохегелианския абстрактен радикализъм тук той противопоставя *реалния поглед към реалната действителност*. Най-сетне, по страниците на вестника Маркс започва своя двубой със стоглавата хидра на цензурата. Всички негови статии са провокация срещу правоверния начин на мислене, предизвикателство срещу казионните порядки, критика с политическа отчетеност. И именно тук Марксовият полемичен гений се разгръща с цялата си изключителна сила. По-късно в произведения като „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“, „Разкрития относно Кьолнския процес на комунистите“, „Господин Фогт“ ще видим в целия му блясък и ненадмината мощ зрелия полемист Маркс, но тъкмо в статиите от „Рейнски вестник“ можем да открием формите на неговия полемизъм *в процеса на конкретното им зараждане и избистряне*.

По-внимателният прочит на публикациите в „Рейнски вестник“ ще ни покаже присъствието на две от основните оръжия на класическата полемика, които са и двете главни форми на полемизма у Карл Маркс. Нека се спрем по-подробно на тях.

1. *Contradictio in adiecto*, т. е. *разкриване на противоречията в смисъла*. Чрез този полемичен похват¹ Маркс постига изтъкването, разкриването на вътрешните противоречия в противниковата теза. Да вземем един пример от „Дебати за свободата на печата“, който илюстрира детайлно тоя похват. Маркс скрупулозно излага „аргументите“ на представителя на княжеското съсловие, който отрича правото на живот на свободния печат. Първоначално тонът на Маркс е сякаш равен и безстрастен — той само излага твърденията на оратора. Но постепенно в хода на изложението изтъкват несъответствията в тези твърдения, неразрешимите им вътрешни противоречия. И тогава започва логическата им деструкция: „Но ако трябва да отхвърлим *„свободния печат“* и *„свободата на печата“* като реализация на *„всеобщата свобода“*, толкова повече трябва да отхвърлим *цензурата* и *цензурирания печат* като реализация на особена свобода — защото може ли да бъде добър *видът*, щом е лош *родът*? Ако ораторът беше последователен, той би трябвало да отхвърли не свободния печат, а печата изобщо. Съгласно неговия възглед печатът би бил добър само ако не би бил продукт на свободата, т. е., ако не би бил продукт на *човешката дейност*. На печат следователно биха имали право само *животните* или *боговете*.“²

Тук Маркс с дискретна ирония описва как ораторът делеял целия печат на добър и лош, за да продължи малко след това: „За лошия печат той ни разказва невероятни неща: неговата цел била злонравие и по възможност най-голямото разпространение на това злонравие. Няма да се спираме на това, че ораторът ни счита за много лековерни, когато иска да вярваме на думите му, че съществувало *злонравие като професия*. Ние ще му припомним само неговата аксиома относно несъвършенството на всичко човешко. Не произтича ли от-тук изводът, че и лошият печат не е съвършено лош, т. е., че е добър, а добрият не е съвършено добър, т. е., че е лош?“³

Твърденията на оратора от княжеското съсловие са детайлно разгледани, допусната е тяхната правомерност, но логическото им продължение показва безсмислеността и вътрешната им противоречивост: „Взаимоотношението между добрия и лошия печат става още по-странно, когато ораторът ни уверява, че добрият печат е *безсилен*, а лошият — *всесилен*, защото първият няма влияние върху народа, а вторият упражнява неотразимо влияние. За оратора добрият печат и безсилният печат са тъждествени. Не иска ли той да каже, че доброто е безсилно или че безсилието е добро?“⁴

Полемичната деструкция се извършва на няколко равнища: логическо, стилистическо, образно-емоционално. Логическата дисекция, която разкрива вътрешната противоречивост в тезите на оратора, е придружена от развенчаващ стилистически разрез — глупавите и взаимно изключващи се твърдения са породили и стилистически недомислия и нелепици. Пошлото съдържание се е изляло в пошла форма. И тук следва третото равнище — образно-емоционалното, което имплицитно включва резултатите от предишните две, същевременно добавя от себе си емоционалното отрицание.

¹ В античната реторика полемичния похват *contradictio in adiecto* в най-ясен и чист вид ще доловим у Демостен и Цицерон. В прочутото си съчинение „Обучението на оратора“ Квинтилиан нееднократно посочва ненадминатата способност на Цицерон да дискредитира противниците си, разкривайки вътрешните противоречия на техните твърдения и тези.

² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I. С., 1975, с. 54.

³ Пак там.

⁴ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I. С., 1975, с. 55.

Полемичната деструкция освен това преминава през няколко степени на развитие. Първо, Маркс привидно приема доводите на опонента, но когато започва да ги разгръща логически, в тях се разкриват вътрешните несъответствия, противоречията в смисъла. Защото в крайното си развитие те отричат сами себе си, противоречат на собствената си същност. Така първата степен отразява самия момент на откриване противоречията в смисъла на противниковата теза. Втората степен се гради вече върху тази основа.

Щом в твърденията на оратора от княжеското съсловие има толкова много противоречия, толкова много взаимно изключващи се постановки, те започват да звучат несериозно, стават комични. И тук комичното в облика на опонента се градира — той е сатирично принизен, пародиран, окарикатурен. Оттук начева третата степен на полемичното разрушение — *социалното изобличение*, в което критиката на Маркс постига истинското си *политическо битие*. Щом едно лице и неговите идеи, които са в същност идеи на цялото съсловие, социална прослойка или класа, са напълно компрометирани и развенчани, щом е доказана тяхната спекулативност и безсмисленост, а оттам и комичност, няма на тях може да се гледа по друг начин освен с присмех и пренебрежение? И могат ли те да имат сериозни основания да съществуват?

Третата степен на полемическата деструкция, както лесно можем да доловим, съпада с равнището на емоционално-образното отрицание. В нея се оглежда и диалектическото взаимопроникване на чисто полемически, ако ги наречем условно така, и сатирически елементи. Но на това ще се спрем малко по-късно, а сега нека хвърлим поглед към втория похват на класическата полемика, използван от Маркс.

2. *Reductio ad absurdum*, т. е. *опровержение чрез довеждане (оспорваната теза) до абсурд*. У Маркс двата похвата са неразривно свързани. Обикновено — и това особено важи за статиите от „Рейнски вестник“ — редукцията на оспорваната теза до абсурд идва след логическата операция, разкриваща противоречията в смисъла, т. е. *reductio ad absurdum* следва *contradictio in adiecto*. Външно Маркс се съгласява с опонента, тръгва от позицията му, като мнимо се идентифицира с него, но неусетно, чрез система от взаимно свързани логически съждения, обезсмисля становището на опонента. Когато извежда крайния резултат от построенията му, той се оказва абсурден поради неразрешимите противоречия, заложили в първоначалното твърдение. Така се стига до пълно компрометиране идеите на опонента, а оттам и до личното му дискредитиране: „Всичко, което се развива, е несъвършено. Развитието свършва само със смъртта. В такъв случай би било твърде последователно да се ликвидира човекът, за да бъде избавен от това състояние на несъвършенство. Така поне разсъждава ораторът, желяеки да ликвидира свободата на печата. За него истинското възпитание се състои в това да държи човека цял живот в пелени — защото, като се учи да ходи, човек се учи и да пада и само като пада, той се учи да ходи. Но ако ние всички си останем все в пелени — кой ще ни повива? Ако лежим всички в люлката — кой ще ни люлее? Ако всички сме затворници — кой ще бъде тъмничарят?“⁵

Абсурдният характер в твърденията на оратора от княжеското съсловие е вече очертан. Ето и съкрушителния финал на редукцията: „Човек по природа си е несъвършен, както взет отделно, така и в масата. „*De principiis non est disputandum*.“ Нека бъде така! Но какво следва от това? Разсъжденията на нашия оратор са несъвършени, правителствата са несъвършени, ландтазите са несъвършени, свободата на печата е несъвършена, всяка сфера на човешкото съществуване е несъвършена. Ако следователно поне една от тях не трябва

⁵ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, Т. I. С., 1975, с. 51.

* Относно принципите не се спори.

да съществува поради това несъвършенство излиза, че между тях няма нито една, която да има правото да съществува.⁶

По протежение на цялата статия „Дебати за свободата на печата“ можем да видим как „респектабилните“ тези и идеи на противниците на свободния печат се довеждат до абсурд чрез фината логическа редукция, на която ги подлага Маркс. Впрочем това е един от любимите му полемични похвати, изключително използван в писаните по-късно съвместно с Фридрих Енгелс големи философски памфлети „Светото семейство“ и „Немска идеология“, както и в „Нишета на философията“, „Великите мъже на емиграцията“, „Лорд Палмерстън“, „Господин Фогт“ и пр.

И то че сега вече можем — разгледаните статии от „Рейнски вестник“ ни позволяват това — да очертаем в общи линии схемата на процеса на полемичното развенчаване у Маркс. Ще разделим този процес на шест степени.

1. Иронична прелюдия.

Много често Маркс започва с иронична увертюра, с която иска да създаде атмосфера на пренебрежително отношение към опонента още преди да започне същинската полемика. Той насища интонацията с подкопавашите нотки на иронична лековатост и несериозност. Така ролята на главен компонент в структурата на фразата започва да играе *и р о н и я т а*. Двусмислиците и каламбурите, фиволните намеци и саркастичните забележки дискредитират преждевременно опонента и предопределят по-нататъшното „несериозно“ отношение към него. Ето началото на статията „Дебати за свободата на печата“: „За голямо учудване на цяла пишеща и четяща Германия *пруският „Staats-Leitung“* в едно прекрасно берлинско пролетно утро обнародва своите *признания*. Той, разбира се, избра за тази цел аристократична, дипломатическа форма, а не занимателната форма на изповед. Той си е дал вид, че иска да покаже на своите събратя огледалото на познанието, той мистично-загадочно говори само за другите пруски вестници, докато в същност говори за онзи вестник, който е раг *excellence* пруски — за самия себе си.

Това обстоятелство допуска различни обяснения. *Цезар* е говорил за себе си в трето лице. Защо пък в такъв случай пруският „Staats-Zeitung“, когато говори за трети лица, да няма предвид себе си? *Децата*, като говорят за себе си, обикновено вместо „аз“ се наричат по име: „Георг“ и т. н. Защо пък пруският „Staats-Zeitung“ да не замества местоимението „аз“ с имената: „Vossische“, „Spenerische“*, или с името на някой друг светия.⁷

Встъпления от подобен род са твърде характерни за значителна част от Марксовите публицистични произведения — статии, памфлети, бележки, антрефилета и т. н. Само в „Рейнски вестник“ такива иронични прелюдии ще открием още и в статиите: „Уводната статия“ в брой 179 на „Кьолнски вестник“, „Комунизъмът и аугсбургият „Всеобщ вестник“, „Дебати по Закона за кражба на дърва“ и пр.⁸

След ироничната прелюдия обикновено следващата степен е:

2. Мнимата идентификация.

Маркс се идентифицира мнимо с твърденията, идеите или конкретните аргументи в тезата на противника, за да подготви почвата за следващите съкрушителни полемични удари. Уж наивният и простодушен тон се прекъсва внезапно от саркастически дисонанси. В своята книга „Марксовото естетическо

⁶ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 51.

* Вестници, наричани по имената на техните издатели.

⁷ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 29.

⁸ Иронична прелюдия по-късно става характерна и за огромната част от статиите, памфлетите и бележките в „Нов Рейнски вестник“: за големите памфлети „Лорд Палмерстън“, „Великите мъже на емиграцията“, „Лорд Джон Ръсел“, „Господин Фогт“ и пр.

наследство — комплексен проблем“ Иван Славов очертава по следния начин механизма на мнимата идентификация: „Напълно или с леко дистанциране той (Маркс — б. м., И. Г.) възприема неговата гледна точка, приобщава се към „логиката“ на разсъжденията, дори намира естествени заключенията. Но самото откъсване на критикувания възглед от контекста, където дори глупостта не изглежда така фрапираща, тънките иронични интонации, репликите, отпавени пътем, подготвят разгромителния финал.“⁹

Мнимата идентификация с твърденията на опонента, която почти винаги е комбинирани със сатирични ремарки и изтънчено пародиране, в същност играе ролята на преход към третата и четвъртата степен на полемичното развенчаване, изпълнени в класическите полемични прийоми:

3. *Contradictio in adiecto*.

4. *Reductio ad absurdum*.

На тях се спряхме подробно малко по-горе и затова нека сега преминем направо към петата степен.

5. *Сатирична деструкция*.

Заедно с чисто полемичните похвати Маркс използва и оръжието на сатирата. Той все по-често и наситено ги комбинира в разгръщането на полемичния процес, докато в един момент се стига до особена върхова точка, при която настъпва *сатиричната деструкция*. В по-големите статии (такива като „Дебати за свободата на печата“ и „Дебати по Закона за кражбата на дърва“) или памфлети има по няколко такива кулминационни моменти.

Но какво представлява в случая сатиричната деструкция? След като в боя са влезли всички средства на полемиката, Маркс включва и сатирата — иронията, пародията, сарказма, гротеската, словесната карикатура, профанацията. По-нататък ще направим опит да посочим точките на привличане и отблъскване между т. нар. чисто полемични и сатирични елементи, а засега само ще отбележим, че при Маркс те се преливат едни в други и диалектически си взаимодействуват. Ето как например в „Дебати за свободата на печата“ в полемичната атака се включва и иронията: „Когато в науката за вселената бе направено откритието, че земята е *mobile perpetuum*, не един мирен германски филистер се залавяше за своето боне и въздишаше по повод на вечно променящото се положение на своето отечество, а ужасната неувереност в бъдещето правеше противен неговия дом, който всеки момент се преобръща с главата надолу.

Свободата на печата също тъй малко *предизвиква* „променящото се положение на нещата“, колкото далекогледът на астронома — непремениното движение на световната система. Лоша астрономия! Колко прекрасно беше времето, когато земята, подобно на почтен филистер, се намираше още в центъра на вселената и спокойно пушеше своята глинена луличка, без да си прави труда дори да добива светлина, тъй като слънцето, луната и звездите се въртели около нея като вечни лампадки, като „прекрасни неща“¹⁰.

Във финала на полемичния процес се появява и неговата шеста заключителна степен:

6. *Изложение на собствената теза*.

След като е разкрил логическата несъстоятелност и абсурдност в твърденията на опонента, след като е демаскирал с оръжието на сатирата неговата ретроградност, скрита зад маската на мним либерализъм, Маркс излага собствената си постановка по въпроса. Така в „Дебати за свободата на печата“ паралелно с полемическото разрушение на цензурата и цензурирания печат,

⁹ Иван Славов. Марксовото естетическо наследство — комплексен проблем. С. 1972, с. 244—245.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I. С., 1975, с. 69.

се разгръща и апологията на свободния печат: „Свободен печат, който е лош, не отговаря на характера на своята същност. А цензурираният печат със своето лицемерие и безхарактерност, с присъщия му език на кастрат, със своето кучешко умилкване осъществява само вътрешните условия на своята същност.

Цензурираният печат си остава лош дори и когато принася добри плодове, защото тези плодове са добри само дотолкова, доколкото вътре в цензурирания печат са проява на свободен печат и доколкото на тях не е присъщо да бъдат плодове на цензурирания печат. Свободният печат си остава добър дори и когато принася лоши плодове, защото тези плодове са отклонения от природата на свободния печат. Кастратът си остава лош като човек и да има хубав глас. Природата си остава добра дори и да създава изроди.

Същността на свободния печат — това е мъжествената, разумната, нравствената същност на свободата. Характерът на цензурирания печат — това е безхарактерната уродливост на несвободата, това е цивилизовано чудовище, напарфюмиран изрод.¹¹

Към края на януари 1843 г. гигантският двубой, който Маркс започва с цензурата на страниците на „Рейнски вестник“, навлиза в своя финален стадий. Раздразнено от все по-революционната насоченост на изданието, пруското правителство взема решение за забрана на вестника. В писмо до Арнолд Руге от 25 януари 1843 г. Маркс пише: „Вероятно вече знаете, че „Рейнски вестник“ е забранен, ликвидирен, със смъртна присъда. Даден му е срок до края на март. По време на тази къса отсрочка той е подложен на двойна цензура. Нашият цензор, почтен човек, е поставен под цензурата на тукашния регирунгспрезидент фон Герлах, пасивно послушен глупак, и готовият ни вестник трябва да бъде представян на полицейския нос да го помирише и ако подуши нещо нехристиянско, непруско, вестникът не може да излезе.“¹²

Описвайки причините, довели до забраната, между които са и неговите статии „Оправдание на мозелския кореспондент“, „Проектозаконът за развода“ и „Забраната на „Лайпцигския всеобщ вестник“, Маркс добавя: „... атмосферата ми беше станала толкова задушна. Тежко е да се слугува дори за свободата и да се биеш с игли вместо със сопи. Уморих се от лицемерието, глупостта, грубия произвол и от нашето огъване, извиване, обръщане на гръб и залавяне за думички“¹³.

Правителството спира вестника, но в единоборството с цензурата победителят е Маркс. Жестоките цензурни ограничения не попречат на полемиката му да придобие революционна социално-политическа острота. Ала тъкмо тази революционност вече го тласка към критика, която не може да види бял свят в пределите на Прусия. И няколко дни преди да подаде заявление за напускане на вестника, Маркс пише отново на А. Руге: „Не ми е възможно нито да пиша под пруска цензура, нито да живея в пруски въздух.“¹⁴

Съвсем скоро Париж — столицата на вечното революционно напрежение — ще привлече с магнетичния си образ доктор Маркс. Там, където вятърът на историята издува платната на Хайневата неспокойна муза, там, където са се събрали десетки преследвани от своите правителства европейски революционери, там, където истинната диша по-свободно.

¹¹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 56—57.

¹² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 27, С., 1975, с. 342.

¹³ Пак там, с. 343.

¹⁴ Пак там, с. 345.

II. „БЕЗПОЩАДНА КРИТИКА НА ВСИЧКО СЪЩЕСТВУВАЩО“

Към края на октомври Маркс е вече в Париж, градът на суетата и удоволствията, на празния блясък и разточителството, но и градът на мизерията и най-революционния пролетариат, на свободата и надеждата. Тук младият немски якобинец се запознава с френски демократи и социалисти, с ръководители на тайното германско дружество Съюз на справедливите; тук посещава тайните събрания на френските и немските работници и занаятчии; тук най-сетне става и неговата първа среща с Хайнрих Хайне.

В Париж Маркс е привлечен преди всичко от идеята да издава заедно с Руге „Немско-френски годишници“¹⁵. Тук не ще трябва да се съобразява с позорните ограничения на цензурата, не ще премълчава, както в „Рейнски вестник“ най-важното, онова, което разтърсва пруското правителство — критиката срещу самите устои на политическата система. И съвсем не на последно място — тук полемиката му ще има открит и незавоалиран характер. И действително статиите, които Маркс пише за „Немско-френски годишници“ — „По еврейския въпрос“ и „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод“¹⁶ — ознаменуват освен окончателния му преход към комунизма, още и началото на нов етап в неговата полемика със стария свят.

Със статията си „По еврейския въпрос“ Маркс влиза в открита полемика с Бруно Бауер и философията на младохегелианството. Маркс разглежда две произведения на Б. Бауер — брошурата „Еврейският въпрос“ и сборника „Способността на съвременните евреи и християни да станат свободни“, излезли през 1843 г. В тях Бауер поставя въпроса за политическата еманципация на евреите, но в стремежа си към крайни изводи той не може да долови реалната диалектика на взаимоотношенията между еврейството и християнската държава. Бауер не предлага реален изход и решение на проблема, защото тръгва от собствените си предпоставени идеи за предмета. По точно противоположния път върви Маркс — от конкретната природа на реалните обществени отношения той иска да изведе решението на въпроса. Борбата на германските евреи за политическа еманципация според Маркс трябва да се разглежда в контекста на историческото движение на обществото. Подлагайки на дълбок диалектически анализ и логическа дисекция постановките на Бруно Бауер, накрая Маркс отбелязва: „Щом обществото успее да унищожи *емпирическата* същност на еврейството, търгашеството и неговите предпоставки, еврейнът ще стане *невъзможен*, защото субективната основа на еврейството, практическата необходимост, ще се вчовечи, защото конфликтът между индивидуално-сегашното битие на човека и неговото родово битие ще бъде ликвидиран.“¹⁷

Според Франц Меринг със статията „По еврейския въпрос“ Маркс постига двояк резултат. От една страна, стига до основите на „съотношението между обществото и държавата“, като показва, че държавата не е съществяване на нравствената идея, не е нещо абсолютно, както счита Хегел, а по-скоро тя има „скромната задача да пази анархията на гражданското общество, което прави от държавата свой пазач“¹⁸. А, от друга страна, Маркс е почувствувал обществения смисъл и значение на злободневните религиозни въпроси: „Той доказа развитието на еврейството не в религиозната му теория, а в ин-

¹⁵ Но списанието, както образно отбелязва Франц Меринг, се оказва „мъртвородено дете“. От него излиза само една двойна книжка в края на февруари 1844 г.

¹⁶ Именно тук според В. И. Ленин Маркс се проявява вече като истински революционер. В „Немско-френски годишници“ са публикувани и статиите на Ф. Енгелс „Очерци към критика на политическата икономия“ и „Положението на Англия. Томас Карлайл. „Минало и настояще“.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 397—398.

¹⁸ Вж. Ф. Р. Меринг. К. Маркс. История на неговия живот. С., 1957. с. 107.

дустриалната му и търговска практика, която намира фантастично отражение в израилтянската религия.¹⁹

Марковите статии в „Немско-френски годишници“ ни позволяват да открим някои специфични особености в неговия полемичен стил и език. На първо място трябва да посочим *диалогичния характер на фразата*. Тя често се разделя на две или повече части, като се излагат противоположни твърдения. Полемичното напрежение се увеличава с привидното допускане на тяхната правомерност, с едновременното им разгръщане при поставянето на проблема. Това позволява на Маркс да изложи всички аргументи „за“ и „против“ преди с ярка антитеза или ефектен риторичен въпрос да покаже своето отношение: „Или може би евреите искат изравняване по права с *християнските поданици*? В такъв случай те признават *християнската държава* за правоверна, следователно признават системата на всеобщото поробване. Но защо не им се харесва тяхното специално иго, щом им харесва всеобщото иго? Защо германецът трябва да се интересува от освобождението на евреина, щом евреинът не се интересува от освобождението на германеца?“²⁰

Друга съществена черта на Марковия полемичен стил е *интонационната динамика на фразата*. Резките модуляции на тона, внезапните преходи или плавните преливания са следствие от диалектичното развитие на мисълта. След едно сравнително по-спокойно изложение внезапно следва драматичен акорд и започва съгъвяването на напрежението. То се отразява в „накъсването“ на фразата — изреченията стават по-къси, насечени, стегнати, заредени с експлозивна енергия. Ето един пример от „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод“: „Напротив, добродушните ентусиазисти, тевтономаните по кръв и свободомислещите по рефлексия търсят историята на нашата свобода отвъд нашата история — в първобитните тевтонски гори. Но по какво би се различавала историята на нашата свобода от историята на свободата на дивата свиня, ако тя може да се намери само в горите? При това известно е, че в гората, както извикаш, така и откликва. И тъй — мир на първобитните тевтонски гори!

Война на германските порядки! Непременно война! Тези порядки се намират под равнището на историята, те са под всякаква критика, но те си остават обект на критиката, както престъпникът, който се намира под равнището на човечността, си остава обект на палача. В борбата с тях критиката е не страст на разума, тя е разум на страстта. Тя не е анатомически нож, тя е оръжие. Нейният обект е неин враг, когато тя иска не да опровергае, а да унищожи.“²¹

Ярко ефектното въздействие на разглежданите статии се основава и върху още една особеност на Марковия полемизъм. Постигнато е изумително единство между:

1. Бароквата разклоненост и разточителност на фразата, метафорично-образната наситеност и

2. Суровия, непреклонен и стегнат език на фактите, езика на желязната логика.

Тези два компонента у Маркс се сливат органически и имат единно звучене. И отново антитезата е основният споителен, ако можем така да го наречем, материал. Да се позовем на „По еврейския въпрос“: „Религията е за нас вече не *причина* за светска ограниченост, а само нейно *проявление*. Затова ние обясняваме религиозните окови на свободните граждани на държавата с техните светски окови. Ние не твърдим, че гражданите на държавата трябва да ликвидират своята религиозна органиченост, за да унищожат своите светски

¹⁹ Вж. Фр. Меринт. К. Маркс. История на неговия живот... с. 107.

²⁰ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I. С., 1975, с. 368.

²¹ Пак там. с. 401.

окови. Ние твърдим, че те ще ликвидират своята религиозна ограниченост само когато унищожат своите светски окови. Ние не превръщаме светските въпроси в *теологически*. Ние превръщаме теологическите въпроси в светски. След като историята бе достатъчно дълго обяснявана със суеверия, ние обясняваме суевериата с историята.²²

Доколкото задачата ни тук е да разгледаме Марксовите статии в „Немско-френски годишници“ преди всичко от гледна точка на техния полемичен стил и език, съзнателно ще избегнем идейно-теоретичния им анализ. Ще припомним само, че В. И. Ленин вижд окончателния преход на Маркс към материализма и комунизма именно в „По еврейския въпрос“²³ и „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод“. От изключително значение е втората статия — „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод.“ Тук Маркс стига до идеята за пролетариата като единствена класа, способна да извърши социалистическата революция: „И тъй, в какво се състои *положителната* възможност за германската еманципация?

Отговор: в образуването на една класа, окована от *радикални вериги*, една класа на гражданското общество, която не е класа на гражданското общество; на едно съсловие, което е разложение на всички съсловия; на една сфера, която има универсален характер поради своите универсални страдания и няма претенции за каквото и да било *особено право*, защото зад нея тегне не *особено безправие*, а *безправие*то *изобщо*, която вече не може да се позовава на *историческото право*, а само на *човешкото право*, която се намира не в едностранично противоречие в последните, които произтичат от германския държавен строй, а във всестранно противоречие с неговите предпоставки; най-после, на една сфера, която не може да се еманципира, без да се еманципира от всички други сфери на обществото и без да еманципира едновременно с това всички други сфери на обществото, която, с една дума, представлява *пълна загуба* на човека и следователно може да се възроди само чрез *пълно възраждане* на *човека*. Този резултат от разложението на обществото като особено съсловие е *пролетариатът*.”²⁴

В „Немско-френски годишници“ словото на Маркс придобива особена полемична сила и въздействие. Тук пределно ясно съзираме, че за него публицистиката е в същност пресечната точка на социално-политическия и философския анализ с художествената инвенция, че художествено-образното мислене е неизменен компонент от публицистичното внушение. Освен това тук, както и в статиите от „Рейнски вестник“, изпъква цялото богатство на полемичните фигури на речта и мисълта, органично усвоени и преосмислени от речите на античните оратори. Несъмнено изключителната полемичност на Марксовия стил идва и от доброто познаване на античната литература и по-специално на античната риторика. Много от нейните оръжия, възприети най-вероятно чрез произведенията на Цицерон, получават своето блестящо битие в Марксовите произведения.

²² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 373.

²³ В книгата си „Молодой Маркс“ Н. И. Лапин проникателно очертава силните и слабите страни на статията „По еврейския въпрос“: „Към силните страни спада съзнателната материалистическа позиция, благодарение на която Маркс подлага Бауер на съкрушителна критика и дава принципно ново решение на обсъждания въпрос. Слаба страна на статията е идващото от ръкописа (Ръкописа от 1843 г. — б. м., И. Г.) значително влияние на Фойербаховия антропологизъм: комунистическият идеал се облича във формата на „човешка еманципация“, преувеличена е ролята на религията (юдензъм и християнство) в историята на отчуждения свят и т. н. (Вж. Н. И. Лапин. Молодой Маркс. М., 1976, с. 247).

²⁴ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 412.

Нека посочим някои от най-често употребяваните фигури на речта и на мисълта в Марковата полемика.*

1. Плеонастична конструкция.

Плеонастичните конструкции или словесните излишества Маркс използва главно за цели на пародията. Чрез тях той пародийно имитира начина на изразяване или стила на определено лице.

Непосредствено свързана с плеонастичната конструкция или нейна разновидност, нюанс, е следващата фигура.

2. *Epitheton ornans* или украсяващо определение. У Маркс тази фигура служи не само и не толкова за украсяване на речта (каквото е класическото ѝ значение), колкото за характеристика на предмета, респ. опонента. Да вземем един пример от статията „Дебати за свободата на печата“: „Нашият оратор противопоставя на практическите искания мистично-религиозната теория на въображението, на действителните теории — дребнаво-разсъдъчната, прагматично-ловката, заимствувана от най-повърхностната практика, мъдрост на житейския опит; на човешки понятието той противопоставя свръхчовешките светини, а на действителната святост на идеите — произвола и неверието на вулгарните гледища. По-аристократичният, по-небрежният, а затова и по-трезвият език на оратора от княжеското съсловие се сменя тук с *патетична витиеватост и фантастично-екзалтирана елеиност*, които в княжеската реч отстъпваха на заден план пред патоса на привилегиите.“²⁵ Подчертаният израз е *epitheton ornans*, чрез който в общата плеонастична конструкция на цитирания пасаж се пародира ораторът от княжеското съсловие.

3. Анафора.

Анафората, т. е. повтарянето на една и съща дума в началото на няколко последователни изречения или части на изречението, е широко употребявана от Маркс фигура. Да си послужим отново с пример от „Дебати за свободата на печата“: „Но нима критиката не губи своя разумен характер, *когато* е не открита, а тайна, не теоретическа, а практическа, *когато* не стои над партията, а сама става партия, *когато* действа не с острия нож на разума, а с тъпите ножици на произвола, *когато* със своето собствено осъществяване тя отрича себе си, *когато* най-после тя е толкова некритична, че погрешно взема отделния индивид за възплъщение на универсалната мъдрост.“²⁶

4. Епифора.

Тази фигура е обратна на анафората. Най-често и двете са комбинирани с градицията, а понякога в тях се преплита и антитезата. Ето илюстрация на епифорична градиция в „Дебати за свободата на печата“: „Разсъжденията на нашия оратор са *несвършени*, правителствата са *несвършени*, ландтазите са *несвършени*, свободата на печата е *несвършена*, всяка сфера на човешкото съществуване е *несвършена*.“²⁷

5. Симплокия.

Симплокията, или още комплексията, е съединяване на анафора и епифора. Чрез нея изречението придобива вътрешна симетричност и огледалност, а фразата — ритмичност и пропорционалност. Да се позовем на статията „По еврейския въпрос“: „Защо членът на гражданското общество се нарича „човек“, просто човек, *защо* неговите права се наричат права на човека?“²⁸

* Някои от фигурите са дадени по формулировката им в „Латинска граматика“. С., 1966, с. 364—374; за по-релефно възприемане ще отделяме думите, образувачи конкретна фигура, чрез подчертаване.

²⁵ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 50.

²⁶ Пак там с. 58.

²⁷ Пак там, с. 51.

²⁸ Пак там, с. 385.

6. Градация.

Най-често у Маркс градацията е възходяща. В нея се оглежда напластяването на емоционалното напрежение, чрез нея се постига и последователна, многостепенна сатирична деструкция на визирания предмет, човек или явление. Ето пример за градация, комбинирана с анафора: „*Вие считате* за несправедливо да се ловят птици. Нима кафезът не е превантивна мярка против хищните птици, куршумите и бурите? *Вие считате* за варварство да се ослепяват славеите, но не считате за варварство да се избождат с остриите цензурски пера очите на печата? *Вие считате* за деспотизъм да се стрижат косите на свободния човек против волята му, а цензурата всеки ден реже по живото тяло на мислещите хора и само бездушни същества — нереагиращи, смирени — тя смята за здрави!“²⁹ („Дебати за свободата на печата“)

7. Епаналепса.

Епаналепсата, или още анастрофата, е повторение в началото на изречението на последната дума от предходното изречение. Два примера от „По еврейския въпрос“ ще ни помогнат да видим афористичността и вътрешната стойност, които епаналепсата придава на фразата: „По моему, по начин, който отговаря на нейната същност като *държава, държавата* се еманципира от религията . . .“³⁰ „Отчасти тези права на човека са политически *права, права*, които се осъществяват само в общност с други хора.“³¹

8. Хиазъм.

Това е фигура, при която частите на изречението в следващи едно след друго изречения си разместват местата — кръстосват се: подлогът на първо място в едното изречение отива на последното място във второто, а на негово място идва сказуемото, и обратното.

Като полемична фигура у Маркс хиазмът най-често се появява паралелно с антитезата: „Законът за цензурата е следователно не закон, а полицейска мярка, и то дори лоша полицейска мярка, защото не *постига онова, което иска*, и не *иска онова, което постига*.“³² Тук имаме даже двоен хиазъм.

Парентеза.

Парентеза е вмъкването по средата на изречението на думи, прекъсващи мисълта, но изясняващи отношението на говорещото лице. Маркс често използва тази фигура в статиите си от „Рейнски вестник“, а ще я срещнем нерядко и в неговите писма, както е примерно в едно от писмата из „Немско-френски годишници“: „В такъв случай ние ще се явим пред света не като доктринери с един нов принцип: *ето ви истината, на колене пред нея!* — ние развиваме на света нови принципи от неговите собствени принципи.“³³

Или когато иронизира пруския „Държавен вестник“, мнимо идентифицирайки се с него: „Оставете настрана чиновниците, които без особено желание са принудени да се интересуват от мен, отхвърлете от сметката обществените учреждения, които не могат да минат без полуофициален орган — кой ще вземе да ме чете — *пита* аз, кой?“³⁴ (Дебати за свободата на печата“)

10. Антитеза.

Антитезата, или противопоставянето, е може би любимата полемична фигура на Маркс. Тя заема изключително място в структурата на образната му и емоционално наситена фраза. Съчетаването в едно на парадоксални противоположности, единното им звучене отговаря на предмета на изследване

²⁹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I, С., 1975, с. 62.

³⁰ Пак там, с. 374.

³¹ Пак там, с. 384.

³² Пак там, с. 63.

³³ Пак там, с. 366.

³⁴ Пак там, с. 30.

то — самият живот е така противоречив. Антитезата придава на полемичното внушение невероятна гъвкавост, тя прави изказа многопластов и многопосочен. В антитезата се оглежда великолепието на Марксовата диалектическа мисъл, способността ѝ да прозре явлението или предмета от всички страни. Чрез нея получават битие и някои сатирични елементи в полемичния стил на Маркс — пародията, гротеската, словесната карикатура и пр. Но нека вземем няколко примера:

„Правителствената власт може да материализира духовната революция; материалната революция трябва преди всичко да одухотвори правителствената власт“³⁵.

„Ораторът познава само провинцията на съсловното събрание, но не познава съсловното събрание на провинцията“³⁶.

„Цензурата не унищожава борбата, тя я прави едностранчива, тя я превръща от открита борба в тайна, а борбата на принципите превръща в борба на безсилния принцип с безпринципната сила“³⁷.

„Обущарят Якоб Бьоме бе голям философ. Някои именити философи са само големи обущари“³⁸.

„Смута, в който той изпадна по въпроса за свободата на печата, и несвободата, в която изпадна по въпроса за смута“³⁹.

„На интереса на правото се дава думата само дотолкова, доколкото той е право на интереса“⁴⁰.

Най-ярката илюстрация на антитезисния характер на Марксовата мисъл, а оттам — отразено и в неговия полемичен стил обаче — е и статията „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод“. Ето един пасаж, където антитезите са дори в градиация: „*Наистина Лютер победи робството по набожност, защото постави на негово място робството по убеждение*. Той разби вярата в авторитета, защото възстанови авторитета на вярата. Той превърна поповете в миряни, защото превърна миряните в попове. Той освободи човека от външната религиозност, защото направи религиозността вътрешен свят на човека. Той еманципира плътта от оковите, защото постави в окови сърцето на човека“⁴¹.

11. Оксиморон.

У Маркс оксиморонът е органически свързан с антитезата. Той изразява съчетаването на взаимно изключващи се противоположности, за да се придаде по-голяма сила и изразителност на внушението. Навярно интересът към антитезата и оксиморона е бил събуден в темпераментната душа на юношата Карл още в Трирската гимназия, при заниманията с антична литература. Блясъкът, който добиват тези фигури при Цицерон,⁴² сигурно е осветил младежа с антиномична духовна нагласа.

В „Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция“ оксиморонен израз е примерно: „Много определена, много *съмнителна истина*“⁴³. В „Дебати за свободата на печата“ оксиморон в класическата му форма: „Превантивният закон представлява следователно противоречието на *неограничено то ограничаване*...“⁴⁴. А ето пример от статията „Морализиращата критика

³⁵ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I. С., 1975, с. 41.

³⁶ Пак там, с. 44.

³⁷ Пак там, с. 57.

³⁸ Пак там, с. 75.

³⁹ Пак там, с. 115.

⁴⁰ Пак там, с. 153.

⁴¹ Пак там, с. 407.

⁴² Нека си спомним неговите ненадминати оксиморонни словосъчетания: „отсъстващите присъствуват и нуждаещите се имат в изобилие, слабите са силни и мъртвите живеят“; а също и: „сенаторите като мълчат, крещат“ — от една от речите против Катилина.

⁴³ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. I. С., 1975, с. 8.

⁴⁴ Пак там, с. 61.

и критицизиращият морал“, публикувана в края на октомври и началото на ноември 1847 г. в „Немско-Брюкселски вестник“: „При всички свои глупости и низости този *светец* *грубиян* може да намери морална утеха в това, че е глупав и подъл по убеждение, че е следователно наистина цялостна натура“⁴⁵.

12. Реторични въпроси.

Реторичните въпроси са също много често използвани от Маркс. Те му позволяват да изрази мнимо съгласие с опонента, иронично учудване, саркастично отрицание; да придаде на тона фриволен или пародичен оттенък, да покаже спокойно или гневно неистинността, смехотворността, абсурдността на противните твърдения. Достатъчен е един пример от статията „Дебати по закона за кражба на дърва“, където няколко реторични въпроса идват един след друг: „И нима не унищожава сам себе си този груб възглед, който в различните действия фиксира само едно общо определение и се абстрахира абсолютно от различието между тях? Ако всяко нарушение на собствеността — без разлика, без по-конкретно определение — е кражба, в такъв случай не е ли всяка частна собственост кражба? Нима като притежавам своята частна собственост, аз не изключвам всеки друг от притежаване на тая собственост? Нима не нарушавам с това неговото право на собственост“⁴⁶.

Невероятно е просто богатството от фигури на речта и мисълта в полемичния стил на Маркс. Освен споменатите един по-внимателен прочит ще ни открие още и присъствието на: *елипса* (изпускане на главни части на изречението, без да се подразбират от предходния текст), *удвоение* (непосредствено повторение на една и съща дума), *паралелизъм* (подреждане на частите в последователни изречения по един и същ начин), *хипербатон* (изкуствено отделяне на свързани думи в изречението с други думи), *апосиопеза* (премълчаване или недоизказване на мисълта), *многосъюзие* и т. н.

Разбира се, в общия процес на разгръщане на полемиката всички тези фигури се появяват органично свързани. Ние си позволихме едно лабораторно разчленение, само за да усетим по-добре конкретното значение и ефекта на отделните фигури.

III. ДИАЛЕКТИЧЕСКИЯТ БЛЯСЪК НА МЕТАФОРАТА

Малко са философите, чието слово притежава такава емоционално-образна кондензираност, такава вътрешна мощ и метафоричен блясък, както Карл Маркс. Може би защото у него философията е *поезията* на една грандиозна социална революция, а революцията — социална *поезия* на новата философия. Може би, защото неговият ум неизменно обагрят *поетически* всяка възникнала мисъл. Може би най-сетне, защото в самата му природа е заложено диалектически единното звучене на художествено-образното и абстрактно-логическото.

Още в Берлинския клуб на младохегелианците приятелите на младия доктор по философия са поразени от мефистофелската му ирония, от внезапните антиномични експлозии на духа му. По-късно, когато излизат първите му статии в „Рейнски вестник“, съвременниците са респектирани от дълбочината и яркостта на неговия образен език. А още по-късно — при скитанията му из европейските столици — в речи, статии, памфлети и изказвания враговете му имат възможност да се убедят в съкрушителната полемична сила на сти-

⁴⁵ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. IV. С., 1975, с. 319.

⁴⁶ Пак там, Т. I. С., 1975, с. 119.

ла му, където философската проникателност е съчетана с белетристичната плътност и асоциативност на рисунъка.

В своите спомени Пол Лафарг се възхищава от „безподобната поетическа фантазия“ на Маркс; Франц Меринг подчертава, че у него образът и понятието са винаги органически свързани, а Вилхелм Либкнехт направо заявява, че създателят на „Капиталът“ „има огромни заслуги към немския език и е един от най-големите майстори и създатели на немската проза!“⁴⁷

Защо съвременниците на К. Маркс акцентират на неговата способност към образното мислене? Какво кара дори и явните врагове на марксизма да признават емоционалната въздейственост на произведения като „Манифест на комунистическата партия“ или „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“? Какви са причините, поради които повечето изследователи на живота и делото на Карл Маркс отделят внимание на образността и емоционалната наситеност на стила му?⁴⁸

Главната причина се състои във факта, че за Маркс изложението на една идея е било не по-малко важно, отколкото самата идея. С това ще си обясним изключителната прецизност и скрупулозност при литературната обработка на произведенията му — независимо дали са къси статии, или по-пространни съчинения. Маркс работи упорито и с някакво едва ли не безкрайно търпение отшлифова всеки един детайл. Дори Енгелс понякога загубва спокойствие на духа, смятайки Марксовата придирчивост и стремеж към съвършенство за прекомерни.

Бихме могли да изтъкнем още една причина — и тя е пряко свързана с темата на нашето изследване — емоционално-образната наситеност на Марксовия стил е едно от неотразимите оръжия на неговата полемика.

В предходната глава се докоснахме до отделни фигури на речта и мисълта, които влизат в арсенала на Марксовите полемични средства. Нека сега хвърлим поглед и към органичното присъствие на някои тропи.

Несъмнено, най-често срещаният в произведенията на Маркс троп е

1. Метафората.

Естествен е интересът на Маркс към метафората. Той започва творческия си път като поет и едно от първите средства, с които изразява юношеските си вълнения, става метафората. Но нея ще я срещнем по-късно и в публицистичните му произведения, и в съвместно писаните с Фр. Енгелс големи памфлети „Светото семейство“, „Немска идеология“, „Великите мъже на емиграцията“, и в „Капиталът“. В ранната публицистика на Маркс метафората живее в две форми. Първата отговаря на класическата ѝ функция, определена още от Аристотел: „метафората е пренасяне на чуждо име върху даден предмет — или от род върху вид, или от вид върху род, или от вид върху друг вид, или по аналогия“⁴⁹. Примери тук могат да се привлекат от статите „Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция“, „Дебати за свободата на печата“, „Оправдание на мозелския кореспондент“, където само думата свобода влиза в десетки метафорични словосъчетания. Изключително богато в метафорично отношение е и споменатото вече неведнъж Марксово произведение „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“.

Доста по-разпространена обаче е втората форма, когато метафората не се явява в чист вид, а е разтворена — ако можем така да се изразим — в художественото сравнение. И Цицерон, и Квинтилиан говорят за метафората

⁴⁷ Вж. К. Маркс и Ф. Енгелс за изкуството. Сборник. С., 1978, с. 291.

⁴⁸ Най-задълбочени наблюдения по този въпрос ще открием в посочените съчинения на Фр. Меринг, Мих. Лифшиц, Г. Фрилендер, О. Корнио, Х. Волков и т. н., а в книгата на Иван Славов е отделен дори цял параграф.

⁴⁹ Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 91.

като едно по-кратко и стегнато сравнение. У Маркс в повечето случаи е много трудно да се разграничи сравнение от метафора, те взаимно се преливат и взаимноизменят. По афористичното определение на Исак Паси „Всяко сравнение е ембрионална метафора, а всяка метафора преформиранио сравнение“⁵⁰. Може би в Марксовата полемика най-често срещано е сравнението, което се движи към метафората, бременното с метафоричност сравнение. Нека приведем един по-пространен цитат от „Морализиращата критика и критицизиращият морал“⁵¹, за да се насладим на пластичността, хармоничната образност и метафоричната нюансираност на Марксовия полемичен рисунок: „Плоска, хлевоуста, надута, перчеща се като Трасон, претенциозно груба в нападениято и истерично чувствителна към чуждата грубост; с огромен напън издигаща меч и страшно размахваща го, за да го отпусне след това без удар; непрекъснато проповядваща морал и постоянно нарушаваща го; комично съчетаваща патоса с вулгарността; загрижена само за същността на въпроса и винаги отминаваща тази същност; с еднакво високомерие противопоставяща на народната мъдрост еснафска, книжна полуинтелигентност, а на науката — така наречения „здрав човешки разум“; увеличаща се със самодоволна лекота в безкрайно дълги подробности; обличаща еснафското съдържание в плебейска форма; бореща се с литературния език, за да му придаде, ако може да се каже, чисто телесен характер; охотно показваща зад редовете фигурата на самия автор, който не се съдържа да демонстрира своята сила, да покаже широките си плещи, да изправи пред всички юнашката си снага; прокламираща здрав дух в здраво тяло, а сама, без да знае, заразена от най-дребнавата заядливост и телесния сърбеж на XVI в.; скована в ограничени догматични понятия и същевременно апелираща въпреки всяка теория към дребнавата практика; негодуваша срещу реакцията и реагираща срещу прогреса; безсилна да представи противника в смешен вид и затова комично нахвърляща се срещу него с цялата гама от всевъзможни ругатни; Соломон и Марколф, Дон Кихот и Санчо Панса, мечтател и филистер в едно лице; просташка форма на възмущение и форма на възмутена простащина; в всичко това обгърнато в атмосферата на *честното* съзнание на самодоволния добродетелен филистер — такава беше *гробиянската литература* на XVI век“⁵².

Не е трудно в този пасаж да открием освен сравнения и метафори още и такива фигури на речта и мисълта като плеонастични конструкции, epitheton ornans, градация, антитеза. Те имат своето специфично звучене и в същото време получават истинска яркост само в контекста на цялото.

Други употребявани от Маркс тропи са:

2. *Метонимията*, т. е. преименуването, замяната на званието на един предмет с званието на друг поради вътрешна връзка и

3. *Синекдохата*, която е производна на метонимията и изразява замяната на цялото с част от него.

Доколкото целта ни тук не е иманентната характеристика на тези тропи, ще се ограничим само с едно определение, което ги диференцира и ни позволява да установим мястото им в структурата на Марксовата полемика. Спо-

⁵⁰ Исак Паси. Метафората. С., 1983, с. 23.

⁵¹ Към средата на лятото на 1847 г. Маркс и Енгелс започват активно да сътрудничат на „Немско-Брюкселски вестник“. Тук излизат статията на Маркс „Комунизмът на вестник „Рейнски наблюдател“, поредицата от памфлети на Енгелс „Немският социализъм в стихове и проза“ и т. н. Постепенно участието на Маркс и Енгелс започва да революционизира облика на вестника. На 21 октомври във вестника се появява една статия на дребнобуржоазния радикал Карл Хайнцен. С „Морализиращата критика и критицизиращият морал“ Маркс не само дава съкрушителен отговор на Хайнцен, демаскирайки словесната псевдореволюционност на дребнобуржоазния радикализъм, но и показва социалноикономическата обусловеност на историческото развитие.

⁵² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. IV. С., 1957, с. 291—292.

ред Исак Паси и метонимията, и синекдохата „съпоставят и сливат две реалности, но не самостоятелни, както е при метафората (разбрано тясно, буквално), а намиращи се в много по-близка взаимозависимост, в каквато например се намира — едно от свойствата на даден предмет или явление спрямо цялостния състав от свойства, образувачи този предмет или явление (метонимия), или част, ограничено количество от даден предмет или явление спрямо целия предмет или явление (синекдоха). Следователно при метонимията акцентът пада върху качеството на отношенията родово — видово, общо — конкретно, множество — единично и в тяхната замяна, а при синекдохата акцентът е върху количеството при тези отношения, което най-често се изразява във връзката между частта и цялото и в тяхното заместване“⁵³.

Метонимията и синекдохата (а понякога и като нейна разновидност — антономазията) емоционално оцветяват Марковия полемичен израз, засилват изобразителността и изразителността на фразата, правят я многозначна и асоциативно разклонена. Примери за тези тропи могат да се намерят в ранните статии на Маркс, но присъствието им е най-ярко открито във философските памфлети „Светото семейство“ и „Немска идеология“, както и във „Великите мъже на емиграцията“.

4. Хипербола и литотес.

У Маркс тези тропи са на второ място по употреба след метафората. В процеса на полемичното развенчаване те пораждат елементи на комизъм. Прекомерното възвисяване или обратно — прекомерното принижаване, изкривяват образа на опонента, пародират го и това води до комичен ефект. Защото „твърде голямото преувеличение или намаление на количествените или качествените особености, ролята или значението на предметите, действията, хората и явленията, само по себе си е източник на комизъм“⁵⁴.

В „Морализиращата критика и критицираният морал“ Маркс пародира дребнобуржоазния радикал Карл Хайнцен чрез непрекъснато наслагване на хипербола и литотес. Един абзац е достатъчен, за да покаже ролята, която те играят в структурата на Марковата полемика: „Г-н Хайнцен демонстрира така „литературно“ не само своята „шия“, но и цялата своя „природа“, цялото свое тяло. Той е поставил своя „малък“ противник до себе си, за да може чрез контраста да покаже с нужната релефност съвършенството на своето телосложение. „Малкитък“ урод държи в ръчичките си *брадва на палач* — може би една от миниатюрните гилотини, които в 1794 г. подарявали на децата като играчки. А самият той, страшният юнак, със зла и презрителна усмивка държи в ръцете си само едно оръжие — „възпитателна пръчка“, която, както се подразбира, отдавна е служила за „наказание“ на лошите „малчугани“ — комунистите — за техните „нахални постъпки“. Великанът се държи снизходително, като *педагог* със своя „насекомообразен противник“ вместо да смачка с крака този *безразсъдно смел* малчуган. Той снизходително беседва с него като *приятел на децата*, чете му морал и най-строго го мъмри заради неговите тежки пороци...“⁵⁵

Полемично-пародийната деструкция тук се постига от редуване на хипербола и литотес. Получава се едно особено, нека го наречем верижно разгръщане на пародийния хиперболизиран и литотизиран изказ: „Ако при това пръчката на обхванатия от наставнически жар исполин от време на време рязко изсвирва над главата на възпитаника, ако от време на време някоя мръсна дума прекъсва потока от нравоучителни изречения и дори отчасти унищожава тяхното действие, то не бива нито за минута да се забравя, че един исполин

⁵³ Исак Паси. Метафората. С., 1983, с. 48.

⁵⁴ А. Макарян. О сатире. М., 1967, с. 227.

⁵⁵ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. IV. С., 1975, с. 294.

не може да дава морално възпитание по същия начин, както това правят обикновените училищни наставници. Освен това не бива да се изпуска предвид, че същите изрази, които в устата на такова джудже като Енгелс звучат неспристойно и предизвикват у нас отвращение, звучат възхитително и пленяват нашия слух и сърце подобно звуците на природата, когато се произнасят от такъв колос като Хайнцен.⁵⁶

Само в тия два абзаца ще открием повече от 20 пъти хипербола и литотес или словосъчетания, които са техни производни. Тая наситеност прави изказа експресивен, динамизира публицистичното повествование и увеличава полемичното напрежение.

Ефектът от употребата на тези тропи нараства още повече, когато те „произтичат от особеностите на съдържанието, разкривайки конкретната същност на образа“⁵⁷.

Така е при ироничните деформации с образите на Бруно Бауер и Макс Щирнер в „Свето семейство“ и „Немска идеология“, така е и в „Гражданската война във Франция“⁵⁸.

Марксовата публицистика свети с диалектическия блясък на метафората. Способността към метафорично-образно мислене, която още според Аристотел е един от най-важните признаци за талант, избликва така мощно и спонтанно в словото на Маркс, че дори музата на Хайне е облъчена от неговата пламенност. През 1844 г. в Париж, града на поезията и революцията, се срещат два неспокойни духа: философът в поезията Хайне и поетът във философията Маркс. И ако Хайне след тези срещи създава „Зимна приказка“, „Песен на тъкачите“ и своите безсмъртни сатири против немския деспотизъм, Маркс завинаги понася в душата си благородния огън на иронията.

⁵⁶ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. IV. С., 1975, с. 294.

⁵⁷ А. Макарян. О сатире. М., 1967, с. 230.

⁵⁸ Ярката социална характеристика, която Маркс дава в „Гражданската война във Франция“ на палача на парижките комунари — Тиер, той изпъстря с изрази, в които са вплетени хипербола и литотес, и които го очертават по-релефно: „Тиер, това джудже-изрод“, „този Мирабо-муха“ и пр.

КРАСОТАТА КАТО ОБЕКТ НА ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЕ В КОМЕДИИТЕ НА ШЕКСПИР

(Възвишен хумор — възвишен смях — възвишена
естетическа наслада)

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

Като естетическа категория красотата не е присъща на комедията, тъй като поначало не подлежи на комедийна трактовка. Още в комедиите на Аристофан проличава основната постановка на комедийното съдържание: разбиване на илюзията, на мита за богове и герои, разобличаване на човешки слабости и страсти, активно възмущение срещу обществени недъзи, политически личности и водачи, философи и видни писатели, пародиране на цялата порочна действителност чрез фалически сценки, с цинично преиначени имена, нецензурни сравнения, метафори и изопачавания на отделни думи. Особена игрива пародийна динамика се постига в изображението на жените, но жената като индивидуален характер и обект на естетическо пресъживяване не намира превъплъщение в неговите комедии. В този период жената е все още понятие на пола и типа, не и на своята индивидуалност като жена. Качествата ѝ са също от общ типичен характер, а красотата е все още вън от рамката на комедията, още повече, че женските роли — както на древната гръцка сцена, така и на римската — се играят от мъже. Жената в комедиите на Аристофан е почти карикатура, отразена в криво огледало, най-често в нейните превращения на проститутка (Кюна), хетера (Ланда) и семейно зло. Особено деградирана е тя като „разгонена“ бабичка. Новата атическа комедия насочва обектива си към по-сложна драматическа композиция, към по-задълбочен душевен анализ, с по-пълна палитра на характеролошко и битово изображение, едновременно с това тя открива ново поле на комедийно произшествие: любовната интрига, само че свързана вече с любовна игра и драматично напрежение, приключенска романтика, забавни перипетии и хумористични ефекти. А шом има любовна драма, има и жена. В единствената запазена комедия на Менандър, „Мъчният човек“ за пръв път героинята — дъщерята на Кнемон — е въплъщение на добродетели и възвишена нравственост. Срещу лошотата на Кнемон се създава истински фронт от добри хора начело с дъщеря му, които го превръщат чрез своите дела в добър човек, любящ съпруг и баща. Така още тук жената бива морално-естетически осмислена и вътре в комедийното действие създава една нова фабула с по-възвишен хумор. Римляните възприемат гръцките комедийни образци, обновяват, разнообразяват и разширяват съдържанието им чрез своя творчески гений, вдъхват им нещо от своята индивидуалност, приспособяват ги към изискванията на римската публика и римските празници, създават нови похвати. Хуморът разширява диапазона си, комедийната интрига става все по-

богата и по-усложнена, създават се цели галерии от интересни типично комедийни образци. За хумористичното осмисляне на фабулата се използва освен цялата скала от дребни недъзи, слабости, страсти и влечения също и изненадата, случайността, веселата ситуация на близнаците, заблудата, недоразумението, различната психическа нагласа между двама или трима партньори, объркването на понятията (Плавт: „Гърнето“), преобличането, артистичното лицемерие, но категорията на красотата все още остава вън от обсега на комедията, защото все още не е открита възможност за нейното комедийно превъплъщение, и то главно при жената. Както при древните гърци, така и при римляните тя не участва активно в живота на улицата и със своята красота и морално съвършенство не дава повод за комедийна трактовка. Плавт все пак успява да сътвори един пленителен модел на естетически и морално осмислен образ на жена в комедията си „Амфитруо и Алкумена“, но в обикновената сфера тя продължава да стои почти извън комедийното действие или да участва в него като няма статистка или дори само номинално. В комедията „Братята“ от Теренций героинята Бакхида е принудена да стои на сцената през едно цяло явление, без да промълви нито дума, а Памфила изобщо не се появява, само се чуват родилните ѝ писъци зад сцената.

В структурата на комедийната разработка Шекспир запазва основните принципи: недоразумението, близкичната ситуация, нарушените семейни отношения, диспропорцията в чувствата. Любовта, истината и правдата довеждат до драматични или комични състолкновения, обърквания и усложнени ситуации. Накрая се възстановява хармонията в отношенията, разделените влюбени се намират, а смутителите биват изиграни, истината и правдата се възстановяват. В първите си комедии той не изтъква красотата на своите женски образи като някаква морална квалификация и в разработката на фабулата ги представя напълно в комедийната атмосфера на възприетите древни образци на хитри, игриви, закачливи, находчиви, остроумни, капризни и понякога в доста отрицателно осветление. По тая причина „Укротяване на опърничавата“, смятана в продължение на дълги години за творба от зрелия период на творчеството му, сега бива причислявана с право към първите му комедийни опити. В нея женските образи са все още на едно доста проблематично стъпало от гледище на категорията на красотата като нравствено съвършенство и хармония между външна и вътрешна красота (кале психе). Комедията на Шекспир бива изведена на високо ниво, след като той преодолява шаблона, след като се откъсва от него и открива нови начини за усложнено комедийно изображение. Разрешението той не намира отведнъж, а бавно, по пътя на творческа *контминация между драмата и комедията*, като разширява персонажа с действащи лица от некомедийен психологически и морален разред, задълбочава действието с драматични и трагични усложнения, които показват неимоверно напрежението и дават възможност да се обогати емоционалната диаграма и характероложкото изображение. Така неговата комедия придобива в известни моменти чисто драматичен облик с всички перипетии на този литературен род. *Но най-отличителното качество на неговата класическа комедия е категорията на красотата*, която все повече завладява основната фабула и действието и измества в известен смисъл комедийната първооснова, така че той се вижда принуден за компенсация да прибегне към многостепенна фабулна структура, да създаде покрай *главното действие* две или повече *поддействия от по-долно-разредни артистични ансамбли* — често пъти на различни нива — с цел да поемат функцията и предназначението на комедийно въздействие. Така той разслоява хумора на няколко разновидности: за категорията на красотата създава възвишен хумор, а за останалите ансамбли: обикновен хумор, фриволен хумор, шутовски хумор и битов хумор.

Как успява обаче да осмисли категорията на красотата и моралното съвършенство в комедията? Чрез раздвояване на образа в неговата истинска номинална и психическа същина и в една съзнателно поета актьорска роля на психическа или номинална травестия. Именно чрез травестиите той извежда своите красиви мъжки или женски образи от чистата сфера на естетическо и морално съвършенство, дава им възможност да постигнат комически ефекти чрез превъплъщаването им в една артистична роля и така да предизвикат двойно преживяване у зрителя: естетическа наслада както от красивото морално съвършенство, така и от възвишения хумор. Дори в своите превъплъщения на по-долноразредни образи те запазват своето ниво на външно и вътрешно съвършенство чрез „възвишения хумор“, както Виола в „Дванайсета нощ“, и будят смях от един по-висок разред на естетическо задоволство, отколкото обикновеният комически герой. А красивите нетравестирани образи — например принцът и Силвия от същата комедия — Шекспир успява да превърне в обекти на възвишен хумор, на възвишен смях и на възвишена естетическа наслада чрез травестиите на техния партньор, в случая чрез преоблечената като мъж Виола, а при Себастиан — чрез близкочисто припоизнаване с нея. В двойна проекция на нетравестирана същност на красив образ — на възвишен хумор и възвишен трагизъм — е изобразен бащата на Херо — Леонато, поради интригата за разблудния живот на дъщеря му, т. е. за една травестирана форма на съществуване, която се оказва лъжа. Същият този Леонато, който с разточително изящество пръска комплименти и шегги, се разкрива в мрачната светлина на отчаянието в друга емоционална гама, сякаш говори трагичен герой от антична трагедия („Много шум за нищо“, IV, 1).

С въвеждането на категорията на красотата и нравственото съвършенство в комедията Шекспир разширява и територията на лириката в нея, макар да нарушава строгата рамка и на някои места комедията да се изражда в смесено изкуство от лирични излияния, драматически заплитания и конфликти, приключенска романтика, природни идилии, пародийни импровизации в духа на народното творчество, танци и балети, оперетъчна феерия. Там обаче, където прозвучават чисти лирични тонове или драматични интермедии, естетическата наслада завладява напълно зрителя, и то с едно много по-сложно чувство, отколкото при обикновената комедия, защото красотата е осмислена като първосъщна на човека, любовта и природата.

Както вече отбелязахме, „Укротяване на опърничавата“ е все още на традиционната комична първооснова, без много усложнено действие и без особено ярко очертана естетическа тенденция. За красотата на Кет има само кратка информация: тя е хубава — и толкова. Изтъква се, че е с „ум развит“, богата, докато епитетите за нейното опърничаво извращение могат да попълнят цялата скала от отрицателни характеристики: дива котка, адско издание, дявол, сатана, вещица, проклетия и т. н. Самият този факт дава вече основание да се извади заключението, че Кет съзнателно е поела артистичната роля на опърничава жена. В умалена проекция тя и Петручио са предтечи на Беатриче и Бенедикт от „Много шум за нищо“, само че пренесени на една по-ниска обществена плоскост. За нея формата на психическа травестия е предизвикателство и провокация, съзнателна преднамереност да се създаде около нейната личност тая мълва и артистичната маска да се възприеме за действителен образ. За нейния остър ум, за подчертаната ѝ индивидуалност на жена травестията е израз на вътрешен бунт срещу установените отношения както в семейството, така и вън от него. Кет не иска да бъде само една красива Бианка или каквато и да е друга жена без лична физиономия, предмет на глезене, всеобщо възхищение и домогване до брак. Всяка жена има свой идеал за мъж и брак, но на практика няма свободата на избор. Тъкмо в ролята на опърничава и проклета

тя прикрива своята красива и всеотдайна женственост, духовитата си находчивост, качества на своя ум и живо въображение, а всичките тези качества я правят много по-интересна и по-динамична от красивата и скучна Бианка, с нейното свенливо равновесие, хармонично превъзходство и безконфликтно съществуване, но затова пък безинтересна като комедийна фигура, макар зрителино да представя някаква естетическа наслада.

Кет търси мъж, който да я плени, да разкрие в нея красотата на духа, да я оцени в нейната красива същност на жена. Петручио се отделя от другите кандидати, той я покорява със същите средства на психическа травестия, с каквито си служи тя. Със своята интуиция на жена, тя долавя всичко, което го отделя от другите мъже, и се влюбва тъкмо в тази негова мъжественост и упоритост. Той я покорява с онази сила на любовта, която естествено превръща жената в покорна робиня на мъжа. Новата Катерина не е нова, а е една Катерина, която сваля маската и се превъплъщава в своята истинска същина на любяща жена, всеотдайна и покорна съпруга. Тя не действа хумористично, защото дори в тоя още несвършен образ на външна и вътрешна красота излъчва обаянието на драматично заложен характер, който отстоява своите права на човек и не желае да служи за разменна монета, а да следва поривите на сърцето си. Не гладът и безсънието я покоряват и слагат край на нейната опърничавост, защото един лош характер не се поправя с нищо, а безсмислието да играе една роля, която става излишна. Словесният двубой се превръща в закачлива любовна игра, в своеобразна размяна на каламбури и остроумни реплики, за да завърши бляскаво, защото и двамата разбират, че зад него се крие оная същност на човека, която се проявява в чист вид в изживяването на любовта като пълна всеотдайност. Затова Кет без особена трудност се вживява в новата си роля на покорна съпруга, на „гълъбче“ и „кротко агънце“. Така нейният образ засиява все пак в блясъка на естетическо морално осмисляне, без обаче Шекспир да постигне напълно „възвишения хумор“ на по-късните си комедии. Също и за Бианка той не успява да открие повече възможности за комедийно въздействие, тя е само един контрастен образ, красив и изящен и нагледно илюстрира колко е трудно да се превърне голата красота в категория на комедийно изображение. Макар около нея да се заплита интригата с Лученцио и да участва в леката шегобийна игра с преименяването на латинския текст, Бианка остава една красива, скучна кукла, драматически нераздвижена, без ярко очертана индивидуалност, по-скоро книжно постижение, необходимо за конструването на поддействието. Вън от комедийното действие остава и Лучиана в „Комедия от грешки“. Като Бианка тя е необходим реквизит за попълване на комедийната интрига, тя е само външно преживяване.

„Двамата веронци“ откриват нов етап в творчеството на Шекспир: *комедията като сбор от всички литературни родове и територия на любовта и красотата*. Любовната интрига завладява все повече както трагедията, така и комедията, защото дава възможност за драматическо задълбочаване на чувствата и конфликтите, за трагични раздвоения и комични ситуации, за лирични отстъпления, напрегнати диалози и остроумни реплики, а това повдига напрежението, разнообразява хумора, особено ако той се разпластява съобразно съсловни-битовата обособеност на персонажа. По тая причина в комедиите на Шекспир се появяват дукове, князе със своите дъщери и племеннички, крале и принцеси, благородници и аристократи, придворни дами, пажове, търговци, селяни и шутове. Съобразно със съловната йерархия действието се разсоява в поддействия с ансамбли от по-долноразреден персонаж: шутове, простаци, разбойници, прислужници и прислужнички, които стават главни носители на хумористичната фабула и се състезават в словесни деформации, народни импровизации, преименявания на смисъла и образни конфигурации. Както се

вижда, йерархията не е само социална, но и интелектуална, а това определя както нивото, така и жилото на хумора и острieto на иронията. В тая пъстра портретна галерия се открояват с особен класически чар портретите на мъже и жени, които във всички свои преображения излъчват хармонично съвършенство между външна и вътрешна красота, а любовта им дава възможност да разкрият в много широка перспектива богатата си душевна диаграма, скритите си и неподозирани поетически заложби, които под напора на чувството се изливат в лирични сонети или възторжени химни за любовта. Едва ли някой друг поет е отразил в творбите си разнообразните превращения на любовната страст и възвишения любовен трепет с такава образна експресивност и хиперболизирана патетичност, която в по-долните артистични ансамбли на слугите и шутите бива гениално пародирана чрез сетивно изградена образност, карикатурно деформирани тропи и словесни деформации, както Шекспир. Дори в пародийната игра любовта излъчва обаянието на всежизнена повеля и съдба.

Чрез любовта Валентин узрява за по-възвишена човечност и по-възвишено приятелство. Прероден в едно ново благородно и красиво същество, той успява да въздействува върху Протей, който се срамува за двойната си изневяра. Валентин оказва възродително въздействие и върху разбойниците, колкото и разбойническата банда да внася неестествена нагласеност в действието и да се явява *deus ex machina*, за да се съберат всички действащи лица на едно място. Критиката смята „Двамата веронци“ за посредствена комедия и тая преценка донякъде е основателна, що се отнася до чисто комедийната страна — нея Шекспир не е успял да овладее и да разгърне на широка плоскост изображението на отделните характери, обрисувани повече върху фона на драматични съткновения, макар диалогът между Протей и Валентин да съдържа находчива духовитост, играва динамика и ударност, а Джулия и Силвия са образи, издигнати със своята възвишена красота и нравствена чистота над комедийната трактовка. Дори в трагестията Джулия излъчва обаянието на красиво съвършенство и не действа другоаче, освен като възвишена хумористичност. Съвършенството на Силвия пък предизвиква възхищението на Джулия, която с думите си дава израз на идеала за естетическо-нравствено съвършенство, недокоснатото от пародийната четка на хумориста и духа на комедията:

Каква чудесна
красива добродетелна душа! (IV, 4)¹

Нейните думи съдържат готовото естетическо-морално клише на класическия идеал за човека изобщо: „красива душа“ (кале психе), докато квалификацията на Валентин за нейната красота са от регистъра на поета: хубостта ѝ е невероятна, очарованието ѝ няма цена, тя е небесно същество, прелестно безкрай, царица на всички жени. А Протей поставя знака на равенство между Силвия и Джулия:

Какво например виждам във лицето
на хубавата Силвия, което

не бих открил у Джулия, ако
я гледах с по-устойчиво око?

С тези щрихи на възвишеност Джулия бива издигната над първоначалния си непълен и хумористично оцветен портрет от диалога с Лучета, който се дистрижира въшност от прислужничката. Монологът ѝ обаче разкрива наред с лиричния изблик по-възвишена тоналност в хумористичния регистър. С излъчванията на своята красива личност и Валентин се издига до равнището на Силвия и така Шекспир създава едно прекрасно трио от възвишени образи с възвишен хумор.

¹ По превода на Валери Петров.

„Двамата веронци“ получава хумористична динамика от поредицата диалози между Ланс и Скок. Самият Валентин не участва в комедийния двубой на пародирани реплики между Скок и Протей, а само служи за подбудител и тук-там проявява находчивост и тънка духовитост, затова пък словесните схватки между Протей и Ланс с едностийни, двустийни или тристийни реплики преливат от свеж хумор, закачливи намеци и подмятания, образни сравнения и сполучливи деформации на думи. Наред с това се изнасят фабулни подробности, но пак през обектива на пародийно изкълчване. Силвия рязко се отделя от тоя хумористичен състав със сериозността на чувствата си и естетическото осмисляне на нейния образ. Отначало Джулия е дадена в леко хумористично осветление, докато по-късно се превръща в чисто драматичен образ, а Силвия запазва изцяло ореола на класическо съвършенство и хармония между външна и вътрешна красота. Така Шекспир доказва, че красотата може да бъде обект на превъплъщение в комедията, но ролята ѝ трябва да се осмисли на драматическа плоскост, и то на едно ниво на възвишен хумор. Трагичното разпластяване на чувствата дава възможност Силвия да бъде изобразена в широка портретна плановост, защото трябва да отстоява любовта си срещу трима антагонисти: срещу баща си, Протей и Турьо. От тая фабула не произтича никакъв хумор, като се изключи глупавата фигура на Турьо. Така Силвия и Джулия спомагат за внасянето на драматична напрегнатост и сериозна антагонистика в действието, но и за лирични изповеди и поетична патина в диалога. Постепенно Джулия започва да губи леката хумористична багра, за да се превърне и тя едва ли не в трагична героиня, обаятелна както в същността си на Джулия, така и в травестиранния образ на паж, но чрез нейната травестия Шекспир успява да вмъкне още няколко авантюристични епизода и перипетии с обикнатата игра на пръстените и похвата на заблудата.

Комедията „Напразни усилия на любовта“ се отличава с малко по-друга техника и означава поврат в поредицата от раздвижени комедийни фабули. Изникнала от реални поводи, тя е изградена напълно върху комедийна основа за противоречието между възвишените стремежи към чиста научност и реалните изисквания на живота. Люшкането между тези две начала създава редица хумористични ситуации със злободневен характер, но те биха останали безсилно комично въздействие, ако не беше вмъкната фабулата с пародирането на непознати думи, излъчването и шеговитото преиначаване на високопарната дворцова или педантично издържана научна реч, както и клоунатата от различни стилни извращения, речникови новаторства и съзнателни грешки. От друга страна, хуморът извира и от пародираните метрични похвати и размери, от словесните ефекти и деформации. Всичко това все пак представя една по-изискана форма на комедия, която не може да бъде разбрана от всички, особено от хора, лишени от езиков усет и остро чувство за стилни извращения и словесно и метрично жонгльорство.

В истинския смисъл на думата тази комедия е игриво разилузиниране на преследваните идеали, потвърждение на възгледа, че животът е по-силен със своите изисквания и реални задачи от сухата и скована наука. Идеалният „учебен и научен състав“ на квартета от благородници, решени да посетят всички те си сили на науката, като изключат любовта и жената от своя жизнен обсег за три години, е обречен още от самото начало на провал поради несъстоятелността на един такъв обет. На тоя мъжки научен квартал начело с краля на Навара се противопоставя дамският квартет начело с френската принцеса. Интригата впряга всички в игривото разилузиниране на поставените идеали, но както кралят, така и принцесата остават в сферата на „възвишен хумор“, без да изпадат в по-дълбоко драматично раздвоение и напрежение. Шекспир успява да запази блясъка на красотата и на двамата, да създаде около всички

действащи лица някаква аура на комедийно сияние, без да нахърни представата за естетическото съвършенство чрез съличането им в низините на банални духовитости или хаплив и обикновен хумор. Единствено в тая комедия той извайва образа на принцесата като чисто комедийно изобретение и успява все пак да го осмисли като превъплъщение на външна красота, одухотворена чрез буден интелект, изтънчена емоционалност, игриво въображение, изобретателна склонност към тънка ирония и усет за хумор. Така тя буди възхищение не само с красотата си, но и с другите си качества, които се открояват още по-ярко върху контрастната материя на мъжете. Това важи и за останалите членове на женския артистичен ансамбъл, само че вече в една по-снижена гама на възвишен хумор. Докато мъжете играят естествените си роли, жените съзнателно преминават към психическа травестия с артистична нагласа към изкуствено предизвиканата „комедия в комедията“, чийто режисьор е принцесата. Така тя съумява да инсценира след словесната пародирана схватка втора, още по-забавна маскарадна танцова шег с разменени роли, любовен двубой на надлъгване, хумористична словесна еквилибристика с много динамична линия на репликите цветист образен регистър и сетивна метафорика и по тоя начин да постигне разлюлюганиране на високите стремежи, тържествено отказване от обета против жените и подчинение на любовта. Основното въздействие остава от началото до края: възвишен смях и възхищение от непрекъснатите ударни реплики и комедийни инсценировки, надмощието на жените и тяхната любовна игра.

И тук Шекспир успява да въведе красотата в чистата комедия чрез артистичната роля на психическа травестия. По отношение на краля принцесата играе една съзнателно поета артистична роля и само по тоя начин може да бъде включена в комедийната интрига. Още от самото начало тя не играе себе си като пълна хармония между външна и вътрешна красота, а се превъплъщава в един образ на комична героиня. Този образ не е нейна истинска същина, а артистична роля, която тя играе с такова съвършенство, че буди непрекъснато възхищение и допринася за бляскавото разкриване на истинските заложби у контрапартньорите. *Тъкмо възхищението е новият елемент в тая комедия, а то иде от възвишения хумор*, степенуван майсторски по възвишеност при четирите двойки от жени и мъже, от чара на съвършена красота, от чистото сияние около принцесата и нейното всезавладяващо същество на идеален образ.

Тоя начин на артистично превъплъщение се пренася на по-широка плоскост и във фабулата на „Венецианският търговец“, но тоя път на два етапа и двойно артистично превъплъщение. Първият етап е „театър в театъра“ с драматично-трагична инсценировка, с всичките трепетни напрежения на драматично действие. Порция участва в нея с артистична роля и травестия, наложена по силата на обстоятелствата. След преодоляването на трудната задача тя чувствава нужда да се разтовари от напрежението и сега съзнателно организира „комедия в комедията“ под своя режисура, с което доказва, че и красивата душа изпитва понякога необходимост да излезе от своята сериозна рамка и да внесе малко весело разнообразие и шег в сериозната атмосфера на живота. Но новият сценарий има и определена морална цел: да довърши нравственото преображение на Басанио, да го предпази от лекомислени постъпки, да го издигне до себе си, но преди всичко да го накара да се себенамери и опознае. Така драматичната сериозност се съчетава по бляскав начин с шегата и моралната мисия.

„Венецианският търговец“ навлиза в социално-стопанските проблеми на тогавашната действителност, разширява своя обхват на комедия и съчетава по ярък начин жизнената проза с всичките нейни отрицателни явления на поквара, алчност за материални блага и липса на човекολюбие с приказната атмосфера на изтънчена хуманност и благородство, интелектуално и морално превъзходство и съвършенство. Моралното бездушие се състезава с красивата

нравственост и възвишена духовност, с всевластната любов и приятелска жертвоготовност. В Порция идеалът е класически завършен, в останалите участници той не намира винаги пълно покритие, но тъкмо затова те действуват поубедително в своята истинска човешка същина, докато тя остава в атмосферата на приказно видение, за да неутрализира по някакъв начин тежкото впечатление от Шейлок и човешките извращения. Инсценираната от нея комедия с пръстените има, както вече споменахме, морална цел: да постави Басанио на изпитание и така да довърши делото на морално пречистване от допира с една порочна действителност, в която парите, а не истинските човешки стойности управляват живота и любовта. Така и тук тя играе ролята на морална дезинфекция. Когато Порция му връща пръстена, той вече не е предишният Басанио, който се домогва до голямата ѝ зестра, а един нов Басанио, пречистен чрез нейната възвишена красота и човешко съвършенство, мъж, издигнат в сферата на безкористна обич към нея и благородни пориви.

Хумористичните заложби на смеха в тая комедия имат малко по-особен облик, те не бъдат обикновен смях, а смях от една по-висша категория на морални реакции. След като Шейлок в началото на пледоарията на Порция възкликва с къси реплики на възхищение от потвърждението на неговата правна и договорна постановка и всички — на сцената и в зрителната зала — тръпнат в ужас от насочването на делото към трагична развръзка, неочакваният обрат в пледоарията естествено предизвиква и обратна реакция на отпрягане и преодоляване на ужаса. Шейлок все повече губи позиции, а партията на Антонио в лицето на Грациано започва да го апострофира със същите възклици, само че в иронична интонация. Самите те не се смеят, но ефектът се разразява при зрителите с възвишения смях на морално задоволство от унищожението на злото:

ШЕЙЛОК

О, честни съднице! О, мъдри момко!

О, честни съднице, каква премъдрост
се криела под младия ти лик!

Тъй, мъдри съднице, тъй точно беше!

Сам Данаил! Пророкът сякаш съди!

О, справедливи съднице! Тъй точно!

О, безпристрастни съднице!

ГРАЦИАНО

О, мъдрост! Хей, евреино! Я чувай!

Ами сега, евреино? О, мъдрост!
Как беше? „Мъдри съднице!“ Така ли?

„Сам Данаил!“ Пророкът, а? Е, как сме?

Евреино, сега си с двата крака!

„Жив Данаил!“ Голяма благодарност,
евреино, за този израз! (IV, 1).

Така в тая комедия „възвишеният смях“ представя контаминация между възхищение от естетическо-нравственото съвършенство на Порция и моралното задоволство от възтържествуването на правдата и човечността над злото. И тая комедия има многоетажна конструкция с разпластяване на действието и степенуване на отделните фабулни ансамбли, но личността на Порция като излъчване на красота, морално съвършенство и интелектуално превъзходство така приковава вниманието, че другите действащи лица — освен Шейлок като антагонист, двигател на действието и отрицание на доброто и красотата — остават с много блед релеф, въпреки че и те са изобразени в проекцията на нравствено красиви образи.

Макар и предимно с драматична постановка, „Венецианският търговец“ отбелязва нова крачка в разработката на комедията с „възвишен хумор“ и „възвишен смях“ чрез въвеждането на категорията на красотата в нея. Сериозната фабула не позволява лирични отклонения и развихряне на поетическото вдъхновение или шутовски интермедии с остроумни словесни схватки, затова

пък покрай основната фабула се нахвърля доста реалистична картина на една действителност с още непреодолени долни страсти и жестоки изстъпления.

„Сън в лятна нощ“ е лирико-приказна поема на красотата, но тъкмо в нея Шекспир претърпява най-големия неуспех в комедийното превъплъщение на красотата, защото се опитва да извлече хумористични ефекти не от травестираните образи на Хермия и Елена, а от реалната им жизнена функция и по този начин ги пренася в една роля, която създава разцепление между представата за техния идеален образ на морално-естетическо съвършенство и карикатурното им израждане в най-обикновени девойки, които започват да се карат и да се обсипват с недостойни за тях епитети и така не будят „възвишен хумор“. Главната тежест в тази комедия лежи върху свободната игра на въображението, веселата любовна фабула, образната експресивност, живия игрив диалог, красивите приказни видения, митологични състави и артистичен еснафски ансамбъл. При това великолепната природа служи за естествен декор и лирически извор на вдъхновение. Така от много страни комедията пленява зрителя, без обаче да буди експлозивен смях или възвишен хумор. Диалозите звучат с изискана емоционална експресивност и високото поетическо ниво на чистата лирика и драма. Всичките тези елементи създават сложна комедийна техника, която непрекъснато скача от един литературен род на друг и обединява в единна сплав и своите прайзвори: митология, феи, любовна и приключенска романтика, вълшебна напитка, лирични излияния и трагични вопли, приказни похождения, заплетени недоразумения, напрегнат драматизъм, „комедия в комедията“ или по-скоро „трагедия в комедията“ и накрая щастлива развързка, но една развързка без бляска и величието на красотата, която е потънала в карикатурното израждане на фабулата.

Началото на комедията издига образа на Хермия в сферата на външно и вътрешно красиво съвършенство. Красотата ѝ не може да се изрази само с квалификацията „красива“ — тя е красота в действие и това личи от възхищението на Елена, намерило поетичната хиперболизация в думите:

О, ако бе
всемирът мой, земя—море—небе,
бих дала всичко — без Деметрий само —
за щастието, в дребно и голямо
да ти приличам. (I, 1)

В още по-голямо сияние на красиво съвършенство затрептява нейният образ, когато защитава правото на своята любов и е готова да умре за любовия. Също и Елена е озарена от сиянието на естетически и морално съвършенство, а любовта към Деметрий, която за нея е „цялото човечество“, ѝ придава още по-голям блясък. Така и двете са издигнати в една сфера на чиста красота и вътрешно съвършенство. Рефлексите и сентенциите за любовта като преживяване и свързаните с нейното осъществяване усложнения дават възможност за по-широко разгръщане на техния емоционален мир, интелектуално и морално съвършенство и висока поетическа същност, но техните възвишени образи, особено този на Елена, започват да губят първоначалния си блясък в превъплъщението им на озлобени съпернички. Цялата категория на красотата е тежко накурнена и деградирана от пренасянето на интригата в снижената атмосфера на най-обикновена женска разправия, която отгоре на това и не действа правдоподобно при техния възвишен характер и съвършено същество. При това и след възстановяването на първоначалния статус в отношенията не се заличава чувството за някаква недостойна гавра с красотата и съвършенството. Комедията завършва без блясък, въпреки щастливата развързка. При Лизандър и Деметрий Шекспир успява да извлече хумористични ефекти бла-

годарение на психическата травестия под влияние на възшебния сок от омай-
ниче, въпреки това и при тях хиперболизираните прояви на ненавист и изстъп-
лена грубост към Хермия надхвърлят рамката и пораждат по-скоро неприят-
но чувство, отколкото смях, а това се дължи на обстоятелството, че красо-
тата не може да бъде обект на кошунствена игра. Докато Лизандър бива
изведен от въздействието на напитката, Деметрий остава да бъде под
нейна власт, така че любовта му към Елена не получава блясъка на осво-
бождение от травестията и не се трансформира в манифестация на истин-
ско вътрешно преображение и естествено зараждане на дълбоко любовно чув-
ство, каквото тя заслужава, а продължава да е изкуствено вдъхната любов.
Цялата комедия, що се отнася до квартета Хермия — Лизандър и Деметрий —
Елена, представя деградация на красотата. Новосъздаденото трио под дей-
ствието на Купидоновото цвете — Елена — Деметрий — Лизандър — наисти-
на буди слаб хумор, но той скоро загубва вялия си блясък, когато се обръща
срещу Хермия. Нейната естетически-морално осмислена личност и любовта ѝ
не позволяват хумор от този род, тъй като той се превръща в гавра с красотата
и любовта. По тая причина и Елена смята цялата сцена за „заговор“ и обвиня-
ва Хермия в съучастничество и предателство. С недоумението си Хермия за-
пазва отначало своето величие на възвишена личност, но веднага след това из-
лиза от рамката и започва да хули Елена с изрази, които още повече дегради-
рат нейното красиво същество: крадла на любов, листен червей, лъжкия.
Впечатлението не се заглажда и след промяната на статуса, защото както вече
отбелязахме, не се стига до възстановяване на хармонията между двете и пър-
воначалната красота в отношенията.

Всичко това потвърждава, че красотата се поддава на хумористична трак-
товка само в травестирана същност, и то там, където възвишените образи се
превъплъщават временно в друга роля или друг пол, с името си или под друго
име. Предусловието обаче е да не се деградира красотата под каквато и да е
форма. Тук Шекспир пропуска възможността да върне блясъка на Хермия и
Елена дори в последната сцена, където двете са чисто и просто неми статисти-
ки. Така докато дисхармонията между Оберон и Титания и в годишните вре-
мена изчезва, в микрокосмоса на човешките отношения хармонията се възста-
новява с един голям минус на красотата, която в недостойните разпривии и
заблуди е загубила доста от своето обаяние.

В комедията „Много шум за нищо“ Шекспир прилага техниката на „Укро-
таване на опърничавата“, но сега вече с по-зрял опит на голям майстор в
интерпретацията на красотата като комедийно превъплъщение. Той пренася
действието в Месина на едно по-високо обществено ниво: в дворцовата обста-
новка на принцове, губернатори, благородници и благороднички, придворни,
стражи, свирачи, слуги и така съумява да изтръгне от ситуацията на лю-
бовната игра много възвишен хумор и напрегнат драматизъм. В тая ко-
медия той разгръща на широка плоскост своето поетическо въображение и
поради участието на персонаж от най-различни обществени пластове, раз-
слоява действието на няколко нива, на няколко фабулни единства и артис-
тични ансамбли, които като цяло представляват многоетажна конструк-
ция с хумористично майсторство. Едновременно с това той задълбочава
конфликтите до драматично-трагично заплитане, за да ги изведе след това
до възвишени лирически изповеди и бляскава развръзка. Действието се раз-
вива с възходяща линия на напрежението и изграждането на характерите,
но тая линия непрестанно криволичи, защото бива обогатявана с елементи
от трите литературни рода и илюстрира по най-ярък начин дарбата на Шек-
спир към умело използване на всички похвати за комедийно превъплъщение.
По-голямата тежест в тая комедия пада върху осмислянето на диалога повече

върху развитието на самата фабула, която приковава интереса тъкмо с Беатриче и Бенедикт, а не с Херо и Клавдио, а приковава интереса главно с хумористичните ефекти от тяхната „весела война“ на остроумни и закачливи реплики и минусни извращения на плюсовете в тяхната външност и техния характер.

Най-голямото си изкуство в превъплъщението на категорията на красота Шекспир проявява в изграждането на образите на Беатриче и Бенедикт в двойствената светлина на комедийна трактовка и възвишена красота. В жонгльорското словоборство между тях, което не е само обиграност и остроумна находчивост, а и израз на още неосъзнато любовно влечение, в надпреварата да търсят все по-язвителни езикови и образни средства, в хиперболизирането на епитети и сравнения, за да изразят колкото се може по-картинно своята ненавист, презрение и отвращение от любовта и брака, те до такава степен завладяват зрителя, че се превръщат в главни носители на действието и наред със своето заглавие в съзнанието на публиката комедията е била известна и с техните имена „Бенедикт и Беатриче“. Цялата тая изстъплена игра на отрицание и омраза всъщност се оказва предпазна травестия срещу голямото чувство, което все повече ги завладява. Настъргнеността на техния диалог е реакция на два силни характера срещу една любов, която в отличие от всички малки или големи любовни приключения се налага със своята изключителност и представя опасност за тяхната гордост и достойнство. Тъкмо още неосъзнатото чувство, че тая любов няма да остане някакво преходно преживяване, а ще се превърне в надвластна съдба, ги мобилизира вътрешно за съпротива. При това около двамата се носи мълвата за непристъпност и се подхранва и от личните им декларации за ненавист към брака и към другия пол. Бенедикт се смята всеизвестен враг и тиран на женския пол и заявява открито, че ще си умре неженен. Пред дон Педро той защитава твърдо позицията си на неуязвим от стрелите на Купидон, а самият дон Педро го нарича упорит еретик по отношение на красивия пол. Шекспир проявява рядък психологически усет в разработването на емоционалната диаграма в поведението на двамата влюбени. Беатриче е много по-нападателна и по-темпераментна в проявите на явна ненавист към Бенедикт, дори не в пряк диалог с него, а пред съвсем непознати хора, както например пред пратеника. Само в тая психологическа травестия на ненавист и провокация тя може да получи от него точна информация за Бенедикт. От думите ѝ се разбира, че тяхната закачлива словесна еквилибристика датира от по-рано, а това обстоятелство дава съвсем друг облик на нейните предизвикателни остроты. Чрез тях тя успява да изтръгне от пратеника точно това, за което сърцето ѝ жадува, а именно, че Бенедикт е жив и здрав, че се е проявил като голям храбрец, че е отличен воин, но преди всичко, че не се е свързал с друга жена. Предизвикателството е средство за информация, без да се откриват истинските подбуди. От репликите на Беатриче става ясно защо така настъргнено го обсипва с нападки и защо се облича в бронята на непристъпност по отношение на него. Бенедикт сменя всеки месец приятелите си, променя своята привързаност, както формите на шапките, известен е като „покорител на женски сърца“, а малко по-късно самият той заявява, че „всички жени показват слабост“ към него с изключение на Беатриче. При дългия регистър от суперлативи в полза на Бенедикт и неговото голямо самочувствие за Беатриче не остава нищо друго освен да прикрие инстинктивно зародилото се голямо любовно чувство под външно презрение, отрицание и непристъпност. Всъщност тя в по-висока степен е влюбена в него, затова с такава жажда гълта всяка дума от устата на пратеника, но, от друга страна, като жена тя има повече поводи да се страхува при тия негови бляскави качества, че може да стане смешна със своята любов. Срещу многобройните суперлативи за неговата външност и неговия характер и квалификацията, че „нямал равен на себе си в

цялата страна“ тя може да противопостави само своята красота и своето остроумие, но опасността, че може да се превърне в „една от многото“ мобилизирана вътрешната ѝ съпротива за отбрана чрез отрицание и присмехулност. Между Беатриче и Бенедикт „веселата война“ е установена вече като постоянна форма на отношение и поведение. Той приема нейния тон на словесно предизвикателство, с удоволствие кръстосва шпагата си с нейното остроумие, търпи обидни формулировки, подмятания и намеци, които при обикновени партньори биха довели неминуемо до скарване и пълен разрыв, а това е главното доказателство, че и двамата дълбоко в себе си чувствуват смисъла на тази „любовна игра“, съзнателното изопачаване на истинските чувства и поради това не позволяват тя да се изроди в непримирима вражда, макар понякога Беатриче да надхвърля, „обладана сякаш от бесове“, всякаква граница. Целта на това дръзко предизвикателство е все пак да го накара да я отдели от категорията на ония жени, които го ухаждат, и тази победа още повече динамизира нейната скрита стратегия на самоотбрана срещу все по-страстно овладяващото я чувство. Още един факт за психологическото майсторство на Шекспир. Най-важното от всичко остава обаче обстоятелството, че през цялото време на ожесточено словоборство около Беатриче и Бенедикт витаят сиянието на тяхната красота и морално съвършенство и лъхът на една изключителна любов. Острите словесни атаки засилват чувството на „възвишен хумор“, а спонтанният смях се издига на нивото на „възвишен смях“, защото още отсега се предчувствува развързката на тая психологическа травестия, зад която се крие възвишена красота и възвишена любов. Полусното люшкане между истинското чувство и настървеното отрицание и пародиране в „любовната игра“, красивата прелюдия към тържествения финал на капитулацията на войната с признанието: „обичам те повече от всичко на света“ е за зрителите извор на „възвишено удоволствие“, защото още от самото начало предчувствуват какво се крие зад тая словесна еквилибристика на негативно извращение, още повече че на няколко разрывни места Бенедикт изпада в недоумение от държанието на Беатриче, за чиято красота той намира най-поетичното сравнение:

Братовчедката ѝ например е обладана от бесове, но е по-хубава от нея, колкото първият ден на май е по-хубав от последния на декември. (I, 1)

Първопричината за тази психическа травестия на Беатриче се разкрива, когато тя в отговор на думите на дон Педро, че с езика си съвсем е загубила сърцето на Бенедикт, възразява:

Вярно е, принце. Той ми го беше дал в заем, и аз му платих добра лихва, като му дадох своето голямо сърце срещу неговото дребничко. След това обаче той с фалшиви зарове си върна своето обратно и вие сте прав, като казвате, че съм загубила сърцето му, но той защо се чуди, че аз съм станала безсърдечна! (II, 1)

Така нейната травестия се оказва не само средство за самозащита, но и за възстановяване на красотата в него и осъзнаване на любовта като жизнена сила, която е всевластна съдба, но това осъзнаване става бавно, на етапи. Настъпва един момент, когато дори за присмехулната издръжливост на Бенедикт настървената изстъпленост в отрицанията, епитетите на пародиране и хиперболизиране представят повратен момент и дълбоко наранен от това, той се заканва да ѝ плати със същата монета при първа възможност. Войната е стигнала вече своя връх, но докато при Беатриче тя продължава под формата на стратегически план за неговото изпитание и връщане към съзнанието за голямата сила на любовта, при него тя е естествена реакция срещу предизвикателствата ѝ и твърдо решение да тури край на тая връзка. В разговора с дон Педро той възпроизвежда сцената на най-острата разправия с Беатриче, но репродукцията на настървената размяна на обидни епитети и характеристики буди само „въз-

вишен хумор“, без да накърнява образа на Беатриче, защото те са израз само на една артистична травестия, зад която проглеждат съвършеният образ на красотата и вечната сила на любовта. Отношенията между двамата са стигнали до мъртва точка и само намесата на приятелите, инсценировката на двете „самодейни комедии“ придвижват действието към щастлива развръзка. Едва сега Беатриче признава дълбоката истина на сърцето и сваля артистичната маска на травестията:

А ти ела, Бенедикте мой!
Не съм аз вече присмехулка дръзка.
Сърцето ми очаква в тих покой
със твоето да влезе в свята връзка.
Че си достоен всеки ми твърди,
а знам го и самичка от преди. (Ш, 1)

Забравени са тежките подигравки пред всемогъществото на любовта, но би било много погрешно да се приеме, че присмехулната им страст ще спре дотук. С вроденото си чувство за хумористично пречупване на всичко те превръщат дори собствените си страдания в обект на възвишен хумор, макар сравненията им да са взети от реалистичния реквизит. Бенедикт сравнява любовните си мъки със зъбобол, а Беатриче с разстроена лютня. И така докрай динамиката на действието остава в техния раздвижен гъвкав диалог и излъчването на възвишен хумор. Всякога Беатриче и Бенедикт ще привличат повече от Херо и Клавдио, всякога заключителните думи на тяхната война ще будят тръпно възхищение с победата на една любов, преминала през толкова хулни извращения и подигравки, за да намери най-сетне изравняване и да засияе в нереалния блясък и красота на приказно чудо:

БЕНЕДИКТ. Аз ви обичам повече от всичко на света — не е ли чудно това?

БЕАТРИЧЕ. Чудно е като онова, което и аз самата не разбирам в себе си. Аз също бих могла да кажа, че ви обичам повече от всичко в света. . . (IV, 1)

Леонато и дъщеря му Херо, която е негова емоционална и езикова двойница, са обрисувани в двойно осветление, но повече в драматично-трагична, отколкото в комедийна проекция. И двамата са трагически осмислени, но драматичната ситуация е средство за по-задълбочено разгръщане на тяхното характероложко изображение и по-ярко изтъкване на тяхното възвишено достойнство и излъчване на красота. Комедийното им въздействие се крие в духовитата находчивост на репликите и участието им в „артистичните състави“ с цел да се проведат диалози на тема: „Беатриче и нейната любов към Бенедикт“ и „Бенедикт и неговата любов към Беатриче“ и така с помощта на тая импровизация да преустановят „веселата война“ между тях и да ги съберат. Идеята е на дон Педро. Така и тук се устройва „комедия в комедията“ с артистична травестия. В този смисъл Леонато, дон Педро и Херо служат повече като динамични ключове за придвижване на действието към развръзката. Първият артистичен състав е по-многоброен и се състои от дон Педро, Леонато, Клавдио и Балтазар. Пред скрития в шубрака Бенедикт се провежда разговор за любовта на Беатриче към него. Главният двигател е Леонато, който уж черпи поверителните си сведения от дъщеря си Херо. Понеже всички участници в този разговор са все майстори на словото, диалогът се движи в игрива динамика на въпрос и отговор, с възклицания, с думи на възхищение от изключителните качества на Бенедикт, но и с нелепи забележки по негов адрес, за да се вдъхне достоверност на изказванията. Безнадеждната любов на Беатриче бива описана с нужните багри на внушение и пред Бенедикт изниква един образ, съвсем различен от действителната „харпия“ и той чувства как вътрешната му съпротива против един брак с нея почва да се руши. С не по-малко диалогично майсторство се

провежда и вторият разговор пред Беатриче от женския артистичен състав. Въпросите се задават от Урсула, а отговорите се влагат в устата на Херо, която умело изтъква вироглавия нрав на Беатриче, изключителните качества на Бенедикт и неговата любов към нея. В изграждането на диалога Херо проявява дарбата на баща си към тънка ирония, изкуството да си служи с инверсия, да намира образни покрития за емоционалната реакция. Артистичната ѝ травестия не само че не разрушава представата за нейната свършена красота, но ѝ дава възможност да прояви словесното си майсторство в една област, която не е нейна естествена същност. Понеже всичките участници са все майстори на словото, при това облъхнати от сиянието на благородната мисия да помогнат на Беатриче и Бенедикт да се намерят, двата сценария действуват по няколко пътя върху зрителите: като красотата и морално величие в действие, като възвишен хумор, като великолепно постановка сред природата, като майсторско артистично изпълнение и диалогично съвършенство.

Цялата комедия е наситена с такъв потенциал на красотата, възвишен хумор, възвишен смях, възвишена любов и смесица от драматични и комични перипетии, че най-добре илюстрира как категорията на красотата може да се превърне в обект на комедийно превъплъщение, без да се деградира нейната същност.

На много широк план на комедийно превъплъщение като външно и вътрешно съвършенство красотата намира място в комедията „*Както ви харесва*“. Изградена отначало върху рязкото разделение на добри и лоши хора, в постепенното разгръщане на фабулата и характерите всички преминават към категорията на добри и красиви и засияват в светлината на своята красива човечност. Така Шекспир пренася в комедията драматичната концепция за вътрешно прераждане в процеса на изпитанията и перипетии на действието, но най-вече чрез контакта с морално изградени личности, чийто пример действува със силата на моралното им величие и красиво съвършенство. По тая причина тая комедия представя интересна сплав между драма и комедия.

Отначало действието е почти само драматично до завръзката, наситена с много интересни инвенции и елементи, например като шутовската двойка Точилко и Жак, сантименталната идилия между Фебе и Силвий, приключенска романтика, авантюристични заплитания на основната любовна фабула поради травестиите на Розалинда и Целия. С решението си Розалинда да се преоблече в мъжки дрехи под името Ганимед, а Целия в качеството си на негова сестра да се преименува Алиена, двете млади жени дават на действието авантюристична насока и дори в конкретния смисъл оправдават мисълта на Шекспир, че животът е сцена, където хората са актьори и всеки има миг, в който трябва да влезе и излезе. В своето скитничество в Арденската гора те вземат Точилко и така създават със своето инкогнито на самодеен артистичен състав най-напрегнати ситуации, изпълнени с шеговити дълбокомислия, игрословици, сентенции, парадокси и каламбури, но преди всичко подготвят почвата за четири романтично-любовни фабули, с няколко подфабули на заблуда и недоразумения: Силвий и Фебе, Розалинда и Орlando, Целия и Оливер, Точилко—Одри—Уилям. Трите любовни двойки — без Целия и Оливер — създават в усложнената от травестиите и заблудата фабула най-игривите любовни диалози, прорязани от шеговити импровизации, възвишени излияния и поетически вопли, но и от ситуации на коварни изпитания и терзания със съответните словесни реквизити, със сцени на контрастни реакции на истинското чувство, с хули и жестоки подигравки, които се обезвредяват от силата на любовта и разкритието на заблудата. Приказният декор на Арденската гора не само че пленява със своята красота и създава атмосфера на най-чисти чувства, но и вдъхновява за поезия и разкрива това, което човек е загубил чрез градския живот, класовите ограничения и дворцовите предразсъдъци: непосредствената връзка с хората и природата —

един поетически пандан към по-късната мирогледна позиция на Русо за връщане към природата. В тая обстановка конфликтите изчезват, за да възтържествуват любовта, красотата и човечността. В тоя си вид „Както ви харесва“ се превръща в химн на красотата и моралното съвършенство. Както женските, така и мъжките образи добиват релефа на съвършени и красиви портрети, те пленяват както с външните си качества, така и с възвишената си нравственост, но една нравственост, която при лошите се проявява в процеса на вътрешно прераждане, както при княз Фредерик и Оливер. Розалинда и Целия добиват още повече релеф с вродения си хумор, който дори във фриволните си отстъпления запазва своята възвишеност, защото показва как най-съвършената красота в психическа и външна травестия може да се нагажда към събеседника и да поддържа нивото на диалога с репликите си. Също и второстепенните лица излъчват красота и чрез своите действия — всеки по своему — хармонично се включват в общата категория на морално красиви хора.

Особена играва динамичност получава комедията от шутовските интереси. Поначало шутът служи като средство за разлюбуване на действителността, той държи контрастното огледало в ръцете си и така веднага показва обратната страна на нещата. Зад външната бърливост и глупост Точилко крие трезв реалистичен поглед и критична преценка за хора, събития и чувства, практически насочен ум. Неговото предназначение е да пародира слабости, чувства и любовни стихове, да казва неприятната истина или да разсъблеча нещата от тяхната словесна украса, за което му помага и неговото малко цинично пречуване на действителността, склонността му да превръща всичко и всички, дори и себе си, в обект на пародиране. При това той поднася своите забавни бърборения и разголвания на истината подправени с много остроумна находчивост, с духовити игрословици, каламбури, деформации, намеци, подмятания, но и с малко поезия, учена осведоменост и реторично изкуство. За всяка реплика той намира с бърза съобразителност „капак“, находчиво прехвърляне на смисъла върху хумористична плоскост или възможност за пародийно преосмисляне. Но и за шеговитите остроты и пародирани преосмисляния на Точилко се изисква съответният дразнител, който да му подаде репликата. В най-висока степен Целия раздвижва неговата жонгльорска сръчност:

ЦЕЛИЯ. Простете, че трябва да понасяте хленча ми, но не мога повече.

ТОЧИЛКО. За мене лично все пак е по-лесно да понеса хленча ви, отколкото да понеса самата вас. Честен кръст, това би било един тежък кръст, който кръстът ми не би издържал (II, 4)

Диалогът на еквилибристично подмятане добива особена раздвиженост, когато Розалинда и Целия се състезават с Точилко, така че се получава едно забавно трио, което изчерпва всички възможности на игриво преиначаване и пародиране, на интересни импровизации и каламбури.

Жак е меланхоличен отрицател на жизнерадостния принцип, той вижда всичко през един мрачно нагласен обектив. Той е свърталище на дисонанси — както казва князът за него (II, 6) — и ако станел музикант, планетите щяли да звучат фалшиво. Умът му ражда „най-много“ в минути на дълбока печал от несъвършеното устройство на света, тогава той изравя достатъчно материал за социална и хуманна критика. От привидния повод за умиращия елен той преминава със сълзи на очи към социално заострени изводи за човека, законите, селото, двореца, града, охолните и тлъсти граждани, тирани, насилници.

Така комедията „Както ви харесва“ се отделя рязко от останалите комедии по своята разнообразна техническа конструкция и широк обхват на жанровите възможности, които, макар да са дадени в комедийна рамка, въздействуват с всички средства и похвати на другите литературни видове: с дълбоката проблематика на драмата, с възвишената красота на моралното възраждане и връщане

към нравствените норми на поведение, с възвишения пример на човешко благородство и всеопрощение, с философските прозрения за живота и тънката ирония за несъвършеното устройство на света и човешките слабости или със сатирична острота срещу порочни страсти, които подкопават доверието и братската привързаност, с чистите лирични песни за любовта като израз на най-дълбоко преживяване, лудост и безумие, но и като извор на най-дълбоко щастие. Така комедията не остава само върху плоскостта на весело преживяване, а завладява по няколко пътя въображението и сърцето на зрителя.

В „Дванайсета поиц“ са използвани всички реални в комедийна композиция: приключенска романтика в стила на робинзонадите и чудно спасение от вълните, изненади, случайности, забавни коварства, бой, арести, разправии, инсценировка на „комедия в комедията“ от смесен „самодеен състав“, шутовски остроумия, весели пиянски интермедии и многоброен пъстър персонаж от благородници, придворни, шутове, моряци, свирачи, морски капитани, с традиционни комични типове в духа на древната комедия: паразит-търтей, богат прахосник и надут самохвалко. Цялата тая пъстра смес е разпределена главно около една красива графиня и един красив княз, който заедно с богати прахосник сър Андрю и надутия пуяк Малволио се домогва до нейната ръка. Но целият този пъстър комедийен състав бива поставен в действие и получава живот и фабулна динамика от появата и травестията на Виола в мъж. Второто покачване и динамизиране на действието с откриване на нови ситуации на недоразумение и заблуди, весели инциденти и заплитане на любовната интрига настъпва с появата на Себастиан и неговото смесване с преоблечената Виола поради поразителната близка прилика между брат и сестрата. В основната фабула се вливат, макар и не много органически, и страничните поддействия на самодейния състав от сър Тоби, сър Андрю, шутът, Малволио и остроумната Мария. В центъра на действието както по значение, така и по сложната емоционална структура на ролята и нейното предназначение за развитието на интригата, стои Виола, която с еднакво майсторство запазва своята индивидуалност на жена и се превъплътява в ролята на мъж. Като жена тя се влюбва в принца, за когото трябва да спечели в същността си на мъж Оливия, а като мъж спечелва за себе си любовта на Оливия и така се създава един триъгълник на неразрешима любовна интрига, изпълнена с напрежение както за тримата участници, така и за зрителите до момента, когато се разбира, че Себастиан се е спасил от вълните и че неговата поява ще разреши заплетения възел. Чрез разклонената интрига, разнообразна техника на изображение, образно-емоционалния си стил, колоритни сравнения из митологията, възвишена проза или трепетни лирични изповеди, чрез находчиви остроумия, чрез импровизацията в инсценировката, малките или големи изненади, заблуди и артистична травестия комедията въздейства върху зрителите като някакъв сложен литературен конгломерат, но в основата си не е нищо друго освен още една илюстрация на всепобедната мощ на любовта, която е „луда по природа“ или „жива лудост“ („Както ви харесва“), извор на заблуди и страдания, но и най-висшето жизнено благо. Тук князът издига на още по-високо лирично ниво химна на любовта и нейната хиперболизация:

Любов, ти си тъй жадна, че макар
като море огромна, като него
поглъщаш всичко в себе си: и всичко —
най-трайното и скъпото дори —
потъне ли в тебе, мигновено
загубва откъм стойност и цена.
О, тъй си ти с фантазия богата,
че висша си фантазия самата! (I, 11)

Едновременно с това се утвърждават най-благородните прояви на благодарност, приятелство, братска и сестринска привързаност, възвишени душевни пориви, но преди всичко се изгражда идеалът за жената и мъжа като външна и вътрешна красота. Образът на Виола е издигнат над всички женски образи по съвършенство и възвишен хумор. Осмислен естетически като външна и вътрешна красота, той е най-голямото постижение в комедията и изобщо в комедийното творчество на Шекспир, който извайва нейния портрет както емоционално, така и стилно-езиково с палитрата и четката на класически майстор. В същността си на Виола тя е въвн от комедийния състав и комедийните ефекти произтичат от ситуацията, в която попада поради травестията в същността си на Цезарио. Със своя дар на превъплъщение тя се включва в тая роля само що се отнася до словесната адаптация на пратеник на княза пред Оливия, докато пред княза дори в ролята на Цезарио тя остава само Виола и говори с езика на собственото си сърце. В много малко реплики, и то главно в моменти на голямо душевно възмущение и напрежение, Виола разкрива своя истински индивидуален словесен и емоционален портрет на жена с език и стил, които лежат изключително на драматическо-лирическа плоскост. Тогава те зазвучават с цялата емоционална гама на нейното красиво същество, особено когато е принудена чрез устата на Цезарио да говори за своята собствена драма на влюбена жена. Когато князът я запитва как е завършила страстната любов на „единствената дъщеря на баща й“ Виола продължава:

Със бяла страница, любими княже,
тя кри докрай дълбокото си чувство
и тайната, подобно таен червей
във млада пъпка, бавно й подточил
руменията. Тъй си тя остана,
с усмивка тъжна, меланхолично бледа,
като изваян в мрамор образ ням
на Примирението. (II, 4)

В същата тоналност на драматична раздвиженост са и репликите ѝ в пето действие (сцена първа), облъхнати от лирична патетичност, но и от трагична решителност:

Сто смърти ще умра и още сто,
ако щастлив ще ви направи то!

Величието на нейната любов и нейната красива и морална личност се проявява тъкмо в пълната готовност да се пожертвува за щастието на любимия мъж.

Дори в травестията на Цезарио нейното съвършенство и хармонична красота излъчват неотразим чар и макар Виола да симулира „зелена ябълка“, наивна ограниченост, папагалско подражание и служебна безстрастност, Оливия започва да подозира със своята изтънчена интелектуалност, че зад театралната маска се крие нещо повече:

„От по-висок, отколкото подсказва
чинът ми. Благородник съм по кръв.“
О, вярвам ти! По всичко си такъв!
Език, лице, постъпки, стойка, ум
ти дават петократен герб! (I, 5)

Съвършената красота на Оливия накарва Виола да изостави театралната поза и да премине към своя истински стил на лиричен изблик, изискан словесен подбор на изразни средства, внушителна образна символика и трепетна емоционална гама на патетично възхищение, толкова характерни и за съществото

на Оливия, която също е естетически-нравствено осмислена като външна и вътрешна красота. Както князът, така и Себастиан се влюбват от пръв поглед в нея:

КНЯЗЪТ

Когато взорът ми за първи път
видя Оливия, като че ли
тя въздуха пречисти от зараза,
и както Актеон, съзрял Диана,
в елен се аз превърнах и до днеска
от своите желания съм гонен,
тъй както той от кучетата свои. (II, 1)

СЕБАСТИАН

Какво той значи? И дали съм буден?
Ако сънувам, това съм е чуден!
О, Лета, потопи ме в забрава,
та още дълго той да не престава! (IV, 1)

Този език, пропит от лиричен възторг и преклонение пред красотата, не може да остане на повествователна плоскост; естеството и вътрешната динамика на чувството налагат да се търси най-подходящия съезд на излияние, за да зазвучи с цялата си емоционална полифоничност, и както князът и Себастиан, така и Виола заговарят с мерена реч на лирична изповед:

ВИОЛА

О, прелестно лице, върху което
природата е смесила тъй нежно
червеното и бялото! Графиньо,
ще бъдете нечувано жестока,
ако запазите такова чудо
за гроба и оставите света без копие от него! (I, V)

За Виола не е никак трудно да хиперболизира своите любовни вопли, защото чрез тях разтоварва собственото си сърце, а за Оливия е безкрайно приятно да слуша целия този химн за своята красота от устата на Цезарю, така че изживява впечатленията си от неговата мъжка външност и лиричната му изповед като неделимо единство:

ВИОЛА

И после сплел бих върбова колиба
пред вашата врата и непрестанно
със страстен глас ви бих зовал оттам,
бих писал песни за злочеста обич
и с тях среднощ не бих ви дал да спите,
бих викал името ви към скалите

оттекващи, така че този вечен
бъбривец — въздухът — да ви повтаря:
„Оливия!“... Не, мир не бих ви дал
за миг между земята и небето,
долето над сърцето мое клето
не се смилите.

Князът и Себастиан са родствени и равностойни във всяко отношение на Виола и Оливия, но докато двете жени поради наложената травестия проявяват известна склонност към остроумни реплики, князът и Себастиан остават вън от комедийната трактовка по простата причина, че тяхното съвършенство не е вплетено в комедийното действие, а остава на любовна и драматична плоскост. От любовта си към Цезарю Оливия преминава автоматически и без вътрешни конфликти към Себастиан, тъй като той във всяко отношение е пълно, дори по-съвършено копие на своята сестра, тъй като се отличава с един плюс мъжки добродетели от нея, а освен това в неговото поведение към Оливия липсват задръжките на Виола и по тоя начин той се разкрива в бляска на своето истинско съвършенство и нравствена красота. Също и князът не преживява дълбоко вътрешно сътресение, когато заменя Оливия с Виола, защото поначало се чувства пленен от нея и подсъзнателно подхранва възвишената си пред-

става за една изключителна любов от красотата и думите на своя мним служител, а освен това Оливия с нищо не се обвързва с него и категорично отхвърля предложението му. За един кратък миг се поражда драматично напрежение и диалогът се изостря и покачва обаче само за княза, Виола и Силвия — не и за зрителите — по граничните степени на диаграмата, но в основата си целият драматичен акт е заблуда, породена от трагестията на Виола и близаната ѝ прилика със Себастиан. С неговата поява действието се насочва към комедийна развръзка. Винаги, когато едно драматично напрежение се основа на заблуда, разкритието на заблудата поражда отпрягане, неприцуден смях и чувство на приятно задоволство, а в конкретния случай — и на възвишен хумор. Също и сцената с капитана и Виола, от една страна, и сцената между Себастиан и Антонио, от друга, са лишени от комични елементи — те имат предназначението както на информативна експозиция и по-ефектно вплитане в ситуацията от трагестията на Виола, така и на по-ярка характеристика на брата и сестрата.

За осъществяването на весело комедийно действие допринася подфабулата с истинските двигатели на комедийни ефекти: търтеят сър Тоби, глупавият прахосник и „изкуфял“ наивник сър Андрю, когото сър Тоби умело скубе, като насърчава домогванията му до ръката на Оливия, шутът Фабриан, Малволио и хитрата Мария — все характери, които със своите човешки слабости или качества, остроумие или находчивост дават обилен материал за комедийно осмисляне. Едновременно с това те служат и за контрастен фон, върху който още по-релефно се очертават красивото съвършенство на главните герои и техният възвишен хумор.

След Шекспир комедията се връща отново по утъпканите пътеки на древната традиция. Пак се срещат красиви образи, но рядко се съчетават с морално съвършенство и възвишен хумор, възвишен смях и възвишена естетическа наслада. Хайнрих фон Клайст успява да изгради образа на Алкмена в комедията „Амфитрион“ в блясъка на нейната външна и вътрешна красота, от която дори самият съблазнител — великият гръмовежец Зевс — изпада във възхищение.

ГОДИШЕН ПРЕГЛЕД НА ПРЕВОДНАТА ПРОДУКЦИЯ — 1983 г.

От 12 до 16 март 1984 г. в парк-хотел „Москва“ се проведе традиционният преглед на преводната продукция, който премина под знака на Националната партийна конференция. Годишните прегледи се утвърдиха като основна творческа проява на Съюза на преводачите в България, към тях закономерно се проявява все по-голям интерес. В словото си при откриването председателят на СПБ Леда Милева каза:

„В трудния свят, в който живеем, в изключително напрегнатата обстановка на политическа и идеологическа конфронтация, многократно порасна и отговорността на онези, които служат по професия, по дълг или призвание на взаимното опознаване и разбирателство между народите, на културното сътрудничество в името на живота и на утрешния ден.

Няма съмнение, че между тези дейци на международното разбирателство, незаменими посредници в обмена на духовни ценности, създадени в различни епохи и по различни меридиани на глобуса, са и майсторите на превода.“

По-нататък в своето слово др. Милева подчерта: „Две са основните насоки, в които Съюзът на преводачите в България е призван да дава своя принос, за да издигне превода до нивото на съвременните изисквания: съдействие за по-взискателен подбор на произведенията за превод и повишаване качеството на самия превод. Ние съзнаваме, че преводната книга ще играе толкова по-положителна роля и ще изпълнява толкова по-результатно социалната си функция, колкото по-грижливо, от ясни класово-партийни позиции се извършва подборът на преводните заглавия. Няма съмнение, от друга страна, че за да бъдат фактор за обогатяването на нашата духовна култура, добре подбраните чуждестранни книги трябва да бъдат поднесени във висококачествен, високопрофесионален превод.“

В заключение др. Милева каза: „В началото на месец юни се навършват 10 години от създаването на СПБ, който ще проведе тогава и своя Трети конгрес. В тези 10 години, изминати в благодатния априлски климат, в който се развива нашата съвременна култура, съюзът извървя дълъг път, завоюва немалко успехи, спечели си значителен авторитет в чужбина и в Международната федерация на преводачите. Този наш юбилей, който съвпада и с 40-годишния юбилей на свободата, е още едно основание да очакваме сериозен, откровен и принципен разговор в следващите пет дни, както и да се надяваме, че прегледът ще бъде свидетелство за порасналите възможности на най-младия творчески съюз и за високото чувство за отговорност на българския преводач.“

Очакванията за творчески разговор се сбъднаха и основа за оживени разисквания бяха изнесените на прегледа доклади. В сп. „Литературна мисъл“ поместваме три от тях. Интересни мисли имаше и в доклада на Димитър Стефанов за преводната поезия, озаглавен „За по-добри качества — професионални и идейно-художествени“. Докладчикът подчерта: „Общият поглед върху продукцията на преводната поезия за миналата година оставя впечатлението за използване на голям кръг съставители и преводачи — от видния български поет, познавач на руската поезия и неин преводач Христо Радевски до младите поети, които след първите си стихосбирки правят и успешни стъпки в трудното преводаческо поприще. Наши поети, преводачи, познавачи на съвременните поезии с умело перо са написали предговори или послеслови към издадените книги, където са споделили с читателите своите познания, преклонение и тълкувание. Бихме искали тях

да посочим участието на Валери Петров и Божидар Божилов, Иван Давидков и Банчо Банов, Вълчо Раковски и Никола Инджов, Йордан Милев и др.“

Синтерес беше изслушан и докладът на Бернард Мунтян, посветен на най-крупното преводаческо дело у нас през изминалата година — пълното издание на съчиненията на В. И. Ленин в 55 тома. Интерес представляваха и докладите „Проблеми на филмовия превод“ от Иванка Васева, „Постижения и проблеми на устния превод“ от Никола Найденов, „Преводи на актуална обществено-политическа литература“ от Иван Недев и др.

Заклучително слово при закриването на годишния преглед за преводна продукция през 1983 г. произнесе председателят на СПБ Леда Милева. Тя даде израз на общото задоволство от задълбочения анализ, от творческото неспокойствие на майсторите на българския превод.

Литературна мисъл

РУСКА И СЪВЕТСКА ПРЕВОДНА ПРОЗА — 1983 г.

СТЕФАН КОЛАРОВ

I.

За нашата национална култура вековната и нерушима дружба между България и Съветския съюз има дълбок, основополагащ смисъл, тя е високо, трайно измерение на съвременното ни развитие. И в многолетната борба за освобождение, и в грандиозния революционен двубой на епохата тази братска дружба е имала винаги ръководно значение. Тя е израз на огромната любов на българина към Русия, която още Петко Р. Славейков и Иван Вазов възпяха със съкровена сила. Какъв чист и светъл възторг изпълва поетовите думи:

Русия! Колко ни плени
туй име свято, родно, мило!

Както в народното поверие за вграждането на най-милото в основите на бъдещия строеж творците ни влагаха в темелите на литературата и изкуството обичта и признателността към дядо Иван. И нашата ненаписана история на българската преводаческа култура несъмнено тръгва от дълбоката връзка между двата славянски народа, от онзи възрожденски пистет на неуморните ни духовни дейци, които приготвяха или превеждаха книги и други произведения от руски език. Отношението към Русия, а след това и към Съветския съюз с годините се превърна във висока изпитана мярка и за духовния ръст, и за общественото призвание на всеки творец.

Великото слово на Пушкин и Лермонтов, на Толстой и Достоевски, на Маяковски и Шолохов прониква силно и властно у нас с прогресивните идеи, с могъщата вълна на революцията, с безсмъртните образи и оплодява художествените търсения, дава мощен тласък на идейно-естетическото ни развитие, на всички обновителни процеси, съпътствували машабните исторически промени. Именно в Одеса, макар и изгнаник, Вазов започва да пише книгата на своя живот — „Под игото“, след като е пребивавал в Москва и Петербург и е почувствувал закрилата на братската десница. Големите ни поети и писатели не само са следили руския културен живот, водещите литературни явления, но и са проявявали ярък преводачески усет, сами често са превеждали значими творби, които са ставали трайно достойние, оплодявали са умовете, вдъхновявали са бъдещи търсения.

През 20-те години, веднага след победата на Великия октомври, новата съветска поезия намира своите възторжени почитатели у нас чрез преводите на неспокойния и пламенен Гео Милев, който превежда творби от Блок и Маяковски, рецензира статията на Брюсов „Руската поезия —

вчера, днес и утре“, сам усвоява уроците на тези певци на революцията, за да ги покаже блестящо в безсмъртната си поема „Септември“. Геомилевия ентусиазъм и пример възприеха творците от партийно-революционния литературен фронт, които по страниците на прогресивните издания и в отделни книги представиха редица от водещите произведения на съветската литература, създадени от Горки, Ал. Толстой, Шолохов, Еренбург, Фадеев, Илф и Петров и много други, като повечето от преводачите бяха най-добрите ни автори: Г. Караславов, Л. Стоянов, Г. Бакалов. . . В тези години на засилващ се терор и цензура Христо Радевски подготви известната си „Антология на съвременната руска поезия“.

Преждеждането на руската и на съветската литература през всеки исторически период отразява и водещите обществени настроения, изпълнява както културно-естетическа, така и гражданско-революционна задача и това е изградило здравата традиция при представянето на литературата на великата страна на български. Това здраво, единно начало остава водещо и досега. Нещо повече, в контекста на съвременното ни социалистическо развитие то отразява единството на нашите народи, тяхната обща цел. Затова преводите от руски език и от езиките на другите народи на Съветския съюз засягат един много по-широк спектър от идейно-художествени въпроси, свързани са с основните тенденции на културното ни развитие, на социалистическата същност на днешната ни литература.

Литературата, която е била винаги силна и здрава кърма на духовно-естетическите ни усилия, разширявала е хоризонтите на нашата творческа мисъл и днес играе първенствуваша роля в съвременните развойни процеси. Това е наше драгоценно завоевание, позиция, от която може и трябва да се върви напред и само напред. Проблемите на взаимното влияние и сътрудничество имат широк обществено-идеологически обхват и ми се струва, че той още не е достатъчно изследван, че се нуждае от задълбочено и проникновено анализиране. Както до Девети септември 1944 г., така и през изтеклите четири десетилетия завоеванията на руската и съветската литература, близките срещи и разговори със съветските писатели, преводите на стотици произведения определиха редица плодотворни моменти, намериха израз в сериозни творчески търсения и завоевания. Бих посочил само влиянието на някогашната млада съветска поезия и нейните известни представители — Евтушенко, Вознесенски, Рождественски и др. върху нашето така наречено „априлско поколение“ в лириката или силната „селска проза“ от 70-те години и редица нейни проблеми, които проникнаха и в нашата съвременна белетристика.

Усилията и талантът на десетки преводачи трасираха големите и сериозни успехи при представянето на многонационалната съветска литература. Натрупаният опит е изстрадан, в него са отразени и упоритото, задълбочено проучване, системното вникване в процесите на творческото развитие и мъчаливият, безшумен многолетен труд — израз на творческа всеотдайност, на безмерна обич, на комунистическо дръзновение. Стотици автори и произведения отдавна са станали близки на нашите читатели и всяко ново поколение по своему открива и ще открива идейните и художествените ценности, сътворени от първомайсторите на съветската литература. Последните десетина години отразяват необикновен ръст на превода у нас. Много от нашите издателства положиха похвални усилия за по-пълното представяне на известни и неизвестни творци, на нашумели заглавия или ръкописи от древността. Наред с книгите от социалистическите страни десетки са произведенията и от литератури, които доточера бяха съвсем непознати за нас. И с гордост можем да заявим, че за целия този издателски разцвет, за големите открития и завоевания в него водеща роля изигра съветската литература, културната политика и опитът на съветското книгоиздаване. Съветската книга у нас има траен, неизменен авторитет — и в превод, и в оригинал. Внасянето на книги на руски език не намали интереса и към книгите, които се превеждат.

Литературата на великата социалистическа страна съхрани своя народностен патос, в борбата за един нов свят тя утвърждава водещата съвременна личност, нейния комунистически идеал. Нейното социалистическореалистично новаторство, стиловото и жанровото богатство, завладяващите образи и събития, претворени с майсторство, могъщите ѝ идеи определиха чистото ѝ място в световния литературен процес. Изграждането на човека-строител, формирането на неговата нравственост и духовна сила, творческото му дръзновение в сложния път на развитие очертават широката проблемно-тематичен кръг, стимулират оригинални търсения и решения. Това несъмнено определя постоянния интерес към съветските автори у нас и в чужбина.

В нашата преводна продукция през миналата 1983 г. значителен дял се пада на книгите, преведени от руски език или от езици на други народи на Съветския съюз. В прозата броят е повече от 80. Този факт свидетелства красноречиво за сериозното внимание и грижа на Съюза на преводачите в България, на издателствата и редакциите постоянно да се обогатява подборът от съветски книги, да се търсят произведенията, отразяващи новите тенденции в литературата, да се запознава нашият читател с все още малко познати автори от миналото и съвременността. Веднага прави впечатление, че по традиция се търси разумно съчетаване на класиката със съвременните литературни достижения, като през годината водеща е останала линията да се дава пресвес на повече днешни писатели, на повече нови имена и заглавия. Заедно с титана на руската и световната литература Ф. М. Достоевски, с майстори на словото като Ал. Блок, М. Булгаков, Ал. Толстой и др. са представени за първи път у нас автори като Иван Катаев и Лариса Рейснер или нашумелите със своите зрели творчески завоевания Василий Шукшин, Юрий Трифонов, Евгений Евтушенко, Валентин Распутин, Виктор Астафьев и др. Засилващият се интерес към криминално-приключенското четиво за кратко време е вдъхновил издаването на три книги от братята Аркадий и Георгий Вайнер и е определил тяхната популярност. Това е горе-долу рамката, която очертава една издателска година на руска и съветска проза.

Излизането на поредното издание на съчиненията на Достоевски е несъмнено значително постижение. Нашето книгоиздаване има богат опит при представянето на изтъкнати писатели с избрани творби или събрани съчинения — и български, и чужди. Хубаво е, че напоследък авторитетно издателство като „Народна култура“ възстановява тази практика все по-уверено, и то със солиден съвременен критерий, с богат поглед към значителните явления. Тази засилваща се тенденция отразява и порасналите преводачески възможности, тя се гради върху изживата на солиден отряд от добре подготвени преводачи. Но наложително е да се преодолее старата съществена слабост — един автор да бъде превеждан от многоброен екип, или при съставянето на сборници и антологии да се превежда на „парче“. Например първият том на Достоевски е преведен от 5 души, четвъртият — от 4 души. Или двутомникът на Распутин е преведен от 4 души, сборникът „Съветски песни“ — от 10 души, сборникът „Жива вода“ направо поставя рекорд — има над 20 преводачи, за всеки разказ поотделно. Вярно е, че често се използват готови преводи, невинаги може да се осигури желаният преводач, има и обективни и субективни причини. И все пак наложителна е предварителна не само съставителска, но и преводаческа концепция, преодоляване на механичния подбор на преводите, търсене на стил, на последователност при представянето на едно творческо дело. Когато новото издание ще има представителен характер, то наистина трябва да отговаря на порасналите изисквания, на съвременния вкус, на стилистичното единство.

Пътят от класиката към съвременните произведения преминава през сърцето и всеотдайността на преводача. От неговата култура и талант, от неговата подготовка, отговорност и самовизискателност зависи дали появяването на една книга ще стане празник, или тя ще потъне в издателския делник. Затова въпросът за ролята на съвременното преводаческо майсторство и идейно-естетическата му значимост, за обществено-културните му аспекти става основен. „Какво значи да превеждаш?“ — пита Лев Гинзбург и отговаря: „Да вземаш и да даваш. Да вземаш от други и да даваш от себе си. Преводът е висша степен на литературно безкористие, висша форма на разбиране на чуждия език, чуждата дума, чуждия живот, при което се извършва двойствена метаморфоза: аз ставам ти, ти — аз.“ И друг виден съветски писател — Владимир Солоухин, споделя: „Музиката е написана. Но се оказва, че от диригента зависи нейната трактовка. Аз все търсех — на кого подхожда ролята на диригента в литературата. Може би най-много на преводач от някакъв език. Та нали във вече написания Гьоте, Бърнс, Шели се чувствава преводачът, който също внася свои оттенъци, акценти, свое звучене.“

Явно е, че от активната преводаческа позиция, от яркото обществено мислене и ангажираност, от майсторството зависи нивото на преведените книги, тяхното съвременно въздействие. П р а к т и к а т а е сериозната проверка на много от тези трудни и важни проблеми. Несъмнената висока мярка за нивото на миналогодишния български превод дават томовете на Дос-

тоевски — по-специално нас в случая ни интересуват т. VII и т. VIII. „От целия този необятен космос на Достоевски“, по думите на Т. Ман, двата негови романа „Бесове“ и „Юноша“ са несъмнено сред върховите му завоевания, открояват сложния му идейно-нравствен свят. Преводите им са дело на двама опитни преводачи — Венцел Райчев и Катя Койчева — и може определено да се каже, че те са успешни, явно отразяват стилистиката на отделната творба, виждат, психологическия анализ, авторските идеи и трактовки. И заедно с това подходът при превода на текста е доста различен и той буди сериозен размисъл, налага изводи. В своята рецензия Димитър Кирков се е спръл подробно на търсенията на Райчев и Койчева. В „Бесове“ се налага по-живото експресивно превеждане на текста, по-голямата свобода при боравенето със словото, докато в „Юноша“ внимателно и акуратно се следва изображението на белетриста, запазва се в значителна степен автентичната конструкция на фразата, на белетристичния изказ.

Сред сполуките на Венцел Райчев са някои колоритно, умело поднесени на български фрази, които доказват нюансирания дълбок смисъл, вложен от автора. Например: „Всяка жена, идя к венцу, в этом роде чем-нибудь запасается из мужчины старого. . .“ на български е станало: „Всяка жена, като се омъжва, си туря в пазвата нещичко от миналото срещу мъжа си. . .“ или вмъкването на фразата „държали сте се за ръчичка“ в една от репликите на Пьотр Верховенски към Ставрогин: „На бас се хвашам. . .“, че цялата нощ сте седели на столовете, държали сте се за ръчичка и сте си изгубили времето в спорове за нещо много благородно и изискано. . .“ Наред с положителните усилия на преводача постепенно изпъкват и някои слабости, които се нуждаят от анализ. Когато „кал“ става „хлъзвава кал“, когато произволно се вмъква от Райчев думата „рафт“ или се допускат съкращения, преправят се изреченията в даден абзац, това е опасна амбиция. Гинзбург справедливо е отбелязал: „Дори когато е най-вдъхновен, преводачът трябва да бъде предпазлив, защото инак може да се отдалечи от оригинала, от материята на първоизточника.“ А първоизточникът в случая е Достоевски и никаква волност не може да намери оправдание. Редакторката Н. Чекарлиева е трябвало да забележи този преводачески произвол, както и някои твърде обикнати думи от Райчев като „одеве“, „тутакси“, които имат многократно и на места неуместна употреба — даже има и „рекорди“ — на с. 128 „одеве“ се среща 3 пъти и един път „одевешната треска“, или използването на турцизми като „къоше“, „пешкир“ и т. н.

При Катя Койчева усилията са насочени към чист и ясен превод, към точен словесен изказ. Понякога прекалената ярност към оригинала наистина на български изравнява или, както определя Д. Кирков в рецензията си, неутрализира повествованието. Губят се някои по-сложни „интонационни ходове“ (Твардовски). Ще посоча един пример, в който явно личи ненужната описателност, многословието: „Денят беше необикновено ясен; *транспарантът* в стаята на Маркар Иванович редовно не се вдигаше през целия ден по нареждане на лекаря; но прозорецът беше притулен не с *транспаранта*, а с перде, така че най-отгоре все пак оставаше открит; това бе сторено, защото старецът се чувствувал потиснат, като не виждал изобичо слънцето с предишния *транспарант*.“ Добросъвестното вникване в текста е оправдано, но буквализмът може да попречи за една по-жива интерпретация, фразата да загуби от своята енергия, да стане интонационно тежка, монотонна.

Забелязах тази съществена слабост и в т. IX на Достоевски с „Братя Карамазови“ в стария познат превод на Димитър Подвързачов и Симеон Андреев. Например при описанието на героите често се налага: „Беше с черни велурени ръкавици. . .“, „Беше облечен с фрак. . .“ „Той беше доста кратък. . .“ и т. н.

Смятам, че в двата разгледани подхода има ценни моменти, които могат да служат като верен ориентир към търсене на нови пътища на съвременния български превод. Те наистина подсказват, че е нужно да се изработи съвременна методология на преводаческото майсторство, да се потърсят по-гъвкави езикови форми, да се разчупят готовите калъпи, в които често се вмъкват автори и произведения. На български език чуждият автор трябва да остане „свободно живеещ в него“. И тук несъмнено опираме до трактовката на отделното произведение, до онова лексикално богатство, с което преводачът разполага. Вярно е забелязал един изтънчат съветски преводач: „Думата в наши дни, както никога по-рано, придоби множество допълнителни значения, смисълът, вложен в нея, прекалено се разрасна.“

Развитието на преводаческото изкуство е свързано и с идейнотематичните предпочитания, с високия художествено-естетически критерий. И по отношение на съветската литература този проблем има своето значение, той съдържа редица специфични черти. Например открит стои въпросът за селективността, с повече изискателност и разбиране трябва да се определят заглавията за превод. Многонационалната литература на великата страна има свои проблеми, които понякога отразяват нейни вътрешни задачи, имат прекалено тесен тематичен диапазон, поради което биха останали чужди за неподготвения читател. Има и издадени книги, в които все още не достига художествено майсторство, далеч са от високото естетическо ниво на съвременния литературен процес. Ето къде също трябва да проличи и солидната подготовка, и всичината в предпочитанията на нашите преводачи, и тяхната отговорност. Крайно наложително е да се преодолее всеядността при подбора — и това е слабост поначало при представянето на чуждите литератури.

Тенденцията да се превеждат много книги от съветски писатели най-силно изпква при съвременната тема. Тя е отразена доста широко и в преводите от миналата година. Редица произведения са посветени на социалистическата действителност, на промените в селото и града, на трудовия човек и неспокойните му делници. Завоевание на нашите преводачи от руски език е тяхната оперативност, доброто познаване на автори и произведения, в кратки срокове се превеждат актуални или предизвикали широк отзвук произведения. Даже понякога преводите, направени от публикацията в литературните списания, изпреварват излизането на книгата в Съветския съюз. И през 1983 г. личи търсенето на силния съвременен акцент чрез многобройните заглавия. Бих посочил двутомника на Валентин Распутин, „Безсъница“ от Александър Крон, „Твоята зора“ от Олес Гончар, „Фалшивият Фауст...“ от Маргер Зарин, „Диви плодове“ от Евгений Евтушенко, „Чемширена гора“ от Михаил Анчаров, „Боровинка, зрънце алено“ от Леонид Фролов, сборникът „Съвременни съветски пиеси“ и пиесите на Александър Вампилов — всичките издадени от „Народна култура“, или „Омагьосаната поляна“ от Георгий Семьонов, „Завинаги деветнадесетгодишни. Най-малкият от братята“ от Георгий Бакланов на Партиздат, „Дните на човека“ от Андрей Битов на Издателството на Отечествения фронт, „Вражда“ от Анатолий Иванов, „Бент“ от Виталий Сьомин на издателство „Христо Г. Данов“ — Пловдив, „Нефритовият пояс“ от Анатолий Ким и „Съзвездие „Близнаци“ от Майя Ганина на Профиздат, както и много други.

Безспорен е приносът на издателство „Народна култура“ през миналата година, а и преди това, да утвърждава една стабилна политика при все по-пълното представяне на днешната съветска литература със свой солиден екип от нейни познавачи и преводачи: Симеон Владимиров, Борис Мисирков, Бети Биджерано, Весела Сарандева, Кузман Савов, Иван Пауновски, Иван Цветков, София Бранц и др. Многобройни са успехите и на редица други наши издателства — на Партиздат, на Издателството на Отечествения фронт, на издателство „Христо Г. Данов“ — Пловдив.

Може да се каже, че посочените книги отразяват редица от сполуките на съвременния превод на съветска литература. Стабилен професионализъм, добра школовка, умение да се улови своеобразието на авторския стил, на сюжетната линия, на психологическите реакции изпква в преводите на Иван Бояджиев („Последен поклон“ от В. Астафиев), на Кузман Савов („Чемширена гора“ от М. Анчаров), на Иванка Васева и Ирина Васева („Съзвездие „Близнаци“ от М. Ганина), на София Бранц („Дните на човека“ от А. Битов), на Недялка Христова („Боровинка, зрънце алено“ от Л. Фролов), на Ирина Донкова („Пътни разкази“ от М. Рошчин) и др. Марта Вladoва добре е уловила изобразителния маниер на Евтушенко в неговия първи роман, почувствувала е полемично-рефлексивния му стил; не ми звучи обаче убедително преводът на заглавието „Диви плодове“, а оригиналното заглавие е много по-изразително: „Ягодните места“. В преводите на новелите на Г. Семьонов Емилия Масларова също е сполучила при сочната фраза със запазването на лиричния рисунък на писателя. Не зная защо тя превежда „Голубой дым“ като „Синкав дим“ или пък оставя доста русизми в текста: „томителни илюзии“, „тъмнозелени гланцови дини“, „капотата на колата“ и т. н.

В двутомника на В. Распутин съставителката Весела Сарандева е включила познатите вече преводи на Б. Мисирков, К. Койчева, Т. Грибнев, като сама значително е подобрила превода

си на „Последен срок“ от изданието през 1976 г. в издателство „Г. Бакалов“ — Варна. Сегашното много по-стегнато, точно и гъвкаво тя е уловила някои психологически движения, показала е повече находчивост при предаване на самотитното виждане на автора в български превод. Ще посоча само един пример за сполучлива преработка: „Разведряваше се, небето заедно с мъглата се вдигаше все по-нагоре и по-нагоре, човешкият поглед не стигаше сините, губещи се в далечината криволиции, плащеше се от този красив безкрай и търсеше нещо по-близо, на което можеше да спре и да си почине.“

Няколко са книгите, които отразяват развитието на литературата в съюзните републики. Внимание заслужава романът на латвиеца Маргер Зарин „Фалшивият Фауст...“, преведен от руски от Минка Златанова. Това е сложно, многопланово произведение, написано със зряло виждане, с буден обществен размисъл за съдбата на Латвия през 30-те години, когато фашистката идеология и хитлеристкото нашествие вече хвърлят своята кафява сянка над Европа. Подпомогната от автора, и това е положителен момент, преводачката е постигнала търсеното внушение, съхранила е сатирично-гротесковия маниер, ироничния тон. Ето малък цитат: „Нейният сърдечен приятел пиеше разни билки сутрин и вечер, преди и след ядене, мажеше кръста си с мехлеми, киснеше си краката, слагаше си капки в очите и ушите, правеше си инхалации. Преди лягане вземаше омайно биле, а сутрин, щом отвореше очи, гълташе мухи, макар че не се оплакваше от здравето си, спеше като заклан и хъркаше като свиня, зъбите му чак пукаха, когато ги скърцаше насън. Понякога Маргарита направо се плашеше, ала истинската любов повелява да търпиш всички чудачества на своя избранник. Ами че кой ги няма, моля ви се?“

Името на украинца Олес Гончар е познато у нас, повечето от неговите книги са вече преведени и новият му роман „Твоята зора“ продължава неспокойния нравствено-философски размисъл за човека и неговата съдба. Христо Ралев е предал добросъвестно текста, интимната атмосфера; трябвало е да прояви малко по-голяма изобретателност при отделни изрази, които звучат претоварено. Иван Троянски упорито превежда литовски автори — „Когато валише“ от Алфонсас Беляускас и „Малките наши грехове“ от Раймондас Кашаускас. Това е положително, но също така е нужна по-голяма стилистична изисканост при превода, намирането на по-характерни езикови форми, на по-тънка преводаческа инвенция. Това важи и за книгата, преведена от Троянски от руски език — „Човек зад борда“ от К. Станюкович. „Хвойната издържа и на суша“ от Юло Туулик е преведена от естонски от Лилия Величкова непретенциозно. Самата книга въздейства преди всичко с документалната си основа.

Въпросът за превеждането на повече произведения от съветските републики, за подготовката на преводачи от съответните езици е разглеждан многократно, той изпква и през 1983 г. Като прибавим към няколко посочени заглавия и романа на Нодар Думбадзе „Не се страхувай, мамо“, преведен от руски от Бистра Паскалева, с това списъкът почти се изчерпва. Възможни са някои закъснели корекции в плановите, прехвърляния на заглавия — това често се случва, и все пак наложително е Съюзът на преводачите в България да продължи усилията си за насърчване на млади преводачи, които да изучават езиците на отделните народи на Съветския съюз, да станат истински познавачи на техните литератури.

Проблемите на майсторството, отношението към езика и стила на преводача, преодоляването на редица слабости, свързани с подбор на книгите за превод, с все още непреодоляната всеядност, с припряната лекота на някои самозванци, изпква в доста заглавия. Има какво още да се преработва, допълва, прецизира в „Старият ръкопис“ на Леонид Зорин, издателство „Народна култура“, и „Шипка“ от Иван Курчавов, Военно издателство, преводач и на двете книги е Росен Тренков; в „Личният живот на директора“ от Валерий Гайденко, преводач Йордан Караджов, „О, събота“ на Дина Калиновская, преводач София Яневска, както и в сборника „Неразделни мостове“ (експ с добри и няколко несъвсем подготвени преводачи) — и трите книги са издадени от издателство „Христо Г. Данов“ — Пловдив; „Хоризонтът е чист“ от Михаил Глинка, преводач Анастасия Цонева, книгоиздателство „Г. Бакалов“ — Варна; включените в библиотека „Геронка и приключения“ на Военно издателство книги „Вън от играта“ от Алексей Zubov и Леонид Леров, преводач Иван Иванов, и „Детектив по принуда“ от Григорий Глазов, преводач Радка Малинова, и редица други. Верно е, че самите книги не блещат с никакви

по-ярки качества, но скромни са и преводаческите усилия и търсения, долавяме и липса на изработен вкус, предпочитание към даден жанр, към даден стил.

В превода на книгата на Калиновская се срещат изрази като „пикантна писалка с плувкия без бански костюм“ или „очите ѝ бяха слепи от наслада“, „Нима е хвърлила Гриша в хромела на правдивостта?“, „Като паднало от небето, на масата се появи руменото месо с пържени картопки, с пресни краставички“ (от това колоритно определение за „румено“ месо да не помисли никой, че става дума за канибалски страсти на героите), както и множество други неточни фрази: „Голото място около перископа едва забележимо прерастваше в дълъг полегат гръб“, „В гласа на Гриша проскърца укор“, „Защо изплуваше, за да потъне веднага, пак така бавно, в достъпната само на нея морска бездна? Или можеше да даде на двамата мъже сигнал за съпричастност към нейните сурови тайни?“ и т. н.

Явно е, че някои от преведените книги са попаднали в издателските планове без достатъчно сериозна предварителна преценка за техните художествени качества. Например търсенето на криминално-приключенска и научнофантастична литература не оправдава издаването на някои книги от Военно издателство, както и превеждането наведнъж на три книги от братя Вайнер — „Надбягване по вертикала“, издателство „Отечество“, „Лекарство против страх“, издателство „Христо Г. Данов“ — Пловдив, и „Дежурството прието“, издателство „Народна младеж“. С повече изобретателност и въображение е написана „Неугасващи срещи“ от Аркадий и Борис Стругацки, издателство „Христо Г. Данов“ — Пловдив, в която майсторството на авторите-фантасти увлича.

Искам да посоча една хубава находка на издателство „Народна култура“, надявам се, че тя не е случайна — издаването на няколко тематично свързани книги, посветени на сложните и трудни събития от 20-те години, отразяващи преобразованията, започнати от съветската власт, лутанията на интелигенцията в избора на верен път. Тук има и издирване на непопулярни, но силни автори и заглавия, дава се възможност да се постигне по-ярък тематичен акцент, преодолява се случайността в подбора на книгите — пример, който заслужава внимание. В тази група книги са първият роман на Михаил Булгаков „Бялата гвардия“, „Сърце“ от Иван Катаев, „Огненият знак на революцията“ от Лариса Рейснер, „Седмте смъртни греха“ от Марк Еленин, сборникът „Жива вода“, съставен доста прецизно от Иван Пауновски. Тук бих прибавил и по-вестта „Емигранти“ от Алексей Толстой, включена в солидния том „Повести и разкази“ на Партиздат, издаден по случай стогодишнината на писателя (само ще вметна, че при по-добра издателска политика разумно би било по-цялостно и с по-добър вкус да се подберат повестите и разказите, а и публицистиката и да се издадат даже два тома, представящи Ал. Толстой и като майстор на късите белетристични жанрове, така, както направи „Художественная литература“ с два негови тома през 1979 г.).

С изключение на романа на Еленин, който е съвсем нов, даже втората му част не е издадена в книга и в Съветския съюз или може би вече е излязла, останалите книги имат своя сложна история, мъчителна съдба, а нелека е и участта на авторите им. Като излизат на български, те запълват една празнина, дават възможност да се запознаем със самобитната проза на такива даровити творци като Катаев и Рейснер, свързали имената си с ранното развитие на съветската литература, с нейния революционен патос и може да се съжاليا, че смъртта ги изтръгва из творческите редици.

Хубаво е, че тези книги са попаднали на добри преводачи и техните достойнства са защитени добре, макар да откриваме и отделни граповини и неточности в текста. След „Майсторът и Маргарита“ и „Театрален роман“ Лилиана Минкова е превела и „Бялата гвардия“; така обликът на Булгаков за нас се уплътнява, по-ясно се очертава неговият творчески профил. Поддържам схващането, че е най-добре, когато творчеството на един автор се превежда от по-малък брой преводачи, а идеалното е, когато един преводач свърже името си и ако щете живота си с едно голямо име, и това е в традицията на нашата преводаческа история — превеждането на полската поезия винаги ще свързваме с името на Дора Габе, или книгите на Екзюпери с Константин Константинов, а в по-ново време — многотомния Шекспир с Валери Петров. Не търся изчерпателност от примери, а искам отново да наблегна върху този повтарян от години проблем. Последователността на Лилиана Минкова е дала добри резултати, нейният Булгаков в значителна

степен е запазил автентичността си, романът вълнува с острите и парливи проблеми. Не знам поради недоглеждане ли преводачката е допуснала и някои сурови и недостатъчно нюансирани изрази, в които се губи нужната действеност. Ще дам само няколко примера: „В коридорите нещо ковано гърмеше и тракаше и се чуваха високи офицерски заповеди. . .“ или: „Сух порив на вятъра притича по асфалтираната пътечка, обрамчваща операта“, „Никола беше поразен от обстоятелството, че бойната картена дроб долиташе от време на време не само отпред, но и отляво.“ На две съседни страници се среща „от очите му изчезнаха зноят и школата“ и „две мрачни и зноини рози, утвърждаващи красотата“ и т. н. Това са дребни пропуски, но именно такива пропуски не бива да се допускат от добрите ни преводачи.

Доказателство за стремеж към все по-добър превод е и сполуката на Пенка Кънева със „Сърце“ на Иван Катаев. В рецензията си Ст. Василева точно е изтъкнала някои находки. Ето две от тях: „Пока что — кишка тонка, а там посмотрим“ — „Засега са ни къси ръцете, но сетне ще видим.“ Или: „Карман с одного угла оборван и висит собачьим ухом“ — „Джобът от едната страна се е отпрал и е клепнал като кучешко ухо.“ Но и Кънева е допуснала русизми, неточности — например при описанието на самолетите с двойни криле, прекалила е с употребата на „громол“, „громоля“, даже пише „громолява“, оставила е неотшлифовани изречения като „Керемидените покриви на къщите горяха сребристо. . .“, „Дефилето на улицата е цялото в сянка“, „В това време на следсудебно разотиване. . .“ и др.

С вешина, със стремеж да се уловят точни детайли, характерни изрази изтъкват и преводите на „Огненият знак на революцията“ на Бети Биджерано, на „Емигранти“ на София Бранц, на „Седемте смъртни гряха“ на Златко Стайков, като може да им се пожелае повече изобретателност, търсене на по-експресивна фраза.

Насърчение заслужава и все по-разширяващият се дял на художествено-публицистичните и документалните книги, на литературоведските сборници и изследвания. Варненското книгоиздателство „Г. Бакалов“ в поредицата си „Есета“ представи добър том на Александър Блок под заглавие „Душата на писателя“ в превод на Иван Николов и Мария Блажева. В поредицата „Размисли“ на „Народна култура“ достойно се наредиха „Монолог на стълбата“ от Василий Шукшин, превод на Весела Маринова, и „Талантът не е случайно чудо“ от Евгений Евтушенко, превод на Иван Николов. Специално внимание заслужава откровената и искрена книга на известния поет и силен преводач от немски език Лев Гинзбург „Само моето сърце се разби“. Развиваната мисъл, остроумното и проникновено разкриване на творческата „святая святих“, изострената чувствителност и откровената изповедност характеризират книгите на тези изтънати майстори на словото, на изкуството. На три от книгите преводач е Иван Николов и струва ми се, че тук той най-добре е успял да покаже своите възможности на преводач, докато в поезията и прозата често се движи в сферата на сръчното версификаторство.

Имам определено възражение към начина, по който са представени цитатите в книгата на Гинзбург. За да проличат неговите открития, естествено е било преводите му на стиховете или на отделни изрази и думи да останат на руски, а под линия да се дадат на български. Това е поучителна творба-изповед и особено за един преводач тя би имала сериозно значение. Може да се помисли и за превода на заглавието — не е ли по-добре то при публикацията в сп. „Панорама“: „Разби се само моето сърце“, „моето“ внася известен отенък на арханизъм.

За пътя на твореца, за неговото израстване и развитието разказва Кузма Петров-Водкин в автобиографичните си повести, издадени от „Народна култура“ под заглавие „Евклидово пространство“. Преводачът Иван Жечев сполучливо е предал наблюденията и самонаблюденията на изтъкнатия художник, някои негови тънки психологически внушения. Задълбочената аналитичност на Петров-Водкин липсва в „Моето възрастно детство“ на певицата и киноактрисата Людмила Гурченко, издание на „Христо Г. Данов“ — Пловдив, в задоволителен превод на Валентина Владимирова. Не знам защо тази книга е определена жанрово като „роман“ — това мога да си го обясня само с предпочитанието на голямата част от българските книжарки към романите, които смятат за единствено нужни на читателите и към тях проявяват благосклонност, като заявяват по-високи тиражи.

Иначе, ако книжарките и чиновниците над тях разбираха истинската стойност на някои други дялове и жанрове в литературата, нямаше да допуснат ниския тираж на редица солидни

теоретически трудове като издадените от издателство „Наука и изкуство“ „Въпроси на литературата и естетиката“ от М. Бахтин, сериозен превод на Надежда Чекарлиева и Димитър Киров, „Теоретически проблеми на социалистическия реализъм“ от изтъкнатия учен и отличен познавач на нашата литература акад. Дмитрий Ф. Марков, точен и убедителен превод на Любен Блажиев, и задълбочената и с богата теоретическа основа книга на Лидия Гинзбург „За лириката“, преведена от Иванка Добрева. Пример за пораснали възможности в подбора, в търсенето на силни и зрели литературоведски и културноисторически изследвания, тези творби издават и необходимостта от преводачи-специалисти на подобен род литература. Иначе ще се повтарят случаите с превода на такава първоразрядна книга като „За лириката“, в който са допуснати съществени слабости — и по отношение на компетентното представяне на справочния апарат, както и на превеждането на специфични думи и изрази. Например цитираните думи от стихове на поета Бенедиктов „безверен, видозвезден, волнотечен, натъпкател“ на руски имат доста различен смисъл и в отделния контекст играят строго определена роля: „безверец, видозвезден, волнотечност, нетоптател“. Или стихът „Облака/ На свежем небе вылеплены грубо“ е предаден: „Облаците са грубо налепени върху ясното небе“ и по този начин е убит поетическият смисъл. Неграмотно е името на френския поет Вийон да се изписва по руски — Вилон. Не бива да се превежда „Трилистник на съблазня“, а „Трилистник на съблазънта“. Непоследователност има и при превеждането на „слова-острия“ — на едно място е „думи-острия“, на друго: „думи-остриета“ и т. н. Във в. „Пулс“ слабостите на този превод бяха основателно критикувани от Н. Нанков.

Искам още веднъж да подчертая, че инициативата да се представи съветската литературоведска мисъл, както и есеистиката и публицистиката, е актуална, важна, тя трябва да се реализира с нужната култура, последователност и отговорност.

3.

Като обсъждаме преводите на руска и съветска проза през една изминала година, несъмнено ние търсим и завоеванията, и натрупания опит, отчитаме слабостите, пропуските, сочим перспективата. Тенденцията да се търси все по-хармонично съчетаване на класиката със съвременния литературен процес очертава назряла необходимост. Излизането на два тома от Събраните съчинения на Ф. М. Достоевски в нов превод е добър успех. Респектиращото име на гения обаче подсказва и нуждата от още по-ярък и убедителен подбор на автори и произведения. Ние трябва да държим сметка за водещото влияние на съветската книга, за широкия отзвук на нейната проблематика, образи, идеи. Въпросът за взаимното влияние на нашите братски литератури се свързва именно в аспекта на общите задачи да се пресъздаде пълнокръвно социалистическата действителност, да се изобрази положителният герой в нея. Например тематиката, свързана със съвременните научни открития, пресъздаването на личността на учения откриваме в последните книги на нашите писатели Павел Вежинов, на Андрей Гуляшки и в романите на Ал. Крон, на М. Анчаров. Интересната композиция на романа на Е. Евтушенко или стилът на Андрей Битов несъмнено ще се свържат с усилията на някои от нашите по-млади белетристи. Подобна съпоставка откроява цял възел от проблеми на нашите две литератури.

Първостепенен, водещ е и проблемът за постоянното обновяване на високото майсторство при превеждането от руски език, от езиците на съветските народи. В някои преводи започва да се усеща опасното присъствие на рутината, на доброто равнище на професионализма. Когато човек прочете наведнъж десетки преведени книги, неусетно го завладява чувството, че е попаднал в съвременен, спретнато подреден дом, в който няма уют, липсва интимност, топлина. Ето я барьерата, пред която ние ще се изправяме, ако не вземем мерки — добросъвестният, гладък, равен превод. Миналата година издава тази тенденция. Нужен е качествен преход към наистина съвременен равнище, към издигане на преводаческото изкуство до ярка идейно-естетическа зрелост, която постоянно да се обновява и обогатява. Нужно е, когато четем нов превод, да изпитваме възхищението на Томас Ман от превода на „Дон Кихот“: „Не мога да опиша възхищението си от превода на Лудвиг Тик, от този ведър и богато нюансиран немски език от класично-романтичната епоха — езика ни от

най-щастливия му период. Той предава по най-хубав начин великолепия хумористичен стил на творбата, който пак ме съблазнява да обявя хумора за най-съществения елемент на епоса, да почувствувам единството между тях, макар че тяхното отъждествяване не може да бъде обективно доказано.“

Постоянна трябва да бъде и грижата за изграждане личността на преводача, на неговия авторитет, на ясното му и безкомпромисно участие в съвременния превод. Крайно време е да виждаме повече преводачи с изграден профил, с повече етапни книги в тяхното утвърждаване. Занимава ме такава мисъл — не би ли било сериозно признание за един принос в националната преводаческа култура, ако по повод на свой юбилей наш преводач бъде представен с едно или две томчета от негови преводи, да се знае, че една повест, един роман се издават поради изключителната им художествена и преводаческа стойност. Имаме хубава библиотека „Български преводачи“ на „Народна култура“, в която се представят преводи на поезия. Може да се помисли и за представянето на преводачите на проза. Не робуваме ли на някои поостарели схващания в книгоиздаването на съветска или на друга чужда литература? Защо „Братя Карамазови“ да не се появи в нов превод до известния вече превод на Д. Подвързачов и С. Андреев с неговите приноси и качества, да се нареди наистина нов прочит на това безсмъртно произведение, прочит на преводач, който да отговаря на последната четвърт на XX век?

Но това изисква и повече целенасоченост, и по-малко пилеене на сили в случайни и прибързани преводи. Тук е необходима и по-продължителна подготовка и организаторска работа на издателствата — при такава амбициозна и сериозна работа Издателство „Народна култура“ може наистина да намери по-ползотворен начин за използване на добрите преводачески сили. Наложително е някои известни произведения от класиката да се преведат отново и когато се издават съчинения или избрани творби на известен автор, да станат истинско духовно завоевание.

Щекотлив е и въпросът, защо намаля участието на писателите при превеждането на прозата. В миналото редица наши белетристи бяха и преводачи. Докато при поетите тази традиция се запази, то почти не срещаме вече имената на наши писатели като преводачи, а това според мене е отстъпление от ярка и здрава позиция. Хубаво би било да се положат усилия за привличане на писатели, особено от по-младите, които да възвърнат някои от сполуките на миналото, да представят търсенията на своите колеги в областта на прозата.

Ще обърна внимание и на една неприемлива практика — редакторът да бъде рецензент на същата книга. А така е с „Бялата гвардия“ — Емилия Прохаскова, с „Безсъница“ — Иван Дойчинов, с „Личният живот на директора“ — Здравка Петрова е и редактор, и един от двамата рецензенти и т. н. Губи се ефективността, правят се пропуски, подценява се рецензентската работа, а тя може да бъде изключително полезна.

Има още редица проблеми, още важни нерешени въпроси — познати и нови, например предговорите, начинът, по който се представя един съветски автор, хаотично в различни издателства, случайността при избора на преводач и др. Не се съмнявам, че с общи усилия трябва да се потърси тяхното разрешение. Още в началото подчертах, че превеждането на литературата от великата страна на Ленин, на нейните творци е добило у нас не само признание, не само е изстрадана традиция, но е изпълнено и с богато художествено-естетическо съдържание, станало е съдба. Затова изисква и талант, и отговорност, и любов.

ПРЕВОДЪТ НА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА ОТ ЗАПАДНИ И НЕСЛАВЯНСКИ ЕЗИЦИ ПРЕЗ 1983 Г.

ГЕОРГИ ЦАНКОВ

Някога Блез Паскал беше казал: „Едва когато завършим произведението си, намираме онова, с което трябва да го започнем.“ В началото на пътешествието си из света на преводната литература аз се чувствавам в подобно положение — ще успя ли да изразя най-важното, да поставя онези проблеми, заради които си струва да се обединяват толкова различни автори и заглавия. В навечерието на партийната конференция за качеството на прецен план с особена острота излизат въпросите за идейно-художествените достойнства на подбора при представянето на преводни творби и за пълноценното използване богатствата на българския език при преводите. Все по-често се чуват гласове, които предвещават, че ще потънем в океана на преобладаващата литература: наистина днес морските бездни са отровени от какви ли не остатъчни продукти, та не е зле и ние да филтрираме своята „ловна“ територия, да отделим „заразената риба“ (ако има такава) и да преценим „тежестта на улова“.

Дълго размислях върху гледната точка, която ще определи патоса на следващите страници. Накрая си наложих маската на всеяден читател и захванах да поглъщам „вкусотините“, които ми предлагаха над 150-те книги (от 10 издателства). Приличах повече на дегустатор, отколкото на хишен гастроним — понякога вкусът на едно „книжно ястие“ ме принуждаваше с гримаса да го отстраня, случваше се тук-таме да ме подразнят пикантните подправки, но преобладаваха случаите, когато по цели нощи оставах с все по-успокояващия ми се деликатес, а след това бързах да го отделя сред онези книги, към които неизбежно ще се връщам и по-късно. Не вярвам на критиките, които бъркат в художествения текст като в двигател на автомобил — все още се стремя към съпреживяването, към необяснимата тръпка, която те кара да тръгнеш след героите, особено когато в перспективата на техния път мъждука онзи светлик, който е тъй необходим в напрегнатия ни живот. Естествено не можеше да не се съобрази и с „техническите подробности“ — четях с молив, където бе възможно сверяхах с оригиналите, разполагах с вътрешни рецензии за една част от книгите — в крайна сметка се оформи една определена представа, която ще се помъча да споделя, като държа да подчертая нейната субективност. Без съмнение ще бъда пристрастен към книгите, които обикнах, ще изразя оценки и мнения, които търпят критика, ще пропусна заглавия и преводачи (дано ми простят!) не защото искам да ги пренебрегна, а защото човешките възможности (уви!) имат предел и не бих могъл да повторя след Маларме: „Прочетох всички книги.“

Да говоря за качествения скок, който в последните години направи нашето книгоиздаване, едва ли има смисъл. Всеизвестни са фактите около попълването на „белите петна“ от картата на световните литератури, новостите при осмислянето на издателската политика и пр. Неоспорима е и ролята на СПБ за това щастливо развитие на преводното дело у нас. По-рядко обаче отчитаме ефекта от взаимовлиянията между национална и преводна литература, нямаме сериозни изследвания за богатствата, които преводачите внасят в златния езиков фонд, достатъчно познаваме реалните литературни интереси на читателите. А това са все проблеми от изключително значение за повишаване социалната ефективност на съвременната ни художествена култура.

Половината от 150-те книги, за които споменах, са се появили в издателство „Народна култура“. Този факт определя особеното положение на това издателство, към чиято продукция критериите ни са най-високи и към чийто успехи сме най-чувствителни. Четиридесетгодишната традиция на издателството определено си казва думата — оттук са минали и са оставили най-доброто от себе си толкова първомайстори на българския превод, толкова опитни редактори и издатели. Набраният опит в съчетание с дръзновението на младостта през последните години изведе „Народна култура“ към планомерно, уверено завладяване на световните литературни върхове. Все по-интересни са плановете, все по-радостни са „откритията“, предоставени на читателите. Това, разбира се, не означава, че напълно са изчезнали случайните заглавия, че веднъж завинаги е намерен идеалният модел на редакторски колектив, но без съмнение търсенията са

в правилна посока. Съществуването на едно централно издателство за преводна литература е нормално явление, характерно за почти всички социалистически страни. Големи постижения при превеждането са възможни само при обединяването на силно преводаческо ядро, при изключването на случайностите, непрофесионалните излитания, които за съжаление все още са ежедневие в практиката на някои наши издателства.

От голямо значение за още по-правилния подбор, за още по-качествения превод е стриктната специализация на останалите издателства, които предлагат преводна литература. Някои от тях, като „Партиздат“, „Хр. Г. Давов“ — Пловдив, „Г. Бакалов“ — Варна, „Народна младеж“ и др., общо взето, умело избират заглавия, но не са редки и случаите на междуетателски битки, на непрофесионално отношение към редактирането, на случайности при подбора. Без съмнение всяка преводна книга трябва да бъде необходима брънка от цялостна, идеологически и художествено издържана концепция. От огромно значение тук е откриването на правилното съотношение между представянето на различните периоди и стилове, както и вярната ориентация към наистина значимото в различните съвременни литературни явления. От по-нататъшния преглед ще стане ясно, че невинаги тези пропорции са хармонични, че често пъти робуваме на нашумели имена или пък се увеличаваме в предозирано представяне на проблеми, които не вълнуват особено българския читател.

Не по-малко важен е и въпросът за преводаческите кадри — едва ли ще издам особена тайна, ако кажа, че нашите преводачески редици стареят. Не защото няма приток на „свежа кръв“, а защото с младите невинаги се работи достатъчно ползотворно. Става дума не за усилията на СПБ и специално на Кабинета на младия преводач, чиито инициативи са повече от похвални, а за практическия издателски живот, където младите преводачи изведнаж се пускат да плуват в дълбоки води, дават им се нересално кратки срокове, те пристъпват към работа с огромно самочувствие и. . . за последствията се досещате. Случайни преводачи не трябва да има — преводът е изкуство, преводачът е творец, мисля, че вече никой не се съмнява в тези аксиоми, а творецът се създава, възпитава, калява не с теоретически занимания, а в самоотвержен сблъсък с белия лист и оригиналната творба. Детска болест на някои млади и несъвсем млади преводачи са всеядността, бързането, липсата на пиетет към превеждания автор. Често ще чуете думите: „Превеждах без любов, тоя автор не ми пасна.“ Това е занаятчийско отношение, несърочно оправдание за зле свършена работа, своеобразно „малко“ предателство към националната култура и език.

Тук аз държа да посоча няколко примера за творческо кипене, за висша самоотверженост. Мой приятен дълг е да изразя благодарността и възхищението си от преводаческия подвиг на Тодор Нейков, човекът, който посвети десетки години от живота си на великия Дон Кихот, за да зазвучат неговите мъдри слова тъй, сякаш са произнесени на български език. Сега Нейков ни поднася и плода на „наситените си унамуновски години“ — най-вещия тълкувател на Сервантес, дълбокия философ-хуманист Мигел де Унамуно. Не е необходимо да коментирам тук значението на това издание, нито пък да говоря за философските прозрения на Унамуно. Но нашата културна общественост с основание очаква сериозно изследване за приноса на преводача Тодор Нейков към испанската класическа литература и към обогатяването на българското художествено слово.

Като изключителен майстор се изяви в последните години и един преводач, за когото заговорихме още когато излезе „Берлин — Александерплац“ от Алфред Дьоблин. Сега Вили Брюкнер се представя пред съда на читателите с четири преведени творби: „Роман за три гроша“ и „Емигрантски разкази“ от Бертолд Брехт, „Литовски пиана“ от Йоханес Бобровски и романа „Винтерспелт“ от Алфред Андерш. Тази внушителна продукция издава не само огромна творческа енергия, но и последователно защитен вкус към определен художествен стил, както и блестящо изпълнена преводаческа концепция. За Брюкнер българското и немското художествено слово почти не крият тайни, той умее да предаде както философската и мирогледната същност в измамно простото и ясно Брехтово слово, така и сложното взаимодействие между документ и фикция при Андерш, а също и жизнерадостната поетичност на Бобровски. В предговора си към „Литовски пиана“ Брюкнер пише: „Поиякога споделяме с колеги преводачи (ко-

гато някоя книга ни поизмъчи), че сме „загубили време“. Да превеждаш Йоханес Бобровски иска много време, но — спечелено, драгоценно време.“

Именно за това „спечелено, драгоценно време“ на превода си струва да говорим, пък и да го противопоставим на другото — безвъзвратно изгубеното, отделено за ненужни на българския читател книги и за безрезултатни усилия на хора, които така и не разбират колко сложно е да запазиш цялата вселена от идеи, асоциации, багри, нюанси при опита да представиш пълноценно чуждия художествен текст на родния си език.

Мисля, че най-сериозното постижение на българската преводаческа школа през последните години са многотомниците, които представят с небивал за нашата издателска практика размах многообразието на „избраниците на духа“. Гьоте, Балзак, Стендал, Дикенс, Мелвил, Стайнбек — само тези имена са достатъчни, за да докажат, при успех на начинанията, висотата, до която е достигнала нашата преводаческа школа. Работата с многотомниците е повече от трудна — от съставителите, от редакторите, от авторите на предговорите и бележите и най-вече от преводачите се изисква максимално творческо напрежение. За съжаление този пионерски труд, този огромен влог в родната култура все още остава почти без внимание от специализирания литературен печат, все още никой не дръзва да направи по-цялостна оценка. По щастливо съвпадение и френската общественост през миналата година получи ново издание на прочутия недовършен Стендалов роман „Люсиен Льовен“. За френската критика преиздаването на книгата се превърна в централно събитие, в повод да се потърсят скритите внушения на този изключително актуален политически роман, където страстната ангажираност на твореца срещу реакционната буржоазия, срещу машиниците с властта и политическите авантюри на управляващата върхушка гърмят наистина като „пистолетен изстрел в бална зала“. Българският читател за първи път ще може да се докосне до този гениален роман, при това преведен с много усет за стиловите особености на Анри Бейл от Георги Панов, но критиката сякаш не забелязва каква творба сме получили в подкрепа на справедливата борба на нашето общество, сякаш не открива актуалните политически внушения, сякаш завинаги е наредила Стендал сред „мъртвите класици“. Не се правят опити да се осмислят по новому и художествените послания на Балзак, да се отдаде дължимото на съставителите и редакторите на този многотомник, в който не само че творецът е представен с най-значителните му (повечето от тях досега непревеждани на български език) творби, но е постигнато и така рядко срещаното при подобни издания езиково и стилово единство. Чудесният превод на „Онорин“ от Силвия Вагенщайн, на „Музей за антики“ от Атанас Сугарев са литературни факти, които заслужават по-широк отзвук. В редакторския колектив без съмнение голямата заслуга трябва да отдадем на опита и професионалните качества на Пенка Проикова и Ерма Гечева. Представително е и тритомното издание на Джон Стайнбек, и тук заслугата на редакторите Кръстан Дянков и Людмила Евтимова е несъмнена. За преводите на Вили Брюкнер вече стана дума, на същото високо ниво е и всичко останало в първите два тома от четиритомното издание на Б. Брехт и редакторите начело с Недялка Попова не по-малко заслужават нашата благодарност.

Повече проблеми възникват около петтомното представяне на Хърман Мелвил, осъществено от издателство „Г. Бакалов“ — Варна. Че Мелвил отдавна трябваше да бъде представен по достойнство пред българските читатели, две мнения няма, но остава отворен въпросът, дали това издание зацъпява достойно престижа на многотомните издания. И тук първата спънка идва от профила на издателството — то е специализирано за книги с морска тематика, затова ни дава представа за една действително важна, но не единствена насока в творчеството на Мелвил. Така се преиздава „Тапи“ в неособено привлекателен нов превод, вместо да прочетем за първи път на български „Редьбъри“, „Лунатикът Пиер“, „Шарлатанин“ и др. прочути, но не известни нам творби от Мелвил. В доклада си на миналогодишния преглед Спас Николов говори за безнадёжно остарял превод на „Моби Дик“, за непостигнатата в него философска дълбочина на романа, при това имаме вече няколко издания на този превод — беше ли необходимо да се възпроизвежда той и в многотомника? В същност засега новата, значителна творба е големият философски роман „Марли“, книга, която направо смаява с могъщо художествено въображение, с мъдра ирония и философско проникновение. Но към изданието на Мелвил няма предговор, така че читателят остава неподготвен за доста неочакваната среща с толкова слож-

на книга като „Марди“, недостатъчни са и обяснителните бележки, романът просто предизвиква към умно критическо въведение, което да го отдели от познатите ни „Тайпи“ и „Ому“, да ни разкрие ключа към пълноценното му възприемане. Преводът на „Марди“ е успех за преводачката Теодора Давидова, но тя без съмнение е имала нужда от по-сериозна стилова редакторска намеса, от повече време за работа. Тогава в текста не бихме срещали изрази като „китоловците, които едва ли има място, което да не са посетили“, или „в интерес на истината в живота ми като моряк“ или „аз се отправих на двучасовото си дежурство на върха на високата мачта“ (и по-нататък — „полюшвайки се на върха на високата мачта“), бихме разбрали какви са тези стихове „на Чернооката Сузана“ (може би — „за“), бихме избягнали досадните повтарящи се по три-четири пъти предлози, местоимения, бихме се освободили от някои буквализми. Отклоненията от граматическия норматив, от лексикалната изрядност, предозирането на аналитичните речеве обрати, неестествената пряка реч и прекаляването с буквализмите се срещат в доста преводи и могат да бъдат определени като **о б щ и г р е ш к и**, които биха се избягнали при по-прецизна редакторска работа.

Пример за съвършено редакторство, представяне и подбор е поредицата „Хермес“ на издателство „Народна култура“. Най-претенциозното око на специалист може да прояви само някои дребни несъгласия с отделни пасажи в превода на „Избрани писма“ от Цицерон (преводач — Недялка Георгиева), но „Писмата“ на Юлиан (превод — Владимир Атанасов) и „Тайната история“ от Прокопий (превод — Иван Генов) са истински образци на съвършенство при общуването с класическата култура. Завоевание за изд. „Наука и изкуство“ пък са „Избраните речи“ на Цицерон (преведени от Владимир Атанасов, Димитър Бояджиев, Недялка Георгиева, Лили Йорданова). В тези преводи се чувствуват сериозните традиции на българското класическо образование, както и близостта на нашата древна култура до скритите в класическото слово богатства.

Въобще сериозни са завоеванията в овладяването, представянето, осмислянето на световното литературно наследство. Но се забелязва и интересно разместване на пластовете — в последните години все по-сериозно настъпва количествено и качествено превъзходство на преводачите от немски език, които като че ли най-цялостно и най-задълбочено работят върху претворяването на немскоезичната класика на български език. Без да се замисля, човек веднага може да изреди имената на десетина първомайстори на съвременния ни превод от немски, по-трудно е да направим същото с преводачите от френски и английски (говоря тук за трите западни езика, от които най-много се превежда, но в последната група спокойно могат да се поставят и испанистите). Предстоят например важни планове за запознаване на българския читател с френската романтична класика, а преводачи не достигат. Нека не затваряме очи за тази заслужаваща внимание тревога.

А сега да се върнем към **к л а с и к а т а**. В края на годината излезе от печат един изящен оформен от Светлана Йосифова том, който ни представя „Хайнрих фон Офтердинген“ от великия немски романтик Новалис. Истинско удоволствие беше за мен тази нова среща с преводаческото изкуство на Любомир Илиев, който с еднаква вещина превежда тежкото, бремно от идеи и асоциации изречение на Брех и изящната поетична фраза на Новалис. За настроение ще цитирам няколко изречения от този блестящ превод, който звучи и като апотеоз на българското словесно богатство: „Такива са поетите, чудатите хора на порива, които сегиз-тогиз минават през домовете ни и навсякъде обновяват старото, почетно служене на човечеството и на неговите първи богове, на звездите на пролетта, на любовта, на щастието, на плодородието, на здравето и на веселието: те, които още тук са изпълнени с небесния покой и не обръщат внимание на безумните страсти, вдъхват само умнието на земните плодове, без да вкусват от тях и след това да бъдат завинаги обвързани с подземния свят. Те са волни гости, които стъпват безшумно на златните си нозе, а присъствието им неволно окриля всички.“

Английската класика е представена в годишната продукция с един том от Даниел Дефо, в който влизат романите „Дневник на чумавата година“ (за първи път на български) и „Мол Фландърс“ (преиздание). Сериозно постижение на преводачите Боян и Васил Атанасови е не само стилистичното единство на тома, но и лексикалното богатство при речевата характеристика на героите, като създадената чрез словото социална картина на епохата е майсторски претво-

рена в превода чрез верен лексикален подбор. Значителна творба е и историческият роман на викторианеца Ричард Блэкмор „Лорна Дун“, представен в поредицата „Избрани книги за деца и юноши“ от издателство „Отечество“ в добрия превод на Правда Митева. Читателите са благодарни и за новата среща с класика на английската криминална загадка Уилки Колинз, който е представен с вещина и артистизъм от преводачката Мариана Шипковенска с най-добрия си роман „Жената в бяло“. Издателство „Отечество“ ни среща и с двама класици отвъд океана: Натаниъл Хоторн — „Голямото каменно лице“ (превод Весела Кашарова) и Уошингтън Ървинг — „Къщата с призраците“ (превод Мария Райчева, Диди Бурилкова, Правда Митева). Съставителството на последната книга малко ме смущава, защото бих предпочел да видя не части от „Алхамбра“, а целия сборник на Ървинг, но разбирам необходимостта и от съобразяване с юношеската аудитория. Смущават ме и някои неразборни при транскрипцията: защо Ървинг става Уошингтън, а пък президентът и градът си останали Вашингтон. Или защо Джек Лондон си е Джек, а героят му Опыхаймер от „Скитник между звездите“ (превод Сидер Флорин) става Джейк. Въобще при транскрипцията на имената от всички езици продължава да царят хаос дотам, че например в сборника на издателство „Отечество“ „Унгарски фантастични разкази“ един и същи герой в два разказа от един и същи автор, преведени от един и същи преводач — Христо Боевски — се казва ту Сокач, ту Сакач. И на автора на въпросните разкази не е провървяло повече, защото в предговора името му е Кемейн, а в съдържанието — Кемени. Но това — между другото.

Библиотека „Световна класика“ („Народна култура“) ни представя „Избрани творби“ от Дьони Дидро. Донка Меламед е превела „Племеникът на Рамо“, „Жак Фаталиста“ с неговият господар“ и „Монахинята“. Аз сравних внимателно превода на „Жак Фаталиста“ с оригинала и установих безупречно познаване на френския език, граматически и стилистически правилен строеж на българската фраза, но в превода не се чувства усет към точната, характерно обогатена дума, към онази почти фокусническа игра със словото, която прави Дидро велик сатирик. Разбира се, за да се обоснова, трябва да посоча много примери. Тук ще се огранича само с няколко: още в първите редове изненадва необоснованата смън на глаголно време: „Жак започна да разказва. Било следобед, въздухът бил тежък, господарят заспал и т. н.“ При смяната на глаголно време читателят остава с чувството, че му предават разказа на Жак. В текста няма нищо подобно. Пасажът гласи: „Жак започна да разказва. Беше следобед, въздухът тежеше, господарят заспа и т. н.“, за да се стигне до неочакваната намеса на автора, която е предадена от преводачката така: „Виждале, читателю, че съм на верен път и само от мен зависи дали ще ви накарам да чакате една година, две години, три години, за да чуете разказа за любовните приключения на Жак.“ Несъмнено тежестта уморява, а текстът на Дидро трябва да се чете леко, игриво: „Виждале, читателю, че както съм тръгнал, само от мен зависи дали ще чакаш годинка, две или три разказа за любовните истории на Жак.“

Странни за речника на Жак са фрази като „господарю, не сте вникнали достатъчно добре“ или „струва ми се, че сте си поставили за цел да ме объркате“ и пр. Жак говори много по-просто, неговият и езикът на господаря му са от различни речеве пластове, а това не се е съхранило в превода: често пъти слугата изкуствено пародира усложнения слог на господаря си, което въвежда допълнителен комизъм в повествованието — в българския превод този пласт на творбата е изчезнал и героите са почти идентични в речевата им характеристика.

Три издателства проявиха през годината интерес към разказите на Ги дьо Мопасан. В издателство „Отечество“ се появи „Пътешествието на „Орла“, в издателството на БЗНС — „Нормандска шега“, а в „Профиздат“ — сборникът „Обикновена драма“. Специално внимание заслужава третата книга, защото единствено тя включва неиздавани досега на български език разкази на Мопасан (някои от тях — впоследствие се появиха за първи път и на руски език в кн. 2 от 1984 г. на „Иностранная литература“). Съставител, автор на предговора и хронологията за живота и творчеството на писателя е младият преводач от френски и редактор в издателство „Профиздат“ Красмир Мирчев, а в тома ще открием обнадяващи постижения на млади преводачи като Ада Григорова, Албена Стамболова, Мая Александрова и др.

Класически произведения от други езици не можах да открия (с изключение на сензационния роман „Черните диаманти“ от Мор Йокай, представен ни от „Профиздат“ в лошия пре-

вод на Борис Ников) и преди да премина към модерната класика искам да изразя тревогата си за несъразмерния дял на толкова необходимите ни, преборили се с патината на времето, творби в издателските планове. Разбирам желанието да се даде актуална информация, да се представят книги, които носят съвременен дъх, но струва ми се, че сега, когато нашумялата ретромода властва в ред области на изкуството, тя се е настанила и в издателствата. Няма нищо лошо в този интерес към „зората“ на модерното изкуство, но той понякога изважда на бял свят и явления, които едва ли заслужават чак толкова внимание. Един от любимите автори на нашите книгоиздатели е Ерик Мария Ремарк. Издателството на ОФ се е засело да представи отново едва ли не всичките му романи, а „Хр. Г. Данов“ ни предложи в неособено качествен превод и последния незавършен роман „Сенки в рая“. Писах във в. „Стършен“ за тази книга не защото тя е кой знае какъв гаф на книгоиздаването, а защото е симптоматичен случай за робуване на познати, с доказан търговски успех имена. Ето пример за любовен диалог между главните герои:

„— Искам те! — изрекох сподавено аз. — Искам теб и само теб, искам те повече от всичко, искам да проникна в теб, да се слея с теб!

— Тогава ме вземи! — изсъска тя, без да затваря очи. — Вземи ме и ме смачкай, какъсай ме на парчета, да, да, по-дълбоко в мен, да, разпни ме, влез в мен, ела, аз те посрещам, ела, ела. Какво ромони там? Не е ли извор? Ушите ми са изпълнени с неговия роман. . . Аз идвам, аз се разкъсам. . . Дъжд, дъжд. . . Той ромони, ромони, ромони. . . “Подобни словоизлияния, които имитират психологическа дълбочина, ще срещнем почти на всяка страница. Не виждам особена полза и от запознавството ни с англичанина Лесли Поулс Хартли, по чийто среден роман „Посредникът“ Джоузеф Лоузи беше направил чудесен филм. Тая връзка с киното и телевизията е характерна за нашите издатели. Появи се някоя серия и веднага — хоп! — да се превежда книгата. Сигурно вече някой работи над „Кметът от Кастърбридж“, макар че ако действително трябва да говорим за някой зле представен предвестник на модерната литература, той ще е Томас Харди. Сега имаме и най-добрия му според мен роман „Далече от безумната тъпа“ („Хр. Г. Данов“) в професионално направения превод от Красимир Желязков. Сред най-добрите издания на модерна американска и английска класика трябва да изредим великолепно представения от Красимира Тодорова майстор на „черния хумор“ Хектор Хю Мъйро-Саки със сборника разкази „Квадратното яйце“, огромния роман „Души в окови“ от Съмърсет Моъм (самоотвержено преведен от Димитри Иванов), чудесно преведения антивоенен роман „Джони грабна пушката“ от Долтън Тръмбо (преводач Светлана Каролева). Отдавна чакахме среща с Вирджиния Улф и затова книгката от 195 страници „Смъртта на еднодневката“ малко ни разочарова. Вместо да получим някак от прочутите романи, вместо обещания от издателство „Народна култура“ двутомник трябваше да се задоволим само с няколко кратки разкази и с девет великолепно преведени от Жени Божилова есета, които обаче идват като десерт, изпреварил сулата. По-лошо е положението с представянето на Джеймс Търбър в пловдивската поредица „Хумор на народите“, защото този път имаме претенции не само към подбора, но и преводачът Божидар Стойков се е разминал с автора. Според вътрешния рецензент на тази книга Николай Б. Попов „оттнет е „цветът“ на думите, комичните контрасти са изгладени и текстът сивее“. Ще открием дори примери за несъгласуване по род: „Та аз дори съм убеден, че вие я харесвате — му каза веднаж *мис Пейбър*, другият *му помощник*.“ На ред места е изчезнала тъкътата нюансировка на езика и стила, което веднага прогонва хумора. А той и без това е тъй дефицитен в издателските ни планове.

На пловдивското издателство дължим трите най-значителни книги от немскоезичната продукция в стил „ретро“. Става дума за романа „Помощникът“ от швейцарца Роберт Валзер (превод Елена Матушева-Попова), за избраната от Венцеслав Константинов и преведена от Красимира Михайлова проза на големия австрийски драматург Йозеф фон Хорват „Вечният еснаф“ и за първия роман на австриец Роберт Музил „Лутанията на възпитаника Тьорлес“, превод Надя Фунаджиева.

За Хорват Клаус Ман е казал: „Той беше поет, а само малцина заслужават това почетно звание. . . В поетичното му творчество, както и в характера му, по най-очарователен и оригинален начин се преплиташа нежни, наивни, лирично ведри настроения с мрачни, демонични черти.“ В общи линии това определение може да бъде отнесено и към останалите двама — летописци

на агонията на Австро-Унгарската империя, те се опитват успешно да разрушат и каноните на класическата разказвателна традиция, да очертаят силуета на сложния, трагично противоречив модерен човек, на „човека без качества“, който се задушава в машината на зловещите обществени механизми. Трудно и отговорно е да се превеждат такива творци, още повече че в българската литература почти не съществуват подобни теми и настроения, но и Елена Попова, и Красимира Михайлова, и Надя Фурнаджиева успешно гледат полупризрачния, но и зловещо-реален свят. Най-трудна може би е била задачата на Надя Фурнаджиева и затова някои претенции към нея — съкращенията за улеснение на читателя на някои пасажки, внасянето на турцизми и др. — не намаляват радостта от успеха ѝ. Не без значение е и фактът, че младата преводачка е редактор на останалите две книги, че е била редактор и на един от преводите на Вили Брьокнер.

Щастливо откритие беше за мен първата среща на български език с творчеството на ливанеца Джубран Халил Джубран, наречен от Огюст Роден „Уилям Блейк на XX в.“ Представителното издание ... „И зазорява красотата“, дело на издателство „Народна култура“, е посветено на стогодишнината от рождението на твореца. Типично явление на сесесиона, Джубран далеч надхвърля тесните граници на школата, както и на регионалното мислене, а сборникът точно проследява еволюцията на творческото му съзнание — от абстрактното преклонение пред някакъв висш синтез между музиката, любовта и поезията към изстраданата социалност и демократичност. Джубран пише на арабски и на английски, затова е и преведен от двама преводачи — Мая Ценова и Спас Николов, чиито усилия щастливо се допълват, за да се докосне българският читател до изяществото и философската дълбочина в тези поетични, мъдри страници.

С ужас виждам, че вече съм написал почти двадесет страници, а купчината книги върху писалището ми е все така застрашителна. Не всичко съм отразил, колебал съм се къде да вмъкна книги, които обичам и на чието споменаване държа. Какво е например „На белия камък“ от Анатол Франс — роман, есеистичен диалог, утопична фантастика? Никак не е било лесно на преводачката Мария Георгиева сред гмежта от митологически, исторически, библейски понятия и въпреки някои спорни решения тя, общо взето, се е справила добре. Или пък томът с „Дребосъчето“ и „Писма от моята мелница“ от Алфонс Доде — детска книга ли е той, или една реалистична, изключително човечна приказка за всички възрасти? Тази книга отново ни среща с шедрият талант на преводачката Пенка Пройкова, достатъчно е да сравним стария превод на „Писма от моята мелница“ (на Невена Розева) с това, което сега ни предлага Пройкова, за да разберам, че за първи път разказите на Доде наистина заживяват и дишат свободно на български, че за първи път нашият читател ще се докосне до тайната на безсмъртието в жизнената, сочна фраза на Доде. Има преводачи с белегистичен талант за езика — Пройкова е сред тях. С колко настроение се изпълва денят, когато прочетеш чудната история за „мулето на папата“: „Беше красиво, черно, с червеникави петънца, с яки крака, с лъскава кожа, с широка и мощна задница, с гордо вирната глава, цялото в пискюли, панделки, сребърни звънчета и фльонги; а на всичко отгоре беше хрисимо като ангелче, с кротки очи, с дълги мърдащи уши, които му придаваха вид на добро дете.“ Нямате ли чувството, че Доде сякаш е писал на български?

Прехода към света на съвременната проза ще се опитам да направя чрез един сборник с неиздавани досега у нас кратки разкази от Бертолд Брехт (съставен и редактиран от Венцеслав Константинов). „Трофеите на Лукул“ е постижение за поредищата „Факел“ на издателство „Профиздат“ — една хубава библиотека за „всички“, която през годината ни зарадва с още две сериозни книги — „Римската пролет на мисис Стоун“ (превод Красимира Абаджиева и Юлия Тошева) и „Виждаш ли още птиците“ от холандския белегист Боб ден Ойл (превод Клодин Кине и Николай Стоянов). Последната книга поразбуди духовете с някои по-откровени описания на интимни неща, но когато прочетох разказите, се убедих в художествената мотивираност на въпросните сцени. Когато са самоцел в една творба, еротиката и сексът наистина напаят сериозна вреда, но мотивирани, свързани с хуманната идея на писател, който не желае да гъделичка низките вкусове, едва ли ще попречат за правилното възприемане на художествения текст.

По-свободният език е една от характерните особености на съвременната световна литература. И една от уловките за неопитните преводачи, които търсят стилови съответствия в някакъв измислен, нереален български жаргон — но към тази тема отново ще се върнем по-късно. В

същност ясно е, че уловки за преводача крие всяка, дори и най-безобидната наглед книга. И ако заниманията с класическа литература изискват познаване на отдалечени от нас епохи и социално-езикови системи, то съвременната литература е не по-малко „коварна“. Да не говорим, че модерната стилистика синкопира, полифонира ритъма на фразата, но стремежът на големите съвременни майстори на словото към пародиране на какви ли не стилове, към „репликиране“ на класиката, към улавяне динамичния ритъм на века превръща някои книги в истинско изпитание за онзи, който иска да интерпретира цялото богатство — смислово и синтактично, на родния си език. Да вземем например романа „Морски обреди“ от Уилям Голдинг („Г. Бакалов“ — Варна). Чудесно е, че толкова бързо получихме една от най-значимите книги на последния Нобелов лауреат. Няма съмнение, че Мариана Екимова-Мелнишка е сред добрите млади преводачки, но и рецензията на Николай Аретов в сп. „Панорама“, и вътрешната рецензия на Венко Христов сочат несвършенствата на превода по линията на абстрахирането от пародирането на историческата поетика. За превода на едно романче от сто и деветдесет страници Мелнишка е трябвало да прерови Фийлдинг, Ричардсън, Смолет, да познава съвършено Библията и да открие всички пародийни моменти — с една дума, била ѝ е необходима не само енциклопедична култура за английския език и цивилизация, но и едва ли не богословско образование. А някои продължават да твърдят, че преводът не бил изкуство — дори да е занаят, то това е дяволски занаят, който изисква и „божията искра“ на таланта, и трудолюбието на мравката.

Сред съвременните английски творби ще отличим и романа на Маргарет Драбъл „Средна възраст“ („Народна култура“), „хроника на живота във Великобритания през 70-те години“ (по думите на Аглика Маркова, авторка на превода). И макар да не съм сред горещите почитатели на Драбъл, макар да ми е досадно от феминистичните забегки (тъй модни напоследък и у нас), не мога да не оценя по достойнство чудесния превод на Людмила Харманджиева, която без да пренася „Пикадили“ на „Раковска“, успява да намери ключ към сложната стилистика на творбата и да направи понятни (но не и да проанира) за нашия подготвен читател духовните терзания на съвременните английски интелектуалци. Допадна ми срещата с мрачния хумор на Ричард Бротиган (превод Рада Шарланджиева), макар че, честно казано, си представях издателската година и без тази книга, доста чужда на българското чувство за хумор, усмихнах се иронично на „Крамър срещу Крамър“ („Народна култура“), какво да се прави — след толкова „Оскар“ за филма приех, че като премия за целогодишното интелектуално напрежение читателите на сп. „Панорама“ могат да получат и отморяващо четиво от рода на „Любовно приключение“ от Джулиън Саймънс, беше ми интересно да се запозная с начина на мислене на Лив Улман, макар че в „Промияната“ („Народна култура“) лесно се долавят и фалшиви нотки (преводчак Иглика Василева), но все пак останах с неприятното чувство, че востри от нашето внимание остават наистина значителни творби, които с години чакат своя талантлив преводач. Абсолютно несъгласен съм обаче с избора на една уж антивоенна книга, предложена ни от ДВИ. Да четеш „Червеи“ от Робърт Фланагън е истинско мъчение — садистичните сцени намирисват на самоцелни, имам чувството, че авторът се забавлява със своя зловещ сержант Магуайър. Достатъчно е да спомена имената на Норман Мейлър и Джеймс Джонс, за да припомним силната антивоенна традиция в американската литература — вместо това ни се поднася повече от съмнително четиво, в което най-нежната дума е „двойно лайно“, а в крайна сметка идейният пътнеж остава почти невидим.

Съвсем друго нещо е изданието от „Партиздат“ роман „Специалист от Сицилия“ от Норман Луис във вещия превод на Желяз Янков. Ето това е пример за занимателна художествена творба, за „политически трилър“ от най-висока класа. „Специалист от Сицилия“ разкрива не само тайните механизми на убийството на века (това на Джон Кенеди), но той изследва и психологията на два типа съвременен бандитизъм — мафията и ЦРУ взаимно обогатяват методите си и все пак „кланът на сицилианците“ е сякаш детска игра в сравнение с мощната организация, която фактически го управлява. И ето че стигнахме до „гвоздеа на сезона“, до книгата, която разбуди доста духове — гигантския „Шогун“ от Джеймс Клавел. Да си призная, очаквах неприятна среща с поредния булеварден продукт на писачи от рода на Харолд Робинс, но удивлението ми растеше с всяка прехвърлена страница. Четях сериозен исторически роман от писател-

свърхпрофесионалист, който блестящо познава проникването на прехвалената западна цивилизация в Япония. Книгата точно описва попъзлновенията на религиозни миссионери и безмилостни търговци към устоите на един самобитен свят и звучи актуално днес, когато пипалата на американската политика шарят по всички посоки на света. Клавел е не само великолепен разказвач, да си призная, от него научих за Япония повече, отколкото от която и да било друга книга (пък даже запаметих и няколко японски думи). Не споделям опасенията на някои наши японисти, че представата за Япония се вулгаризира, елементаризира — Клавел пише с възхищение за изконните добродетели на японския народ, като не забравя да освети и огромните класови различия в онзи далечен исторически период. В крайна сметка аз не се боя, че българският млад читател държи в ръцете си тази книга — тя няма да го научи на нищо лошо — много повече вреда от години му нанася псевдоисторическата поредица „Прокълнатите крале“ от Морис Дрюон, която дори не се превежда особено добре. Случаят с „Шогуни“ е съвсем друг — Жечка Георгиева е пристъпила към работата с необходимата отговорност, тя безупречно се е справила с десетките трудни за разчитане исторически и географски реалии, така че имах чувството, сякаш общувам с един интелигентен и остроумен съвременен Дюма.

Колкото и да е парадоксално, познанията ни за съвременната литература на ГДР са общо взето бегли и, както се оказа от книгите, които издателствата ни поднесоха тази година, неточни. Изумен съм (да, това е точната дума!) от новата среща с Юрий Брезан. Бях чувал нещо за сюжета на романа му „Крабат, или преобразяването на света“, но отдавах интереса към тази книга на литературната мода. Сега, когато прочетох творбата, мисля, че тя е един от духовните празници през годината. Не само защото славянската кръв на автора го прави особено близък до нас (той е представител на лужишката етническа група), но и поради могъщото му въображение, философската му дълбочина. Открих нещо общо с философската проза на Емилиан Станев и всяка страница ми поднасяше нова пластична изненада. Брезан е творец с глобално мислене, социалистически реалист от ранга на Айтматов, на Вежинов, на Ивашкевич. Удивен съм, че и тази творба мина почти незабелязано за толкова търсещата явления в съвременната социалистическа литература критика. За превода на Ана Лилова няма да говоря — той може да бъде обект за лабораторно изследване на тема „съвършено предаване на свърхсложен художествен текст“ — чуден аромат на живо слово придават думи като „дъхав струй, лотораст, линеища, закълбила“, фразата тече ту забързана, ту плавно и тържествено, сякаш се lee чудна поема в проза — поема за могъществото на народния дух. На стената на тъмницата си героят издълбава три изречения: „Всяко слово е беззвучно, ако чува само себе си. Всеки рай е ад, ако не включва и земята. Всяка явря е празна, ако не се изпълва с истина.“ Нека ги запомним.

Щефан Хермлин е другата щастлива изненада, поднесена ни от „Партиздат“. Сборникът с разкази „Вечерна светлина“ представя един съвършен естет, който е посветил голяма част от творчеството си на страшния спомен за „кафявата чума“. Малцина са писали с толкова проникновение за страшните поражения, които фашизмът нанася върху човешката психика. При това за съдник е привлечена немската духовна традиция — отново сложно сплитане на стилове, отново необикновено драматично напрежение в думите, които звучат едновременно реално и символично. С необикновена сила Хермлин показва и силите, които ще се противопоставят на човеконенавистническата философия и практика, и всичко това, без следа от тезис, от правополучение, надеждата се ражда от блясъка на голямото изкуство, от умението на твореца като никой друг да разкрие величието на комунистическата идея. Дори и специалистите да открият в преводния текст дребни неточности, младата преводачка Ана Димова е издържала блестящо своя пръв тежък изпит.

Към темата за фашизма, този път видяна от най-неочакван ъгъл, ни връща и потрисащата книга на Фаниа Фенелон „Девическият оркестър в Освиенцим“, която дължим на преводачката Ивета Милева и на издателство „Музика“. Тази книга не може да се разказва, тя трябва да се изживее, макар и мъчително, макар и кошмарите на разказа да ни преследват дълго след това. Трудно е нечие писателско съзнание да измисли подобна „история на ужаса“ и още по-трудно е да го оживи с искрени човешки чувства, с надежда. Фаниа Фенелон не иска да се съобразява със слабите ни нерви, с ежедневните ни грижи — защото „никой не е забравил и нищо не е забравно“.

Запознаването ни с диалогията „Спасеният език“ и „Факел в ухото“ от Елиас Канети, както и очакваната среща със знаменития му роман „Заслепението“, безспорно е сериозен влог в съвременната ни култура. Все още сме стъписани пред значимостта на интелектуалното послание на Канети, все още името му се обгражда и от неизбежния снобистичен унес, но вървам, че скоро всичко ще дойде на мястото си и тогава ще се обърнем отново към образцовите преводи на Елисавета Кузманова, за да извлечем действителната хуманистична стойност на твореца, да уточним мястото му на лавицата на модерната немскоезична класика, да потърсим мостовите, които той хвърля към нашата действителност и към нашите идеи. По-трудно ми е да си представя, че някога ще изпитам възторг от такива типично немски книги като „Диханието“ от Томас Бернхард (превод Александър Андреев), „Загубата“ от Зигфрид Ленц (превод Боряна Вълчева) или „Сенчестата страна“ от Франц Инерхофер (превод Боян Вълчев), всичките издадени от издателство „Народна култура“. Още в началото направих уговорката за субективен вкус — е, добре, ето че то се прояви, според мен има нещо насилено, нехуманно дори в тази автоматизирана, отчуждена, ако щете стерилизирана проза. Може би не я разбирам, обвинете ме и в старомодност, но не знам какво повече от Кафка може да каже Бернхард. Не съм възхитен и от първата среща на нашия читател с автора на нашумели бестселъри Ханс Хелмут Кирст. И ако романът му „Фабрика за офицери“ наистина има определени качества, то едва ли същото може да се каже за „Обречен на успех“ (Издателство на ОФ), книга, която започва така: „Тя имаше задник на кон (може би по-скоро на кобила? — бел. моя, Г. Ц.). Като на расов кон — лъскав и гладък, пицно закръглен, с грациозна подвижност. И както трябва да се предположи — упояващ с остър аромат.“ Прекалено остър е този аромат за добрия вкус и прекалено в „шпрингеровски“ дух ми се струва обогрета тази критика на обществените порядки. Повече ми попада позицията на Валтер Матиас Дигелман, един от най-известните съвременни швейцарски писатели, който в романа си „Разходка по езерото“ (превод Невена Царева) достига до значителни обобщения, като използва криминална интрига от диоренма-товски тип.

Много се говори за криза в съвременната френска литература и ако съдим по книги като „Любовна мъка и още нещо“ от Франсоаз Мале-Жорис, или дори по отклонения с „Гонкур“ обемен роман „Империя на облаците“ от Франсоа Нурисие, и най-вече по „Покорното куче“ от Франсоаз Саган (и трите — издание на „Народна култура“), действително тази криза е на лице. Радвашо е, че и трите книги са преведени на добро ниво, съответно от Тодор Дънков, Нина Венова, Мария Коева и Нели Захариева. Не бих се осмелил все пак да оспорвам тяхното място в годишната преводна продукция, защото дори когато е в криза, френската литература има какво да каже. Макар да намирам първата част на „Империя на облаците“ прекалено мудна и разтеглена, съм длъжен да оценя важноста на проблемите, които се поставят, както и пластичната култура на белетриста. Пък и, ако литература в криза може да дава творби като „Мемоарите на Адриан“ от Маргьорит Юрсенар, като „Лъжата — истина“ от Луи Арагон, като „Пелагия Каручката“ от Антонин Майе, то без съмнение тази криза е преходно явление. „Мемоарите на Адриан“ (в чудесния превод на Нели Захариева) е роман, за който може да се свика и колоквиум — толкова сложни, толкова значими са философските и естетическите проблеми, които се поставят в него. Няма съмнение, че именно писатели като Юрсенар (а не като Мале-Жорис или Саган) са по-необходими на читателите, особено когато стигнем до степенуване на явленията. Своите достойнства има и вторият том от историческата поредица на Бернар Клавел „Светлината на езерото“, преведен със същата вещина, както и първият, от Ева Бояджиева. Тук искам да обърна особено внимание и на една друга книга, която идва от „Хр. Г. Данов“. На корицата нейният автор е представен като Рублес, а вътре — като Роблес. Аз харесвам този писател и романа му „Зимна Венеция“, но за съжаление той е направо унищожен от преводача Никола Колев. Текстът гъмжи от езикови грешки, от неприятни буквализми („Марта и той“, „Карло и аз“), от направо смехотворни фрази, като „сигналът е преминал на зелено“, става дума, че светофарът е светнал зелено; научаваме, че героят има „силует . . . със светли грижливо пригладени коси, с пъстри ризи“, на места има изпуснати цели пасажии от текста и т. н. Как е възможно тази езикова небрежност (меко казано) да не е подразнила редакторката Екатерина Делева?

Но сега да оставим трите езика, които ни отнеха толкова страници, и да обърнем поглед към представянето на другите световни литератури. Време е да поговорим за испанистите. Държаме ги толкова дълго в сянка не защото не ценим постиженията им, а поради значителния им интерес към съвременното състояние на испаноезичните литератури. Вярно е, че през изтеклата година модата към латиноамериканските автори малко е позитивна, но затова пък представените имена са в повечето случаи наистина значими. В поредицата си „Извори“ изд. „Народна култура“ ни подари великолепен том с „непубликувани или публикувани само в периодичния печат стихотворения в проза, пътеписи, спомени, статии, есета, речи и др.“ от гениалния чилийски поет Пабло Неруда. Съставена от съпругата на Неруда Матилде и от големия венецуелски писател Мигел Отеро Силва, „взета в цялост, тази книга може да се разгледа като истински духовен автопотрет на Неруда“ (цитирам автора на предговора Атанас Стойков). Преводът Стефан Савов (по думите на рецензентката Тамара Такова) е постигнал „високохудожествен изказ“, тъй че големият поет „звучи пълноценно и с цялата си сила на български език“. Неруда пише в книгата си с възхищение за своя другар и духовен съратник Володя Тейтелбойм, чиято последна творба — обемистият роман „Вътрешната война“, също фигурира в годишната продукция на издателство „Народна култура“. Това е извънредно труден за превод роман, в който присъдата на фашисткия режим в Чили идва като следствие от осъзнаването на върховните духовни постижения на прогресивната световна култура. Преводачката Тамара Такова с лекота преодолява маса трудности, проявява по думите на рецензента Венцислав Николов „разностранна интралингвистична информираност, широка обща култура“. Приятна е и новата среща не с романиста, а с разказвача Марио Бенедети. Сборникът „С носталгия и без носталгия“ (съставен и преведен хубаво от Емилия Юлзари) разширява представата ни за таланта на този уругвайски писател. Повече информация за търсенията на съвременните кубински разказвачи получаваме от десетте кубински разказа, събрани в сборника от поредицата „Панорама“ — „Късче море и прозорец“ (който дължим на Емилия Юлзари, Корнелия Дарева и Детелина Димова). Но аз лично оставих недочетен романа „Голямата къща“ от кубинския писател Хосе Солер Пуиг — съчетанието между „новия роман“ и „магическия реализъм“ довежда до пълно изличаване на традиционните романни връзки, тъй и не можах да разбера кой какъв е и за какво се бори — може би отново грешката си е моя, но мисля, че не съм длъжен да ръкопляскам на всеки криворазбран авангардизъм.

Хубаво е, че нашите издатели са се сетили за нашумелия преди години испанец Луис Мартин-Сантос, испанския „Камяу“. Неговият роман „Време на мълчание“, писан през 1964 г. малко преди неочакваната смърт на автора, е несамо опит да се пренесе екзистенциалистката философия в испанска обстановка, а преди всичко психологическа дисекция на една гнила действителност. Неслучайно франкистката цензура е обезобразила първото издание на тази книга. Лекар-психиатър по образование, Сантос пристъпва към героите си като към пациенти, опитва се да открие подсъзнателните им реакции, но успява да свърже всичко това с актуални и значими социални изводи. И предговорът, и най-вече преводът на Валентина Рафаилова заслужават суперлативна оценка.

Годината ни поднесе изведнъж три португалски творби: „Двойнствен живот“ от Фернанду Намора (превод Бистра Добрианова), „Майомбе“ от Пенетела (превод Донка Ангелова) и издадения от Партиздат сборник „Незаконни деца на слънцето“, който ни представя прозаика Урбану Тавариш Родригеш. Моите предпочитания клонят към последния автор, защото при него ме респектира съчетанието на модерен изказ със сложна образност и социална значимост. Но ме подразниха някои граповини при превода на повестта „Незаконни деца на слънцето“ (преводач Румяна Генова).

Преводната продукция от италиански е скромна като количество, но значителна като качество. Хубан Стойнов ни зарадва с прекрасния си превод на три новели и глава от незавършен роман на Джузепе Томази де Лампедуза, под общото название „Лигея“, издание на „Г. Бакалов“ — Варна. И в кратките форми големият творец е на нивото на своя гениален роман „Гепардът“, истинско удоволствие е човек да следи изящната извивка на фразата му, да се наслаждава от психологическото му проникновение, от прекрасната му дарба на пейзажист. Младата преводачка Румяна Първанова дебютира с две трудни за превод творби — романа „Гра-

дината на Финци-Контини“ от Джордж Басани и сборника разкази „Бедните са луди“ от Чезаре Дзаватини. Два погледа към времето на Дуче, два своеобразни протеста срещу фашизма, но всеки от тях с неповторими художествени средства: Басани обръща поглед към преживяванията на интелектуалците, а Дзаватини ни извежда на улицата, където сякаш със скрита камера и с невероятно човешки абсурдистки хумор постига търсеното социално обобщение. Първа нова е успяла и в единия, и в другия случай, което придава висока стойност на дебюта ѝ. Аз харесвам преводача Божан Христов в постижението му при превода на романа „Дали ще види Сингапур“ от Пиеро Киара (и затова в скоби ще подметна, че май се е отнесъл малко лековато към заниманията си с Емилио Салгари). Христов е сред най-добрите ни преводачи от италиански, а Киара без съмнение е творец с установена стойност в съвременния италиански литературен живот.

Находка в издателската година са и мемоарите на живия класик на ливанската литература Михаил Нуайме. Книгата „Моите седемдесет години“ е като панорама на арабския духовен и политически живот, но тя е и мъдра изповед, която скъсява разстоянията между източната и западната култура. И тук можем да поздравим един преводач с успешния му дебют — в рецензията си за превода Веселина Райжекова пише: „Преводачът Славян Русчуклиев е имал предвид готова концепция за превода, проявил е дълбоко разбиране за сложните и многостранни философско-естетически възгледи на писателя, умело се е справил с огромния терминологичен материал от религиозен, научен и философски характер.“ Хубави думи казва рецензентката Ц. Николова и за превода от персийски език на повестта „Директорът на училището“ на Джалал Ал-е Ахмед (преводач Марта Симидчиева). За съжаление съвсем отрицателна оценка трябва да дадем на тома „Арабски морски новели“ — превод на Катя Ахмад. От преведените 16 разказа 8 изобщо не са свързани с морето, изборът на автори е доста случаен, а преводът е недопустимо своеобразен.

Съвсем друг е случаят с трилогията „Стрелата на бога“ от големия нигерийски прозаик Чинуа Ачебе. Качествата на този роман ни карат да погледнем с повече уважение и очакване към африканските литератури, още повече че „африканският магически реализъм“ като че ли е на път да затъмни достиженията на латиноамериканския. Ако съдим по „Стрелата на бога“, тези твърдения не са лишени от основание, защото тук Африка е изчистена от екзотика, за да се навлезе с психологическа дълбочина в народната психология, да се разкрие разсместването на историческите пластове, което XX в. донесе и на този „огнен“ континент.

Младите японисти ни „запалиха“ за японската култура и литература и макар че не всяка година са възможни открития от класата на „Нечакана повест“, не можем да бъдем недоволни от представянето на творец като Джунитиро Танидаки с „Портрет на Шункин“, както и от сборника японски новели „Танцорката от Идзу“, който ни представя такива майстори на психологическия разказ като Кавабата Ясунари, Ое Кендзабуро, Кейко Такеши и др. Имената на нашите японисти станаха популярни. Цветана Кръстева, Дора Барова, Добринка Добринова, Вера Вутова, Ружица Угринова и др. с апостолска страст преодоляват десетки трудности, за да ни представят наистина най-хубавото в една все още загадъчна за нас култура. Отново е представен и добре познатият ни Абе Кобо, този път с романа „Изгорената карта“ (превод Ружица Угринова), но все ми се струва, че неговият стремеж към европеизиране на японската проза е по-скоро опит за спечелване на чуждия читател, отколкото творческо кредо. Добре е представен от Бора Беливанова и класикът на модерната китайска литература Лу Сюн в сборника „Стари истории в нова редакция“. Към превода от японски скоро ще се върнем по един трагикомичен повод, а сега да се пренесем отново в „старата, добра“ Европа, за да споменем без особен ентусиазъм, но и без лошо чувство финландския роман „Плащката ела“ от Матти Пулккинен (преведен от Веселин Тошков). Недоумявам какво е „модерното и експерименталното“ в представения от пловдивското издателство норвежки роман „Един ден през октомври“ от Сигюр Хул (суров е и преводът на Антония Бучукова). И ако през годината на излизането му — 1931, този роман наистина е бил модерен, то просто трябва да кажем, че той не е издържал проверката на времето и баналният любовен сюжет едва ли ще трогне съвременния читател.

В представянето на съвременните литератури неслучайно оставих последна унгарската. Напоследък по цял свят се говори за сериозните постижения на унгарските прозаци, а за ця-

да една година ние получаваме само един роман — „Загадката на Прометей“ от Лайош Мещерхаз (преведен чудесно от Александра Трон), който още повече увеличава любопитството ни към тази братска социалистическа литература.

Преди да преминем към темата за развлекателните четива нека отделим дължимото внимание и на три книги, които ни представят големи творци в тяхната лаборатория, дават ни представа за литературните им пристрастия и спорове. Сред тях най-високо поставям изданието от варненското издателство сборник „Мнения“ от Антонио Мачадо (превод Лъчезар Мисев). Но с удоволствие, макар и невинаги с вътрешно съгласие (може би именно това е най-интересното) цетох „Реалистите“ от Чарлз Пърси Сноу, майсторски преведена от Мариана Неделчева. Сноу умее да види първомайсторите на реалистичната проза тъй, както едва ли някой досега ги е виждал. Има своето място в литературния ни живот и книгата „За нравствеността в литературата“ от Джон Гарднър, добре преведена от Христина Кочемидова. Гарднър навярно ще помогне на нашите критици и читатели да си съставят по-точно мнение за някои преувеличени явления в съвременната американска литература, ще разруши ореола на някои превъзнесени кумири и ще ни напомни, че „истинският творец се прави на луд с цялата си душа, труд се на ръба на пропасти, но помни целта си и се придържа към нея и тя е също така силна като съня му. Той не е овладян от духове като Касандра, а страстно, неудържимо изследва света със съзнателното намерение да се завърне пак у дома си подобно на Одисей“.

Преброих десет криминални романчета, дори няма по едно за месец — сред тях правят впечатление имената на традиционните ни любимци Сименон, Едгар По, Морис Люблан, Конан Дойл, Агата Кристи. Ново е името на чудесния френски първомайстор на загадката Гастон Лъору, представен с романа „Тайната на жълтата стая“ в чудесния превод на Ася Къдрева. Ново е и специалното внимание, което нашите издателства най-после отделиха на американския „черен роман“. Това стана, разбира се, благодарение на Богомил Райнов и на неговите проникателни анализи на социалната и художествената значимост на най-добрите произведения от жанра. Най-силното доказателство са романите „Алена жътва“ и „Стъкленият ключ“ от Дашийл Хамет, „Няма орхидеи за мис Бландиш“ от Джеймс Х. Чейз и най-вече „Дългото сбогуване“ от Реймънд Чандлър. За съжаление повечето от нашите преводачи все още нямат ключ към този вид роман, пък и смятат, че е лесен за превод, така че в крайна сметка читателите държат в ръцете си подобия на превод, направени от Неделчо Петров, Иван Янков и Павлина Жулева. Най-трагично е положението с „Алена жътва“ — на много места смисълът се губи, а неверните тълкувания на текста просто разрушават авторската идея. Може би преводачите, които за в бъдеще ще работят над тези автори, трябва да се консултират с Жечка Георгиева (и с нейната редакторка Л. Харманджиева), която е успяла да разкрие цялата художествена значимост на „Дългото сбогуване“, намерила е онзи еквивалент на езика, който прави от детектива Марлоу наш търсен познат. Миналата година на пловдивския преглед на художествената преводна продукция обърнах внимание на недопустимо слабия превод на „Арсен Люпен“. Какво беше изумлението ми, когато видях същата книга преиздадена с вярното ѝ заглавие (в първото издание беше събрано и заглавието), но в същия безобразен превод. Тук е мястото да поставя въпроса и за дейността на един особено продуктивен преводач от немски — Веселин Радков, за когото се носят легенди. Не знам и не ме интересува дали е превел целия Карл Май, но ако превежда както досега, той просто трябва продължително да си почине. С неговия подпис излизат части от романи, които след това не продължават, но той си позволява да поднася на читателите и невъобразими предговори, от които можем да научим, че Геза фон Цифра е режисьор и писател от световна величина, или че Франк Арнау, автор на току-що появилото се булевардно романче „Акционерно дружество „Хероин“, е едва ли не по-значим криминален автор от Сименон и Агата Кристи. Прочетете литературното недоразумение на Арнау, прочетете и предговора на Радков и ще се убедите, че не преувеличавам опасенията си от дейността на този преводач.

Преди да направя кратък преглед на новите заглавия във фантастиката, ще си позволя да откреня и тук вратичката към един полукриминален случай. Елза Димитрова превежда (със съкращения) от японски романа на Сако Комачу „Потъването на Япония“, но ето че руският преводач на същата книга е допуснал на едно място грешка и изпратил Япония на Атлантическия

океан. Нашата преводачка не се колебае да го последва. Тя въобще плътно върви след него, а когато не разбира и неговия текст — съкращава. Така един от майсторите на съвременната японска психологическа проза е едва ли не преразказан от преводача (учил една година японски във факултативен курс). Това деяние е обида за усилията на нашите японисти и аз мисля, че Димитрова дължи поне публично извинение за постъпката си. Сред останалите фантастични книги отделям за себе си сборника с разкази „Недокоснат от човешки ръце“ от Роберт Шекли (в изданието превод на Виолета Чушкова) и имам сериозни резерви към излезлите книги: от Лино Алдани — „Затъмнение 2000“, от Роберт Мерл — „Добре охранявани мъже“, от Кристофър Прист — „Машината на пространството“, от Пиер Бул — „Планетата на маймуните“. Последната беше наистина нашумяла, но преди двадесет години, а романът на Мерл е едва ли не десетото произведение от този иначе приличен писател, което излиза на български. Алдани отново ни занимава какво ще стане с човечеството след атомната катастрофа — не станаха ли много тези апокалиптични предсказания, не е ли по-добре да се мисли и пише как да не се стига дотам? Не съм ентусиазиран и от сборника „Иберийска фантастика“, макар че в него има няколко разказа, които заслужават висока оценка. Започвам да мисля, че са прави онези сурово охуленни от специалистите-фантасти читатели на в. „АБВ“, които плахо проявиха съмнение за художествената стойност на фантастиката, която ни се поднася. Още повече, че за критерий в съвременната фантастика ние имаме книгите на българите Любен Дилов, Павел Вежинов, Емил Манов и др., които според мен са много висока мярка в сравнение с онова, което ни се поднася в превод.

Остава ми да кажа няколко добри думи и за книгите на Издателство „Музика“, които също имат своя читателска аудитория. „Енрико Карузо“ от Дороти Карузо (превод Вася Данова), „Животът на един творец“ от Клара Шуман, биографията на Луис Армстронг — не мисля, че тези издания могат да бъдат отречени с лека ръка. Те имат и познавателно, и възпитателно значение, особено днес, когато въпросът за обкръжаващата ни музикална среда е особено актуален.

Бюрото ми опустя, книгите заеха местата си по полиците на библиотеката, настъпва времето за нови очаквания, надежди, за изводи. Всяка година е така — виждаме успехите си, но не смеем да се усмихнем самодоволно, защото знаем и допуснатите грешки, и трудностите, с които още дълго ще се сблъскаме. Може би в навечерието на всенародното чествуване на четиридесетгодишнината от Девети септември, в навечерието на конгреса на СПБ този доклад трябва да има по-юбилеен тон. Но струва ми се, задачите, които нашето време поставя, са други — има кога и къде да произнасяме юбилейни речи, имаме и необходимото самочувствие, за да ги произнесем с убеждение, но тук, на нашия работен форум, сме длъжни критично и с мисъл за перспективата да огледаме конкретните резултати от една успешна за българския превод година. Струва ми се, че сред изводите, които сами се налагат от изнесеното, най-важни са следните: голямата част от преводната продукция през годината отговаря на високите идейно-естетически критерии, предопределени от етапа на развитие на социалистическата ни култура. Издателските грешки и недоглеждания се дължат предимно на предоверяване на нашумели имена, на робуване на определена литературна мода или на търговско-конюнктурни съображения (за радост тези случаи са най-малобройни). Във всички издателства е необходимо още по-професионално и отговорно отношение към редактирането на ръкописите, както и внимателен, прецизен подбор на преводаческите кадри. Дори и при най-добрите преводи понякога ще открием досадни буквализми или стилови граповини, които лесно биха се избягнали при по-зорка редакторска намеса. Най-важно според мен е преводачите да се възпитават в самия творчески процес, да не се допускат никакви компромиси от идеен и художествен характер по отношение на книгите, които се подписват за печат.

Издателските планове за 1984 г. отдавна вече са известни на читателите — очакваме и вече получаваме нови богатства от световната литературна съкровищница. Понякога, увлечени в четене, забравяме да погледнем към каренцето, където е изписано името на онзи скромен труженник — преводача, но той не ни се сърди, защото най-голямата награда за него е, ако не забележим мъчителния му труд и приемем чуждоземната творба като бисер на българската словесност.

СЪСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА, ИСТОРИЯТА И КРИТИКАТА НА ПРЕВОДА ПРЕЗ 1983 г.

ЛЮБОМИР ИЛИЕВ

Вече четвърта година прегледът на преводната продукция у нас напуска рамките на езиковите и жанровите групи, за да застане пред съда на обществеността. Вече четвърта година и публикациите по теория, история и критика на превода не са само колегиално достойние на членовете на секция „Теория, история и критика“, а търсят мнението на по-широк кръг специалисти и ценители. Впрочем допреди няколко години подобна широка гласност на нашия труд едва ли би имала достатъчно основание — осмислянето на сравнително редките му прояви мъчно можеше да предложи достатъчно материал за задълбочен, обхванат анализ на извършеното през една календарна година.

По мое убеждение днес нещата стоят доста по-различно. Преводната литература, а с нея и публикациите по теория, история и критика на превода са в състояние на явен подем; както преводачите, така и авторите на рецензии, статии и отзиви за техния труд се радват на пораснал престиж; списанията „Панорама“ и „Факел“ допринесоха за известно съживяване на най-занемарения дял от нашите занимания — оперативната критика; вестници като „АБВ“ и „Пулс“, „Литературен фронт“ и „Народна култура“ все по-охотно предоставят страниците си за публикации по теория, история и критика на превода.

Припомням всичко това, макар да съзнавам, че то не е ново, а съществува като задълбошаваща се тенденция вече няколко години. Съзнавам също, че докладът ми положително ще получи справедливия упрек за изпълнота. Най-важната причина за нея обаче е категоричното ми мнение, че измежду трите компонента, които съставят наименованието на секцията — теорията, историята и критиката, — този път трябва да наблегнем върху последния: първо, защото повишът за активизиране на критиката е „тема номер едно“ в наши дни и, второ, защото тъкмо нейното състояние ни тревожи най-много.

И тъй нека започнем с *критиката*. Нейните проблеми винаги са били в центъра на вниманието ни, но те придобиват особена важност във връзка с Националната партийна конференция за качество. Във всенародното обсъждане на тези толкова важни въпроси се включиха и българските преводачи, и българските критици на превода. Това не е случайно — проблемът за качеството засяга обществения престиж на преводача, отговорността му и към читатели, и към автор. А едва ли има друга област на превода, която по-непосредствено от критиката да се докосва до въпроса за качеството на преводаческия труд. Тъкмо критиката е призвана да бъде онзи „качествен контролор“, който да оценява по достойнство работата на преводача, да го насочва и окриля, а когато е нужно — да тръби тревога за некачествено свършената работа и да слага висока бариера пред всеки, който безотговорно се захваща с преводаческа дейност и дискредитира безшумните усилия на повечето наши колеги.

Но въпросът за високото качество има и друга страна — неговите критерии следва да се прилагат и към самата критика. А за нея през последните години се заговори все по-сериозно. Конференцията „Състояние и проблеми на критиката на превода“, организирана от Съюза на преводачите в България през октомври 1982 г. — първа по рода си не само у нас, но и в света! — потвърди изключителната актуалност на набелязаната тема и подчерта необходимостта от професионална оценка на преводаческия труд. Присъстващите гости от чужбина признаха, че и в техните страни състоянието на критиката не е по-добро. Естествено това не ни успокоява. Не можем да не отбележим обаче, че все пак сме изпреварили чуждестранните си колеги в по-навременната тревога за състоянието на критиката на превода — нещо, което в чужбина още не се прави с такава мащабност.

Казвам „навременна тревога“, но не мога да не припомня, че още през март 1969 г. в речта си пред софийските комсомолци др. Тодор Живков обърна внимание върху редица съществени недъзи на художествената критика. Като основна нейна слабост той посочи недостатъчното прилагане на класово-партийни критерии при оценката на художествените факти и тенденции, което

крие опасността критиката „да се превърне във фразеология, да стане димна завеса, която да скрие... действителните процеси, извършващи се в областта на литературата и изкуството“.

Тези думи, изречени точно преди петнадесет години, за пореден път доказват ярката дановидност на първия ръководител на нашата държава. Нека признаем, че си дадохме ясна сметка за тях едва напоследък. Подобни твърде нерадостни констатации за състоянието на художествената критика у нас са залегнали и в четвъртата лекция на др. Живков пред слушателите от АОНСУ.

Разбира се, място за прекалено черногледство няма, още повече, че успехите на критическия фронт и през миналата година са очевидни.

Един от тях се състои например в това, че под рецензиите и отзивите за преводни книги все по-рядко се подписват случайни „гастролъори“ — добре известните допреди няколко години „специалисти“ по всички автори, жанрове и литератури.

Друга немаловажна особеност на критиката на превода през годината е увеличеният дял на онези публикации, които се занимават със самия превод, а и не пестят възражения към недостатъците — глобални или частични — на една или друга преводна книга.

Все повече са и рецензиите, разглеждащи действително важни, показателни постижения на преводчици през изтеклата година.

Извънредно положителна тенденция на критическите публикации е засиленият интерес на сравнително млади автори към проблемите на превода. Не е излишно да си припомним, че по такъв начин тук се докосват една до друга двете главни линии в стратегията на СПБ през последните години — развитието на критиката на превода и израстването на младите преводачески кадри. Усилията, положени от ръководството на съюза в тази насока, вече дават първите обнадеждаващи резултати. Имената на младите критици на превода Феда Филкова, Георги Цанков, Николай Б. Попов, Красимира Михайлова, Николай Аретов, Емилия Коралова, Ирина Васева, Цветана Кръстева, Калина Цанева, Георги Минчев, Владимир Трендафилов и др. се споменават с все по-голямо уважение, те са все по-желани сътрудници на изданията, които публикуват материали по въпросите на критиката на превода.

Стремешът ми към обективност ме кара на първо място сред тези издания да посоча списание „Панорама“. Другояче не би трябвало и да бъде — нали тъкмо „Панорама“ като орган на СПБ има призванието да се превърне в истинска трибуна за компетентна, принципна и безкомпромисна критика! Наистина и тук има какво да се желае — от време на време и по страниците на „Панорама“ се срещат несъвсем издържани рецензии, в сравнение с преводната проза не се обръща съответното внимание на преводната поезия и драматургия, невинати се съблюдава балансът между отделните литератури и т. н. Но ако обърнем поглед назад към първите годишници на списанието, не можем да не признаем безусловния напредък. Тогава гледахме на професионално написаните рецензии като на бели лястовици; сега все по-рядко се срещат рецензии, към които с основание предявяваме по-високи изисквания. С вещина и ярка полемичност и през 1983 г. се открояват рецензиите на Сидер Флорин за трите книги с детски стихове, преведени от Милен Маринов на руски език, на Николай Б. Попов за „Под вулкана“ от М. Лоури, на Анна Златкова за „Хунтакадаверес“ от Х. К. Онеи, на Венцеслав Константинов за драмите „Дон Жуан се връща от война“ и „Приказки от Виенската гора“ на Й. фон Хорват, на Емилия Коралова за „Гаргантюа и Пантагрюел“ от Фр. Рабле, на Николай Аретов за „Морски обреди“ от У. Голдинг, на Спас Николов за „Нещо се случи“ от Дж. Хелър и т. н. Рубриката „Майстори на превода“ отново привлече читателското внимание към делото на преводачи като Георги Михайлов и Григор Ленков, като публикува статии за тях съответно от Петър Славински и Евдокия Метева. За двамата именити творци на превода е писано многократно, но в тези статии (особено в статията за Г. Михайлов) делото им е видно от друг, сравнително необичаен ъгъл, което повишава любопитството и на обикновения читател, и на специалиста. А рубриката „Обектив „Панорама“ продължи да бъде своеобразно огледало на активната дейност, която води СПБ, като и през миналата година отдели доста място за важни въпроси като поетичния превод (кн. 1) с участието на изтъкнати български и съветски специалисти, критиката на превода (кн. 2), където споделят мисли критици и преводачи от България, СССР, ЧССР, Великобритания, преводите на поемата „Септември“ от Гео Милев (кн. 6), също с международно участие и т. н.

Както е известно, заедно със сп. „Панорама“ бе създадено и сп. „Факел“, посветено на съветската литература. То също има своя рубрика за отзиви и рецензии, от която очакваме да се превърне във внушителна трибуна за критика на превода от руски език или поне за навременна „реклама“ на произведенията от многонационалната съветска литература. В списание „Факел“ обаче явно е нарушено съотношението между рецензиите с по-общ характер и онези, които разглеждат превода „като превод“. Както преди две години изтъкна и проф. Христо Дудевски, в повечето рецензии на „Факел“ има какво ли не за самата книга, но рядко не се споменава дори името на преводача. Не правят изключение и рецензиите, писани от такива талантиливи млади литературни критици като Н. Петев, Ал. Йорданов, С. Райков, С. Савчев. „Би било добре да се разгледа и работата на преводача“ — смята Петър М. Петров в рецензията си за романа „Завист“ от Ю. Олеша, претворен на български от Филип Гинев. Съгласни сме с Петров; но няма е достатъчно да се каже, че „романът е преведен точно, търсена е дори пунктуационната прилика (?) с оригинала“ — и почти нищо друго? А че е възможен и друг подход, ни показва младата критичка и преводачка Ирина Васева с рецензията си за книгата на Б. Окуджава „Похождания на Шипов, или старинен водевил“, преведена от Борис Мисирков. Тук Васева демонстрира задълбочено вникване в особеностите и на превода, и на оригинала, представя ни обилie от примери и за нещата, които хвали, и за онези, с които не е съгласна. Вярвам в младата авторка, затова съвсем доброжелателно искам да ѝ препоръчам повече артистичност и творчество: да не робува на схеми и предписания, защото рецензиите ѝ (имама предвид и тези за книгите на С. Поатие и И. Уо в „Панорама“) твърде много си приличат. По всичко личи, че тя добре познава Препоръките за писане на рецензии, с които секция „Теория, история и критика“ основателно се гордее.

В никакъв случай нямам намерение да възразявам против тези Препоръки, но не мога да не споделя убеждението си, че за рецензия, написана според техните изисквания, са нужни 15—20, че и повече страници. В момента обаче едва ли ще се намери българско издание, което да предостави толкова място дори за най-задълбочена рецензия. Ето защо ми се струва, че не е зле да си припомним оная приказка за Мохамед и планината: да проучим изискванията и възможностите на нашите периодични издания и вместо със сляпо упорство да настояваме на своето, да направим опит за истинско сътрудничество от взаимна полза и за двете страни.

Този подход крие в себе си известен първоначален компромис, но тъкмо това е начин лека-полека да се отвоюват важни територии. Ето Венцеслав Константинов постепенно извоюва в рубриката „Кръгзор“ на в. „Пулс“ място, където според възможностите на вестника се дава оценка и на превода: само през разглеждания в настоящия доклад период той е публикувал там петнадесет (!) отзива с пестелив, но обективен коментар и на извършеното от преводача.

А тъй като на сегашния етап от развитието на оперативната критика на превода у нас не можем да си позволим такива пространни рецензии, в които преводът да бъде огледан от абсолютно всичките му страни, очевидно трябва да се съгласим с необходимостта от съществуването на повече от един тип рецензии за преводни книги. И аз приветствам онези критически материали, които разглеждат превода „като превод“, но практиката все повече ни убеждава, че само те са крайно недостатъчни. Не бива да забравяме, че пак от критиката на преводната книга се чака и мнение за това, доколко издателският избор на творбата е съобразен с високи идейно-естетически критерии, чака се и литературна оценка на преводното заглавие, и посочване на мястото му в българския литературен и общокултурен контекст. Затова смятам, че има полза и от друг тип рецензии, които разглеждат превода „като книга“, като литературен факт. И ако проф. Христо Дудевски в рецензията си „Вещо изследване на антивоенната литература“ („Факел“, кн. 1) почти не споменава за качеството на самия превод, то е, защото си е поставил този път по-различна цел — да представи на българския читател съдържанието на една твърде поучителна книга, която може да обогати представите и на българските литератори.

С други думи, след като поне засега съчетаването на културно-информационния и лабораторния момент на едно място е практически неосъществимо, двата момента биха могли да създават пъстротата на нашата критика на превода поотделно, още повече, че и най-общоинформативните рецензии почти не отминават поне името на преводача. Но ако оценката за неговия труд се изразява само в няколко дежурни и удивително шаблонни редчета в края на

някои рецензии, по-добре е той да си я търси между редове като „Великолепна багреност на словото, неизтощима асоциативност и виртуозен слог (Н. Боздуганов за „Смъртта на Вергилий“ от Х. Брок) или „За българския читател ще е интересно обогатяването на поетичния език под влиянието на непознати у нас авангардни направления“ (Ив. Павлов за „Чехословашка поезия на XX век“), или „Повестите и разказите му . . . интригуват с точната мисъл, неповторим слог и художествени образи“ (Кр. Близнакова за „Сърце“ от Ив. Катаев). Направени за самата книга, тези оценки несъмнено съдържат и косвено признание за усилията на преводача.

Горните примери извадих от рубриките „Литературен глобус“ на в. „Литературен фронт“ и „Бележки по белите полета“ на в. „АБВ“. Особено за втората от тях може да се каже, че поддържа едно постоянно стабилно равнище, което се дължи на привличаните в повечето случаи доказали качества на сътрудници. Знаем колко рядко се среща умението с малко думи да споделиш всички важни неща — а тъкмо такива цели си поставят „Бележките по белите полета“. Отговорността на техните автори е двойно по-голяма, оценките им трябва да са изключително точни, защото са в състояние да определят трайното, а може би и окончателното отношение на читателя към книгата и превода ѝ. Подозирам, че понякога името на преводача и пресненката за работата му се премълчават тъкмо защото преводът или „куца“, или е просто безличен. Но и мълчанието е оценка!

Моля да бъде правилно разбран. Не смятам, че типът рецензия на превода „като книга“ трябва да бъде наша цел. Ще съберкаме обаче, ако го отречем изцяло. Той според мен е необходим; в противен случай нашата оперативна критика на превода рискува да изпадне в схематизъм и едностраничност, рецензиите да си приличат като еднояйчни близнаци, в тях да не личи творчество, устрем, артистичност. Указанията на секция „Теория, история и критика“ наистина поставят известни критерии за съизмеримост, но те крият в себе си и немалко опасности, особено ако — както за съжаление става — се прилагат без въображение. Но и в критиката на превода има място за вдъхновението; в този смисъл принципна разлика между писането на рецензия и на стихотворение нямаше! Ярки стихотворения, създадени по предварително съставен план от строго определени точки, не съществуват. Това в пълна мяра се отнася и за запомнящите се рецензии — и ако някой е избрал за свое знаме в критическата си практика шаблона, нека по-добре го развива далеч от преводния фронт.

Горните изводи се потвърждават и от практиката. За наша радост сред критическите публикации през миналата година има рецензии от най-различен тип. Те оценяват превода и „като превод“, и „като книга“, заела място в духовния живот на съвременника ни, и по този начин създават разнообразието на критическите ни усилия, карат ни да гледаме с оптимизъм напред. Тъкмо разглеждането на преводната книга като литературен факт позволява и на авторитетни наши писатели и критици също да се включват с успех в критиката на превода, да ѝ придадат своеобразна тежест. Пример за това е задълбочената рецензия във в. „Литературен фронт“ на видния наш белетрист Камен Калчев за „Гаргантюа и Пантагрюел“ от Франсоа Рабле и за многогодишния труд на преводачката Дора Попова.

Трябва обаче да сме наясно, че все още се намираме в началото на желания прелом. Все още в писанията ни се шират и голата хвалебственоост, и неоправданото критикарство (пример за последното: рецензията на Зл. Тименова в „Панорама“, бр. 1, за превода на „Цели дни сред дърветата“ от М. Дюра, осъществен от Иван Кюосев). Все още рецензиите и отзивите ни страдат било от беззъба бездоказателственост, било от неубедителност на доказателствата и безкрила мисъл. Навън е да разглеждаме състоянието на критиката на превода встрани от общото състояние на критиката у нас — а то, както е известно, не задоволява. И в критиката на превода съществува непреодолимата засага бариера да се покажат недостатъците на преводи, дело на известни имена. Когато четем някои рецензии, човек има чувството, че у нас преводът е поверен едва ли не само на „живи класици“. Класици ли? Дори съвсем млади преводачи реагират арогантно и невъздържано и на най-лекия намек за критика! Вярно, отрицателните рецензии се броят на пръсти, но техният брой не е точно отражение на нелицеприятната истина, че в преводната ни нива никнат и бурени.

Във формата на шегата ще кажа, че повече смелост е нужна и от тактически съображения като начин да се привлече вниманието на по-широки читателски кръгове към делото на пре-

водача. Не е тайна, че с много по-голямо любопитство се посрещат тъкмо отрицателните рецензии — Алековото „Ама са го омаскарили! Бравос!“ е в сила и днес . . . Разбира се, става дума не за изкуствено, насилено порицание, а за остро несъгласие със слабостите в превода, каквито не липсват.

А ние все още говорим с дълбокомислена сериозност за книги и преводи, със средни качества, докато в същото време няма по-трудно нещо от това да се намерят рецензенти за действително сериозни, важни преводи. Не ми е удобно да запознавам присъстващите с невероятните усилия, които трябваше да положи сп. „Панорама“, за да се слобие с рецензия за голямото постижение на Тодор Нейков от миналата година — „Есеистиката“ на Уамуно . . .

Нека погледнем в очите и една друга истина. Нашият „кадрови“ потенциал в критиката на превода не е нито кой знае колко многочислен, нито кой знае колко многолик. Дори броят на членовете в секция „Теория, история и критика“ може да подведе: там се числят шестдесет и четирима души, но този брой е явно нереален. Каква е, ако смея да попитам, дейността на членовете на секцията Кръстан Дянков, Веселин Радков, Кирил Кадийски, Стоян Бакърджиев, Георги Крумов, Светослав Колев, Севдалина Аршинкова . . . ? Повече очаквахме през годината и от Симеон Хаджикосев, Светлозар Игов, Енчо Мутафов и други уважавани критици от „чиста проба“.

Много се лъжем обаче, ако си мислим, че някаква външна сила по чудодееен начин ще съживи критиката на превода, ще я превърне в онзи двигател и барометър за развитието на преводаческото майсторство, който тя е предопределена да бъде. Това съживяване трябва да дойде „отвътре“, от собствените ни редици, защото практиката сочи, че по различни причини „общолитературните“ критици могат да се включат в критиката на превода само с общи преценки на основата на преведения вече текст, и то епизодично.

Точно тук обаче съществуват опасности от друг род. Криворазбраната колегиалност често води до печална цеховост, до затворения кръг на благодушието и вътрешната търпимост. Такива случаи не липсват и през 1983 г. Иван Коларов например предизвиква искреното ни възхищение със своята културтрегерска жар, с организираните, често и по лична негова инициатива, срещи с преводачи из страната, с разнообразната си рецензентска и критическа дейност. Част от нея е публикуваната във в. „Вечерни новини“ положителна рецензия за книгата на румънския класик Захария Станку „Колко много те обичах“ в превод на Огнян Стамболиев. Оставяме настрана въпроса, че оценката на Гергана Стратиева, виден наш специалист по румънска литература, за превода на книгата е диаметрално противоположна на неговата — в края на краищата всеки има право на лично впечатление (на превода на същата книга Ал. Йорданов дава например оценка „отличен“ във в. „АБВ“ . . .). По-любопитно е, че Стамболиев не остава дължник на Коларов и на свой ред пише положителна рецензия за неговия превод на „Прикован за земята“ от Драгутин Тадиянович, и то на две места: пак във „Вечерни новини“ и в русенската „Дунавска правда“. Случаят може и да е безобиден, но наемква за разновидност на явлениято „шуро-баджанащина“ и ни кара да се съмняваме в обективността на оценката.

Време е да направя уговорката, че критиката на превода — добра или лоша — се отнася почти без изключение само до художествената литература. Преводът на научна и техническа литература продължава да се намира встрани от вниманието й. Същото се отнася и до критиката на синхронния и консеквтивния превод — кръглата маса на тази тема, организирана през февруари, само го потвърди.

Не по-различно е положението и с критиката на превода на обществено-политическа литература, макар че тъкмо през 1983 г. се натъкваме на нещо, което би ни дало основания да говорим за съживяване — разбира се, ако не ставаше дума за приказките, изречени по адрес на една-единствена книга. Книгата е „Философски речник“ от Франсоа Волтер и във връзка с нея „Литературен фронт“, „Народна култура“ и особено сп. „Философска мисъл“ са публикували през годината не по-малко от седем отзива! Симптоми на поврат в критиката на този вид литература? За съжаление, не. Спорът за качества на превода, в който се впускат преводачът Стоян Атанасов и неговият опонент Кирил Д. Дарковски, се изражда в чистопробна кавга. Тя се води с такова настървение, че ако препиращите се страни бъдат оставени без контрол, сигурно не биха свършили и до 2000-ата година . . . Всеки здраво се е барикадирал в собстве-

ната си крепост и нанася оттам безпощадни удари на своя противник. „Преводачът явно не притежава никаква философска култура“ — уверява ни Дарковски от страниците на „Философска мисъл“. „Простено е за нефилолог да не знае, че в някои конструкции *bien*, противно на очакванията, отслабва смисъла на словосъчетанието“ — не остава дължен Атанасов. Дарковски отива още по-далеч: „Не преживяваме ли една „треска за преводи“, която дава възможност на някои в мътни води да ловят златни рибки?“ Снежната топка на подобен въпрос препраща отговора на преводача в истинска лавина: „Колкото до рибките, за които намеква Дарковски, като визира материалното възнаграждение на преводача, ще го успокоя, че преводачът получава не златни рибки, а попови лъжички. Те са малки, но са за предпочитане през грозния шум на по-възрастните им посестрими“ . . .

Не съм компетентен да бъда арбитър в спора. Доколкото смея да съдя с невъроръжено око, на места преводачът наистина е допуснал неточности. Но не мога да си представя, че работата му е лишена от каквито и да било достойнства, както се мъчи да ни убеди опонентът му. Впрочем тъкмо прекомерната ожесточеност прави преценката на последния неубедителна.

Спрях се толкова подробно на това пререкание, защото в него твърде отчетливо личи една от най-важните пречки за разгръщането на истинска, гравивна критика. Стигне ли се до спор, затрещават словесни канонади, боботи тежката артилерия на хулителите и оскърбленията, всеки носи вода от девет дерета, за да докаже, че е единствено прав. Липсва ни полемична култура, липсва ни навикът спокойно и аргументирано да изложим доводите си или да приемем достойно упрека на ответната страна. Тъкмо към преодоляването на тази пречка, към изграждане на култура на спора следва да се насочат усилията в бъдеще, ако искаме призивите за обективна критика да не останат само в годишните доклади.

А бъдещето сигурно ще предложи и други задачи. Не е ли например време да се рецензират не само отделни книги, но и цели издателски поредици? Защо да не преценим до каква степен популярната варненска библиотека „Галактика“ представлява висококачествен естетически продукт за многобройните си почитатели? Или да видим доколко поредицата „Избрани романи“ е съставена и от избрани преводи? Кой ще прецени качествата на превода в многотомните издания на Достоевски, Дикенс, Балзак? Докога въпросът за качеството на предговорите няма преодолителни книги, ще стои на „ничия земя“? Не е ли също време да се обсъдят не само критическите раздели, но и преводите в съюзните издания, „Панорама“ и „Факел“? Естествено това са все задачи трудоемки; за тях няма да се намерят лесно подходящи автори. Но ако искаме да се отърсим от шаблона и дреботемията, да преминем към по-голяма мащабност в критическите си търсения, трябва да вървим тъкмо в тази посока.

Разбира се, далеч по-безпроблемно е усърдното ровичкане из въпросите на теорията и историята; в критиката — като на всеки огнени рубеж! — е опасно: и приятелство можеш да развалиш, и някоя хула да отнесеш . . . Сигурно затова мнозина предпочитат далеч по-удобната поза на теоретици и историци на превода, а колчем стане дума за критиката — или вдигат рамене, или започват да недоволствуват от недъзите ѝ, вместо да покажат как всъщност трябва да се прави критика.

Бързам да изпреваря негодуванието на онези колеги, които се занимават изключително с теория и история на превода и които безкрайно уважавам: тези мои думи до голяма степен са провокативни и имат за цел да ги подтикнат и към оперативната критика, която днес ни е по-нужна от всякога!

И през 1983 г. нашите колеги, посветили усилията си на *историята* на превода, отбелязваха радващи успехи.

Много активни са изявите на Никола Колев. На колоквиума „Проблеми на българската литература“, организиран от СУ „Климент Охридски“, той се представи с научното съобщение „Първите преводи на „Под игото“ на френски език“. Интерес предизвика и лекцията му върху „Някои особености и трудности при превода на „Житието“ от Софроний Врачански и „Под игото“ от Иван Вазов на френски език“. Впрочем това е само част от богатата му и разнообразна дейност през годината.

На IX международен славистичен конгрес в Киев Лилияна Минкова не само бе избрана за съпредседател на едно от заседанията в секция „Литературно-лингвистична проблематика“,

до и прочете пред международната аудитория доклада си „Украинската литература в контекста на преводната литература през Българското възрождане“.

Убедително се представят и двама бохемисти — Иван Павлов със статията си „Верен усет към българското“ (в. „Антени“), в която разглежда първия чешки превод на Софрониевото „Житие“, и особено Иван Буюклиев, който в своята рецензия „Българският Златен век на чешки“ (сп. „Палеобулгарика“) прави респектиращ анализ на превода на антологията на старата българска литература, излязла в Прага, и с множество примери доказва, че тя е „най-добрият дар на чешката славистика за 1300-годишния юбилей на българската държава“.

Имената и изявите на тези и на други историци на превода, макар и твърде конспективно изредени, без съмнение говорят за уважението, с което се ползува българската история на превода и у нас, и в чужбина. Но в името на справедливостта трябва да признаем, че най-важното в тази насока тепърва предстои. Радостно е, че тъкмо през 1983 г. бяха положени неговите основи.

Имам предвид осъществяването на едно дългоочаквано и твърде показателно за възхода на българския превод издание — тритомника „История на превода в България“. Заслуга и на секцията „Теория, история и критика“ е изработването на концепция за съдържанието и методологията на това издание. Особено голям е приносът на акад. Петър Динеков, който още през 1979 г. на странициите на в. „АБВ“ изтъкна, че написването на такава история е актуална и реално осъществима задача. Пак на него дължим и предложението в тритомното издание да намерят място монографични изследвания по отделни проблеми на преводната литература, и препоръките за работа на редакционната колегия, и много други безценни идеи. Първите стъпки към написването на „История“-та са обнадеждаващи. Имаме и активното сътрудничество на Института за литература при БАН, и съгласието на издателство „Наука и изкуство“ да отпечата тритомника. В общи линии е определена и периодизацията на отделните томове. Първият ще обхваща времето от IX в. до 1878 г., вторият — от 1878 г. до 1944 г., а третият — от победата на социалистическата революция до наши дни, т. е. периода, в който българският превод претърпял небивал възход.

Не остава нищо друго освен според силите и възможностите си да допринесем за окончателното осъществяване на прекрасния замисъл, та след две-три години с гордост да отчетем още едно високо постижение.

Както винаги, и тази година сме силни по *теорията*. Нека това изречение не звучи не-сериозно — силата на нашите теоретични изследвания открай време се корени в пряката им връзка с преводаческата практика, с богатия личен преводачески опит.

Измежду стореното от българските теоретици на превода през годината не мога да не изтъкна дейността на Любен Любенов. Рецензии, статии по въпросите на стихотворния превод и на стиховите компоненти въобще, лекции пред наши и чужди слушатели, публикации у нас и в чужбина — съвкупността от тези изяви е пример за разнообразна творческа активност. Е, и самият Любенов сигурно не би възразил на мнението ми, че рима от типа „налакътниците — чете“ (хипердактилна — мъжка) е твърде спорна и приложима единствено като компромисен вариант (срещаме я в статията му „Типични римни похвати на стихотворния превод“, Литературна мисъл, кн. 4). Аз пък от своя страна не възразявам против мнението му, че местоименни римы от типа „аз — нас“ би следвало да се избягват, но не виждам защо в случая му е трябвало да цитира превод на К. Кадийски, а не на самия себе си: „А миналите дни безстрастно / си спомних, без да бързам аз, / и стана безпощадно ясно — / животът отшумя край нас.“ (Ал. Блок). Но дейността на Любенов през годината е значителна, евентуалните възражения не биха могли да натежат в оценката за нея. Нещо повече — те дори са последица от твърде важната страна на публикациите му: да навеждат на размисъл и обикновения читател, и начеващия преводач, и утвърдения специалист. Всичко това ни кара да очакваме с повишен интерес обемистия труд на Л. Любенов „Проблеми на стихотворния превод“ през близките една-две години.

И тази година в рамките на XXI летен семинар по български език и култура с дейното участие на СПБ бе организиран семинар по въпросите на превода, както и кръгла маса по същите проблеми. Сред лекторите бяха Андрей Данчев, Бистра Алексиева, Иванка Васева, Любен Любенов, Малина Иванова, Никола Колев, Сергей Влахов, Сидер Флорин, Владимир Филипов

Колкото и различни да бяха, темите на техните лекции имаха един обединителен център — всички засягаха не само теоретични, но и практически проблеми на превода.

Не бива да пропуснем и активността на лексикографската работна група, която за сетен път установи нерадостната картина в издаването на речници и езикови пособия у нас. Неслучайно в „АБВ“ предостави доста място — според възможностите на вестника — на Сергей Влахов да се изкаже по този въпрос тъкмо под рубриката „Парливи проблеми“. Да, проблемите на лексикографията парят, и още как! Издаваните и внасяните у нас речници са недостатъчни, а качеството им е далеч от необходимото равнище; издателската политика по отношение на речниците е хаотична, липсва целенасочено единно планиране, липсват лексикографски кадри, липсва система за подготовянето им, липсва справедливо заплащане на лексикографския труд! Липсват, както виждаме, много неща . . . В статията „Речниците“ на Сергей Влахов обаче не липсват конкретните предложения за измъкване от тази задънена улица. Между другото, казаното от него само потвърждава мнението ми, че никое периодично издание не би отказало да публикува рецензии, отзиви, препоръки по въпросите на превода — стига те да са написани и компетентно, и увлекателно.

Компетентност и увлекателност — тези две определения твърде точно характеризират и може би най-големия успех на теорията, историята и критиката на превода през 1983 г.: излизането в Москва на книгата „Муки преводаческите“ от Сидер Флорин. В кн. 2/1984 сп. „Панорама“ отпечата задълбочена рецензия на Евдокия Метева, затова няма да се спирам на нещата, казани вече от нея. Ще отбележа само, че книгата на изтъкнатия наш преводач и теоретик, написана въз основа на дългогодишна практика, се чете като откровено събеседване в извънредно лека форма. Достатъчно е да спрем вниманието си само върху някои от названията на отделните глави: „О Науководносоре и лошадиной фамилии“, „Что делает верблюд?“, „О рванном бархате и о водяном быке“, „Об „Аве Марии“ в джазовом темпе“ и т. н. Но в същото време „Муки переводческие“ навеждат на изключително сериозен размисъл за трудностите, съпътстващи всеки превод, за онези — по думите на Едисон — 98% „потение“, които сумирани с 2% възхновение, дават гениалността.

Създадена в стил, който бих нарекъл „сидерфлорински“ — през годината той пролича и във водената от него рубрика „Това, което читателят забелязва“ на сп. „Панорама“ — без да е нравоучителна, книгата на Сидер Флорин по думите на Е. Матева „възпитаваш преводача в ясно осъзната отговорност за своя труд, във вискателност и прецизност, в изострена бдителност спрямо грешките не само в собствения, но и в авторския текст, в творческа инициативност при решаването на всеки конкретен проблем“. Да се надяваме, че нашите издателства ще проявят необходимата гъвкавост, за да я видим в близко бъдеще и на български език. Българските преводачи имат нужда от нея.

Това поредно голямо постижение и на Сидер Флорин, и на българската преводаческа школа е, струва ми се, подходящо за достоен завършек на моя доклад. Ще бъде обаче несправедливо, ако премълча стореното през годината и от Кузман Савов (изнесъл задълбочени доклади в книгоиздателствата „Георги Бакалов и „Христо Г. Данов“), Иванка Васева (публикувала повече от дузина статии, рецензии, информации, предала за печат книгата „Пособие по учебному первводу“), Виолета Москова (особено със студията ѝ по проблемите на контрастивния анализ на езикови факти), Стефка Василева, Жак Битев и др.

Членовете на секцията Анна Лилова, Иванка Васева, Петър Велчев, Сидер Флорин, Николай Б. Попов и др. допринесоха със своето участие за успеха на разговора около кръглата маса, посветен на преводите на поемата „Септември“ от Гео Милев, където разгледаха сполуките и трудностите при претворяването на това уникално явление в световната литература.

В теоретичната конференция „Терминология и международно научно и техническо сътрудничество“ активно се включиха Бистра Алексиева, Андрей Данчев, Елена Паскалева, Сергей Влахов.

Светомир Иванчев, Сидер Флорин, Сергей Влахов и Иванка Васева изнесоха доклади на VI международно биенале на хумора и сатирата в Габрово.

И т. н., и т. н.

Въпреки максималистичните си старания навярно съм пропуснал не една важна проява, навярно незаслужено съм огорчил не един уважаван наш колега с това, че не съм споменал по-не името му.

Виновен съм единствено аз.

Но в същото време има нещо, което донякъде ме оневинява и изпълва с радостно чувство: радвам се на това многообразие от значителни изяви, на тази пъстрота от имена и факти в теорията, историята и критиката на превода, която вече е толкова трудно обозрима, че може да обърка и хора, значително по-опитни от мен. Това, надявам се, изпълва всички ни и с чувство на задоволство, когато оглеждаме стореното, и с оптимистична увереност, когато отпращаме поглед напред.

ВИДОВЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

МАЯ ВЕЛЕВА

В художествения текст всеки езиков елемент изпълнява едновременно комуникативна и естетическа (resp. поетическа) функция¹. Тази особеност произтича от същността и целите на художествената литература, която, претворявайки вярно действителността в художествени образи, е призвана по емоционален път да въздейства върху чувствата, възприятията и въображението, да буди размисли, порив към добро, да възпитава критерий за прекрасното.

Високото идейно-естетическо съдържание на художествената творба може да бъде истински действено, ако докосва едновременно разума и чувствата, ако събужда размисли и кара читателя да съпребивава и оценява. Затова е необходим избор на езикови елементи, способни да отразяват определен тип емоционално-оценъчно отношение, както и гъвкава комбинация на тези елементи, която да осигури релеф, образност, симетрия и ритъм на художествения текст. Съществено значение има общият характер на постройката на текста, както и основната форма на повествование, явяваща се вариант на типа повествование и съответно на авторската гледна точка, на отношението „автор — повествовател — герой — читател“, за чиято сполучлива езикова реализация от значение е употребата на стилистичната роля на граматическите форми за лице паралелно с глаголните форми за време и наклонение.

Първият въпрос, който възниква във връзка със стилистичната роля на граматическите форми за лице, е доколко изборът на основна повествователна форма за лице е израз на авторското отношение към литературния персонаж, към героя-повествовател и към читателя, а и доколко е израз на авторската гледна точка, разбираана като социално-нравствена и етична емоционално-оценъчна позиция към заобикалящия свят, както и към самия себе си, оформена в конкретни социално-исторически условия.

По традиция като основни форми за повествование се определят първо и трето лице, противопоставени като „субективно“ и „обективно“ повествование. Повествованието във второ лице се квалифицира като „необичайно“² и рядко срещано. Повествователната форма е в пряка зависимост от типа повествование, като типове повествование, изследвани от Б. Успенски, Е. Лемерт, К. Хамбургер, Ф. Шансел и пр., се свеждат до три основни типа:

1. Аукториален (авторски) разказ (die auktoriale Erzählsituation). Разказът е възложен на разказвач, който на пръв поглед е идентичен с автора, но все пак е видимо свособразно отчуждение от личността на автора. Разказвачът е творческа реализация на автора, както и останалите характери в литературното произведение. Той стои на прага между фиктивния художествен свят и е „посредник“ между автора и читателя. Начинът на разказване е съобщителен (оповестяващ), разказват се факти и събития.

2. Персонален разказ (die personale Erzählsituation). Авторът не прибегва до „услугите“ на разказвач. Застава зад един или друг от героите. Изобразява „арената“ на действието и създава илюзия на читателя, че се намира на тази „арена“ или съзерцава изобразя-

¹ Срв. E. Riesel. Abriss der deutschen Stilistik. М., 1954, S. 14.

² Срв. Н. Ф. Плевина. Стилистический анализ художественного текста. М., 1980, с. 203.

вания свят с очите на един от героите, който не разказва в обичайния смисъл на думата, но в чийто съзнание се оглежда случилото се. Изобразяваното действие има сценичен характер и авторова цел е „да включи“ читателя в него.

3. „Аз-разказ“ (Icherzählung). Разказът е възложен на герой-повествовател, който сам е преживял случилото се, участвувал е в събитията или ги е наблюдавал³.

Аукториалният разказ се води в 1 л. ед. ч., което в текста запазва основното си значение, но може да се наблюдава и преминаване от първо в трето лице, когато се излагат събития, засягащи други лица.

Персоналният разказ се води в трето лице, което може да запазва в текста основното си значение, но може да се явява и с някое от вариантите си значения.

„Аз-разказ“ се води в първо лице, чийто семантика се намира във функционална зависимост от текста. Възможно е да бъде заменено (като основна повествователна форма) с обобщеното 2 л. ед. ч., допустима е и фрагментарна замяна на 1 л. ед. ч. с всеки от неговите контекстуално обусловени синоними.

Следователно в известен смисъл ситуацията на разказване определя основната повествователна форма за лице. А ситуацията на разказване съответствува на същността на житейските факти, ситуации и на характера на съпътстващите ги преживявания (по терминологията на К. Хамбургер *wechselnde Erlebnisphänomen*)⁴. Подборът, тълкуването и обобщението на житейските факти в художественото произведение изцяло зависи от гледната точка на автора. В този смисъл изборът на основна повествователна форма за лице е подчинен на авторова гледна точка.

От друга страна, повествователят (респ. героят) е носител на определена идея и отношението на автора към повествователя или героя е и отношение към самата идея.

Отношението „автор — повествовател — герой“ е твърде сложно, за да си позволим да го сведем до избор на основна повествователна форма или изобщо до избор на граматическа форма за лице. Но изборът на съответната форма за лице е във висока степен продиктуван от това отношение.

При повествование в трето лице героят е относително по-самостоятелен, той наистина напомня „сценичен“ герой, който има определена свобода на действието, продиктувана от логиката на характера. От гледна точка на автора всички персонажи при повествованието в трето лице са т о й (т я , т о)⁵, дори когато авторът проектира своята гледна точка в някой от персонажите.

При повествованието в първо лице „разказвачът е рожба на авторовия литературен артистизъм и черти от образа на автора се откриват в образа на разказвача, но съотношението между тези два образа е динамично, променливо“⁶. Разказвачът би могъл да бъде „говорител“ на автора (аукториален разказ), да изразява гледната точка на автора, но би могъл да изразява и друга гледна точка, несъвпадаща или само в някои отношения близка до авторовата (аз-разказ). Посредством замяната на формата за 1 л. ед. ч. с някой от нейните контекстуално обусловени синоними авторът може да бележи пресичането на своята гледна точка с гледната точка на повествователя, да изразява „дистанция“ или напротив — да се приближава до повествователя. От друга страна, също чрез замяна на първо лице с негов контекстуален синоним⁷ авторът може да изрази отношението на повествователя към друг персонаж.

По характера на проекцията на авторовата гледна точка у разказвача и съответно по степен на „дистанция“ се разграничават класическото повествование на основоположниците на новата българска проза и повествованието в съвременната (модерната) българска проза.

³ Прегледът на типовете повествование се прави по Ф. Шанцел. Срв. F. Stanzel. *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964, S. 14—16.

⁴ K. Hamburger. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1957, S. 223.

⁵ М. Ю. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 84.

⁶ В. В. Виноградов. О теории художественной речи. М., 1971, с. 118.

⁷ За контекстуалната синонимия на граматическите форми за лице вж. М. Велева. Стилистични аспекти на граматическата категория лице (автореф. на дисертация). С., 1982.

За Л. Каравелов например е характерно повествование в първо лице на aukториален разказвач, от чиято гледна точка, съответстваща на авторската, се води разказът. Избраната наблюдателна позиция (в пространствен смисъл) — Калофер, Копривница, също „подказва“ това. Тя съпада с наблюдателната позиция на самия автор. Като пример могат да се посочат „Турски паша (Записки на една калугерка)“, „Неда (Разказ от моята баба)“, „Войвода“. Разказът в първо лице на героя в тези произведения, представен от повествователя, е призван да създава достоверност, направляван е също от автора, има съобщителен характер — изреждат се предимно факти и събития.

Разказ на повествователя:

„В 185... година аз трябва ще за някои мои работи, да и да из Търново в Калофер. Пътят, по който трябваше да пътувам, ме водеше през гори и планини, през скали и сипеи...“

(„Турски паша“ — Л. Каравелов)

Разказ на героинята:

„Моето прошедше и моята младост са били горчиви и странни и аз би трябвало да ги заборава, да ги избриша из ума си и никога да не мисля за това, що е било...“

(„Турски паша“ — Л. Каравелов)

При разказ в трето лице („Мамино детенце“) авторът също си позволява пряка намеса (в първо лице) — авторов коментар на „вездесъщ разказвач“, морализатор, създаващ мисия⁸ си на възпитател на народа. Гледната точка на просвещенеца Каравелов диктува такъв художествен похват:

„Ако оставиме настрана всичките достойнства на правдолюбивия и достойния наш Хаджи Генчо, то трябва да ви кажа, че коприщенци разказват за него и много похвални неща.“
(„Българи от старо време“ — Л. Каравелов)

Ив. Вазов предпочита повествованието в първо лице в пътеписи и мемоари („Неотдавна“). Там разказвачът защитава гледната точка на автора. Откъсите, изградени в първо лице, например в разказа „Хаджи Ахил“, са коментар на „вездесъщ разказвач“, който непосредствено се обръща към читателя, възлича го в събитията, призовава го да приеме емоционалната и нравствената оценка на автора:

„А Хаджи Ахил, както ви казах и ще докажа, е забележителна, необикновена личност.

Едни го считат за луд.

Други го считат за пияница.

Трети — философ.

Читателите, могат да кажат своето мнение и те, когато изчетат това, което сега за хваща м.“

(„Хаджи Ахил“ — Ив. Вазов)

В съвременната българска проза, която отразява усложнения светоглед на съвременния човек с неговото критично, творческо и активно отношение към действителността, повествователят има обикновено своя „гледна точка за света и за самия себе си като смислова и оценъчна позиция на човека по отношение на самия себе си и по отношение на действителността“⁸.

Авторът се стреми да изобрази действителността „отвън — навътре“, към съзнанието на героя. Този „път към себе си“ предполага осъзнаване на ролята на окръжаващата действителност във всички нейни проявления за оформяне на индивидуалното самосъзнание. „На това оформено самосъзнание авторът може да противопостави само обективния свят — светът на други равноправни съзнания.“⁹ Затова по отношение на автора повествователят е „ти“, друго равноправно съзнание, а по отношение на повествователя другите герои също имат право на своя гледна точка.

⁸ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 79.

⁹ М. Бахтин. Пос. съм., с. 83.

Изобразяването на действителността в цялото ѝ многообразие, пречупена през съзнанието на героя-повествовател, предполага по-сложни преплитания, по-сложни взаимоотношения между авторското „аз“ и „аз“ на повествователя, както и между „аз“ на повествователя и „аз“ на другите герои. Активното отношение на автора по отношение на читателя се изразява в стремежа да докосне читателското въображение, да събуди размисли, да тласне към по-нататъшно търсене на отговор на поставените въпроси. Новото съдържание естествено диктува по-различна форма, по-различни художествени функции на изразните средства, налага промяна в повествователната структура, води до оформяне на варианти в рамките както на повествованието в първо лице, така и в рамките на повествованието в трето лице, води до известно сближаване на тези два вида повествование, а също и до промени в характера на повествованието във второ лице.

1. ПЪРВО ЛИЦЕ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

При цялото си национално своеобразие и оригинален път на творческо развитие българската художествена проза не може да остане чужда на общите тенденции, характеризиращи съвременната европейска проза, чиято повествователна техника се характеризира с тенденция към „разслояване на авторското „аз“ на „аз“ на героя, на разказвача за героя, на автора-повествовател за разказвача, а понякога и още по-нататък... на вътрешното „него“, което контролира самия субект“¹⁰. Такова разслоение на авторското „аз“ е особено отчетливо в белегистични творби с основна повествователна форма 1 л. ед. ч., когато разказвачът се отличава със своя гледна точка, но в чиято гледна точка авторът проследява някои свои собствени възгледи и обобщения. Наблюдава се своеобразно „пресичане“ на авторската гледна точка с гледната точка на разказвача, което може да бъде езиково маркирано с някой от контекстуалните синоними на 1 л. ед. ч. (например 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение, глаголна форма в трето лице единствено число, придружена с десемантизираното съществително *човек* или местоимението *всeки*) със значение „което и да е лице, включително и говорещото (resp. автора)“. Но е възможно също така общото съдържание на контекста, в който е употребена формата за 1 л. ед. ч., да променя нейната семантика.¹¹

Такъв тип повествование в първо лице се наблюдава в романа „Антихрист“ на Емилиян Станев. Романът „Антихрист“ интерпретира драматичен момент от българската историческа действителност, но от позицията на съвременника. Затова паралелно с реалистичното претворяване на отминали факти и събития в историческата рамка са вметнати вечни и остро съвременни проблеми. Целият сложен свят с неговата противоречивост и многогранност е изобразен от автора, пречупен през съзнанието на герой-разказвач. Разказвачът Еньо-Теофил принадлежи към художествената реалност, сам е преживял случилото се, съпреживял го е или го е наблюдавал. Всичко това мотивира избора на 1 л. ед. ч. като основна повествователна форма, позволяваща перспективата на разказване да се насочи „отвън—навътре“, от изобразяваната действителност към съзнанието на героя-повествовател.

В речта на героя-повествовател (Еньо-Теофил) преобладават лични и притежателни местоимения за 1 л. ед. ч. и глаголни форми в 1 л. ед. ч. Реалният диалог е максимално ограничен за сметка на вътрешния монолог (resp. диалог) и несобствено — пряката реч, поради което избилствуват глаголи от типа *мисля, усещам, разбирам* и пр. Глаголните форми за 1 л. ед. ч. бележат реда на събития, използват се глаголни форми предимно в миналите времена, които бележат хода на миналото художествено време. Първоличните форми на глагола в сегашно време означават относителното художествено настояще:

„Събуждам се сутрин след тежък сън, вслушвам се в себе си и питам душата...“

¹⁰ Ю. Степанов, В поиска прагматики. Проблема субекта. — В: Известия Академии наук СССР, Литературы и языка, т. 40, 1981, с. 227.

¹¹ Срв. Ю. Степанов, Пос. съч., с. 330: „В достатъчно обемния контекст свойствата на езиковата единица се оказват различни в сравнение със семантичните свойства на същата единица, разгледана в изолиран вид.“

На това относително настояще — времето на сътворяването на „житието“ на грешника и страдалеца Еньо-Теофил съответствува и наблюдателната позиция, изходната точка на повествованието, локализирана пространствено в опожарения манастир.

„Когато се събуди х, казах си, че вече не съм монах и не мога да ям ангелския хляб, та помолех Евтимий да ме вземе със себе си, когато отива в престолната. И скях да видя родителите си.“

Глаголните форми за 1 л. ед. ч. в минало време от примера бележат „ретроспективно“, обратното художествено време.

Гледната точка на автора-съвременник се различава от гледната точка на повествователя и в много случаи ѝ се противопоставя, но някои от собствените си обобщения авторът проецира в речта на повествователя, създавайки необходимия контекст. Това са откъси с „пречупващо слово“, където се пресичат гледните точки на автор и на герой-повествовател. Това обуславя наличието на два пласта „аз-форми“, различаващи се по семантични особености. Първият пласт форми визират героя-повествовател:

„Син съм на Тодор Самоход, царски зограф, и съм кръстен с мирското име Еньо, а майка ми Препия беше от Охрид. Къщата ни беше под патриаршията, та от мига, в който отделих себе си от света и възкликнах: „Аз съм!“ — станах свидетел на много събития и в царския двор, и в патриаршеския клир, които тогава не разбрах, но запомних.“

Изграденият контекст ориентира „аз-форми“ към героя-повествовател, който живее в художественото време и пространство.

„Опихах се с образи и слова, с тях разливах светлина в душата си и грозното обличах в красота. Не навик, висша потребност стана за мене това опиянение и висша наслада от прекрасното.“

Примерът в плана на съдържанието разкрива същността на творческия процес и съпътстващите го преживявания, затова формите за 1 л. ед. ч. са ориентирани и към автора, но в рамките на художествената действителност се отнасят и към повествователя.

Обобщенията, оформени в 1 л. мн. ч., също сигнализират за „пресичане“ на авторската гледна точка с гледната точка на повествователя. Освен това чрез тях авторът се стреми „да включи“ и читателя, да го направи съпричастен:

„Човешката участ е да живеем невинния си живот в забава, любопитство и всячески игри...“

„И възможно ли е чрез познание да станем еднакви по мисли и въжделения и тъй да върнем рая на земята.“

Философските обобщения, до които е достигнал авторът, но ги смята за общовалидни и води към тях своя повествовател, са вметени в речта на повествователя, като са „маркирани“ с форми за 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение, т. е. когато второ лице може да се отнесе към автора на изказването, както и към всяко друго лице. Обобщено-личното 2 л. ед. ч. също е знак за пресичане на гледните точки на автор и повествовател, но има за цел да представи изказването като валидно и за читателя. „Ти-форми“ са средство за скъсяване на дистанцията между автор и читател, от една страна, и между автор и повествовател, от друга страна. Обобщено-личното 2 л. ед. ч. с присъщата си образност ангажира вниманието на читателя, внася в повествованието динамиката и ритъма на разговорната реч.¹²

„Необходима е голяма гордост и презрение към себе си, към людете и към света, за да станеш светец, а тая гордост да прикриеш със смирение.“

„Лесно е с мъдрост да оправдаеш правото да бъде одрана кожата на човека, със заплаха и смърт да приеме твоята истина.“

„Пък и с какво най-вече ще излъжеш гладния, ако не обещаеш да го нахраниш.“

¹² Срв. К. Попов. Повествователна употреба на глаголната форма за второ лице. — В: По някои основни въпроси на българския книжовен език. С., 1973.

Сходна е стилистичната роля и на откъсите, изградени във 2 л. мн.ч. с обобщено значение. Те също са авторов акцент, авторова проекция. Но апелативната функция на 2 л. мн. ч. е по-йрко доловима, по-определено насочена към читателите:

„Ако искате да познаете света и човека, станете слуги.“

„Награждавайте човека, за да го поощрявате към добро, слагайте го на почит, нека дяволът го завърти на друг чекрък.“

Употребата на конструкции от типа човек (респ. всеки)+глаголна форма в 3 л. ед. ч., употребявана вместо 1 л. ед. ч., е средство за оценка. От друга страна, благодарение способността на тези конструкции да означават действие на всяко лице, включително и на говорещото, изразът се схваща като авторова проекция, като авторова оценка. Създават се условия да се изрази „оценка за оценката, да се постави акцент върху акцента“¹³, като тази оценка в крайна сметка има адресат читателя. Примери:

„Самичък е човекът в съкровеността си, с когото да се среща и разделя, пак самичък остава, затова не може без бога.“

„Ала в ония часове разбрах, че човекът обича дявола не по-малко от бога и не може да живее без него, затова всяко божество сломява гордостта му.“

Следователно повествованието в първо лице при наличие на герой-повествовател, който принадлежи към художествената действителност и е активен участник в нея, позволява перспективата на разказване да бъде насочена към съзнанието на героя-повествовател и да се разкрие неговата гледна точка за отразяваните факти и събития. Замяната на 1 л. ед. ч. в рамките на повествователния текст с 1 л. мн. ч., с 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение или с конструкция-та човек (респ. всеки)+глаголна форма в 3 л. ед. ч. е средство за намаляване на дистанцията между автор, повествовател и читател, средство за изразяване на авторовите проекции в образа на повествователя и в крайна сметка — средство и за обективизиране на повествованието. Именно степента на насищане на текста с фрагменти в 1 л. мн. ч., 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение, с конструкцията човек+глаголна форма в 3 л. ед. ч., заместващи 1 л. ед. ч., е средство за оформяне на варианти при този тип „аз-повествование“.

Например в романа „Везни“ на П. Вежинов дистанцията „автор — повествовател“ е значително по-голяма. По-голямата самостоятелност на героя-повествовател — безспорна. Авторът оставя героя си сам повторно (след заболяването му) да преоткрие света, да изстрада всички морални и етични стойности, да има свои мерки за нещата, свое „сега“ и „преди“. Същевременно на читателя е предоставено правото за твърде самостоятелна оценка. Всичко това обуславя пестеливите автори проекции, изразени предимно във фрагменти с основна форма 1 л. мн. ч. или 3 л. ед. ч. (респ. мн. ч.), придружено от съществителното човек (респ. хора). Примери:

„Човек никога не се отказва от нищо, което му дава предимство в борбата му с природата или с другите хора.“

„Мрак — мрак извън времето и пространството — така обикновено хората си представят всяко несъществуване.“

„Всичко това ние наричаме цивилизация. Никога не размишляваме какво означава тая дума — свобода или робство, живот или смърт. Просто сме убедени, че това е единственият начин да се живее човешки.“

Обобщено-личното 2 л. ед. ч. в текста на романа се среща рядко. Значение за това има и подчертано интелектуалната реч на героя-повествовател. В такъв вид реч образно-разговорното 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение би изглеждало чуждо, би нарушило стилистичната хомогенност на текста. Доколкото се среща, то е включено предимно в предаването на пряка персонажна реч, а не толкова в разказа на повествователя, където се среща на няколко места, за да маркира вътрешния монолог. Примери:

„Едва сега разбрах каква горчива грешка сме направили, като не бяхме създали деца. Колкото повече деца, толкова по-добре — стига да ги обичаш и да се грижиш за тях. Дори да отгъпееш от труд и грижи, все пак си спасен.“

¹³ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 128.

„— Много са ни хубави къщите — обади се тя. — Половината Арбанаси е строено от наши майстори . . . Виждаш ли колко са различни? В цялото село не можеш да намериш дори две съвсем еднакви къщи.“

Особено умело авторът е използвал стилистичните стойности на конструкцията човек (респ. хора) + глаголна форма в 3 л. ед. ч. (респ. мн. ч.), употребена вместо 1 л. ед. ч., която конструкцията определено клони към „избрано“, „предварително обмислено“, „емоционално-оценъчно“, и я е превърнал в средство за допълнителна характеристика (речева) на героя-повествовател.

Средство за „обективиране“ на повествованието в първо лице може да бъде и възлагането му на повече от един разказвач. В такъв случай „разслояването“ на авторовото „аз“ има друг характер и други цели, формата се съответно и друг вариант на „аз-повествование“.

В романа на А. Дончев „Време разделно“ повествованието е възложено на двама разказвачи с различна гледна точка, с различна наблюдателна позиция (в пространствен смисъл). Изходната наблюдателна позиция на Венецианеца (Абдулах, Слав) е конакът на Сюлейман ага, изходната наблюдателна позиция на другия разказвач — поп Алигорко (Али, Никола) е планината Родопи. Първият белег на обективизация на повествованието е наличието на двама разказвачи, напълно независими един от друг. Това обстоятелство ограничава условията диалог, пренасянето на възгледите и нравствените позиции на единия разказвач в съзнанието на другия разказвач. Поп Алигорко е своеобразен хроникьор на събитията и повествователната перспектива в неговия разказ (той разказва за наблюдавани от него събития, но не е главно действащо лице) е насочена „отвътре—навън“, по отношение на него останалите герои са той (т я, т о, т е), избилствуват описания на герои и на тяхното поведение, на събития и природни картини в трето лице:

„Ж и в е е ш е в село Подвис човек на име Манол. След името на всекиго се казва името на баща му, защото мнозина с а с еднакви имена и човек с едно име е самичък . . . Ала Манол не знаеше името ни на баща си, ни на майка си.“

„Тогав по-първите хора от трите села Просойна, Заград и Подвис се събраха на поляната на дядо Галушкова воденица.

И насядаха на дълга софра край бели платна, проснати над поляната. Седнаха на обелени слови стъбла.“

Първо лице се употребява, когато се визират действията на поп Алигорко, когато се разказва за негово участие в събитията:

„И гледаха към мен е, защото бях слуга на бога. Чакаха да им каже добра дума сякаш можеш да говори с господаря си. А пък аз ги гледах и виждах как зад гърбовете им клечат изсъхналите мъртъвци с белите зъби и изтеклите очи.“

Средство за „обективиране“ на повествованието е и замяната на 1 л. ед. ч. с глаголна форма в 3 л. ед. ч., придружена от собствено име, когато повествователят разказва за себе си:

„Живееше в едно село под Пирин планина човек и неговото име беше Добрин. Той беше гърговец и имаше трима сина. Най-малкият се казваше Никола. Това бях аз.“

„(Това са думи на поп Алигорко, ала той говори за себе си сякаш се гледат от страни.)

Момчил лежеше на тревата, отдолу идеше поп Алигорко. А Момчил държеше в ръце ранения сокол . . .“

Повествованието, възложено на поп Алигорко, има за цел да представи събитията като достоверни. А „обективирането“ на това повествование в първо лице чрез насищане с описания на факти и събития в трето лице е подчинено на идеята, заложена в образа — отричане на собственото „аз“ в името на другите.

Повествованието в първо лице, възложено на Венецианеца, е насочено „отвън—навътре“, в него постоянно се отчита влиянието на околния свят върху съзнанието на повествователя. Авторът цели да покаже промените, настъпили под влияние на разказваните събития в съзнанието и в гледната точка на героя-повествовател. Замените на 1 л. ед. ч. с глаголна форма в трето лице единствено число, придружена от собстве-

ното име на повествователя, в разказа на Венецианеца са средство за изразяване на самооценка:

„Спомних си как се възхищавах от храбростта му. Да, но той беше мъртъв, а пък аз, Абдулах, живеех.

Абдулах нямаше ни минало, ни бъдеще. Абдулах нямаше цели. Имаше само една цел — да оцелее. Да живее. Той нямаше път, но беше открил, че човешките пътища не водят до никъде. Важното беше, че върви. Той имаше крачката.“

В романа „Време разделило“ средства за изразяване на авторовата проекция са откритите, изградени във 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение и конструкциите от типа на човек+глаголна форма в 3 л. ед. ч.:

„Животът ме лъхаше в лицето като вятър, летеше над мене като облак, течеше в краката ми като река. Може ли да хванеш в шепта вятъра, облака, реката? Може ли да ги задържиш? Да не ти се изплъзнат. Да живееш значи да имаш и да нямаш. И да не поискаш да имаш.“

„Мога да кажа, че колкото повече има човек, повече иска да го запази.“

Своеобразна кулминация в романа е обединяването на гледните точки на двамата повествователи, които до този момент следват собствената си логика на развитие, и на гледната точка на автора в края на произведението. Един от откритите, изразяващи тази кулминация, е изграден във 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение:

„Благодаря на поп Алигорко, който ме научи на това в оная нощ край брега на омагьсаното езеро.

Да си човек, значи да живееш с хората. Да си свързан стях, да им дадеш най-хубавото от себе си.“

Повествованието в 1 л. ед. ч. може да бъде разпределено между повече от двама разказвачи, какъвто е изобразителният похват в романа на Вера Мутафчиева „Случаят Джем“. В този роман всеки от повествователите има своя гледна точка, в резултат на което се създава впечатление за достоверност, факти и събития се изобразяват многоизмерно и на читателя е предоставено правото да избере определена позиция или да изгради своя представа въз основа на различните аспекти, от които са изложени едни и същи факти и събития.

Гледните точки на тримата разказвачи в романа на А. Гуляшки „Скитник броди по света“ се разминават във временно-пространствен план, но всяка една от тях оценява смисъла на битието, целите и съдържанието на човешкия живот, макар и от различна социално-историческа позиция.

В основния „аз-разказ“ на съвременника, професора-неврохирург д-р Лука Шейтанов са вместени разказите, също в първо лице, на неговия баща, лекар, боец-антифашист, и на далечния предшественик — богамила Лукан. Такава постройка на повествованието позволява главният герой-повествовател да съизмерва своите житейски позиции на съвременник с житейските позиции на своите предци, да оценява. А авторът, максимално дистанциран, има възможност да изложи три гледни точки не върху едни и същи факти и събития, а върху вечни човешки проблеми в тяхната историческа перспектива.

Със свои особености се отличава повествованието в първо лице в лиризираната проза. Нагледното на личното начало в българската проза става забележимо през 30-те години на века и е свързано с прозата на поетите, които по определеното на Р. Якобсон внасят в нея „литературната струя, изразена в поезията“ — импресивното изображение, субективното отражение на света, ритъм и симетрия в плана на формата. Типичен пример за това е сборникът „Ръж“ на А. Каралийчев. Обаче едва при наличието на „аз-разказвач“, напомним анонимния лирически герой, който е образ-обобщение, носител на типичното субективно съзнание, в което рефлектира светът, може да се говори за лиризирана проза, в която са „контаминирани“ художествената структура на „чистата“ проза и на поезията.

Именно това съдържание и тази постройка на текста създават условия местоимението за 1 л. ед. ч. да изпълнява автосемантична функция, да губи дейктическата си роля и да придобива способност в рамките на текста да назовава анонимния герой-повествовател с едно обобщено и разширено „аз“. Пример:

„Но докато питах за халищата, докато ги гледах и разглеждах, аз бях започнал да успявам в тях съчетания особени, които действуваха като музика, шепнеха ми като приказка, внушаваха ми чувства, вълнения и настроения. Аз и халищата се бяхме сблизили, започнали бяхме да се разбираме.“

(„Халища“ — Н. Хайтов)

Примерът е откъс от разказ с импресивни елементи, в който повествованието се води в първо лице, но героят-повествовател не е назован, не е строго индивидуализиран. Анонимният герой е надарен с живо въображение и изострена чувствителност, с което напомним лирическият герой в поезията. Той е едно обобщено „аз“, обърнато към света на прекрасното. Авторът се е дистанцирал от повествованието, героят-повествовател не е назован, т. е. липсва антецедент, затова местоимението „аз“ не е субститут, не репрезентира някакво съществително, а пряко назовава повествователя. Благодарение на автосемантичната функция на местоимението „аз“ тип емоционално състояние, тип отношение към действителността се представя в обобщен вид. Ето още един пример:

„Вървя, керкенезът виси над главата ми, привързан за невидимия конец, мисля си и колкото повече мисля, толкова повече една неприятна мисъл се загнездва в главата ми: дали и аз не съм отбрулен лист от дървото на живота, който се завърта бавно около себе си или вече е паднал ничком. И си лежа аз ничком и си въобразявам, че все още се държа яко за дървото на живота и животът посредством моя милост липсва с пълни гърди.“

(„Есепно“ — Й. Радичков)

Примерът е откъс от разказ-импресия и съдържа ред елементи, характерни за лириката, наситен е с поетическа лексика, със сравнения, символи, звукови асоциации (*шумата шътка*). Повествованието се води в първо лице, но повествователят не е назован, авторът не е поставил в центъра на изображението свое лично преживяване, а го е превърнал в повод за обобщения. Условия за субституция липсват, местоимението „аз“ назовава повествователя.

2. ПОВЕСТВОВАНИЕ ВЪВ ВТОРО ЛИЦЕ

За художествено произведение, изцяло изградено в „ти-повествование“, би могло да се говори в случай, когато повествователно употребеното второ лице¹⁴ има основна стилообразуваща роля в художествения текст. Когато линията на повествованието изцяло се бележи от глаголни форми във второ лице или тези форми поне конкурират друга основна повествователна форма (първо или трето лице). „Ти-повествование“ в художествения текст може да бъде продиктувано от идейния замисъл, от характера на изображаваната житейска ситуация или от художествения жанр.

Изцяло във второ лице може да бъде изградена лиризираната проза, когато 2 л. ед. ч. функционира с обобщено-личното си значение, и когато е налице анонимен разказвач, назован с това обобщено „ти“ (местоимението за 2 л. ед. ч. в обобщено-лично значение). Такъв е случаят в импресивния разказ на К. Константинов „Панаирът“:

„В здрача на падналата нощ ти поемаш отново своя стръмен път. Ти бързаш да отминеш и забравиш. Ти търсиш в сърцето си ведрата утринна радост, но напразно. Животът показва своето второ лице и оставя в устата ти тръпчивия вкус на пепел.“

Лиризирана проза във второ лице се среща и сред творбите на съвременните автори. Обобщено-личното 2 л. ед. ч. конкурира 1 л. ед. ч. като основна повествователна форма на повествование от името на анонимен разказвач в посочения вече импресивен разказ на Н. Хайтов „Халища“:

¹⁴ Срв. К. Попов. Българският повествователен императив. — В: Помагало по български синтаксис. С., 1978; К. Попов. Повествователна употреба на глаголната форма за второ лице. — В: По някои основни въпроси на българския книжовен език. С., 1973.

„За да направим халише, трябва да усещаш цветовете. Да знаеш каква боя да сложиш до червеното, за да го превърнеш от кръв в царствено великолепие и тържество, колко „пипер“ да се ръсне върху жълтото, за да стане от хвалба на слава. Докато цвят да поставиш безстрастно сиво, та да припалиш в него блясък и душа.“

Глаголната форма за 2 л. ед. ч. с обобщено значение не би могла да бъде основна повествователна форма в прозаични произведения със събитиеен сюжет, тъй като обобщеното 2 л. ед. ч. е свързано с едно относително, разширено сегашно време или с едно относително и неопределено бъдеще време. По тази причина глаголната форма за 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение не би могла да бележи хронологичната последователност на събитията в художественото време.

В съвременната българска проза, в сюжетното и по-обемно произведение, 2 л. ед. ч. с обобщено-лично значение в повествователна функция се среща в отделни откъси, във фрагменти, които представляват авторов акцент, „пресичане“ на гледните точки на автора и на разказвача:

„Ако са ти отнели изгрева и залеза; ако някой е сълял твоите дни в един-единствен ден, по-дълъг от полярния; ако полярната нощ е останала само миг от твоята, за тебе е вече все едно по какви дъна ще бродиш — тропически или полярни. И все едно ти е вече от колко века си там — важното е да продължиш.“

(„Циклопът“ — Г. Стоев)

Второ лице като основна повествователна форма се среща в произведения, изцяло изградени като вътрешен монолог в неговия вариант с олицовкум, разговор със самия себе си. 2 л. ед. ч. в тези случаи посочва вътрешното „аз“ на повествователя. Първо лице е заменено с глаголна форма във второ лице, придружена от собственото име на повествователя или друго съществително, което го назовава. В този свой синтагматичен вариант 2 л. ед. ч. се употребява във всички глаголни времена и може да бележи хронологичната последователност на събитията в рамките на художественото време. Създава се впечатление, че повествователят наблюдава своя огледален образ и го оценява. Този маниер на изображение може да бъде продиктуван от характера на житейската ситуация например, ако героят-повествовател подлага на самооценка изминатия житейски път и оценява собственото си поведение. Изцяло като вътрешен монолог с основна форма 2 л. ед. ч. е построен разказът на Г. Стоев „Каприз“:

„Една нощ, преди твоето изчезване от гимназията и от градчето, ти се прибираш е късно. Сенки се плъзнаха около вътрешния двор. Ти извади камата — по тогавашните панаири из градчетата продаваха kami. И продължи. Твоята униформа бе черна, а техните — светлотютюневи. С кортици на поясоците; бранници, пет или шест души; между теб и дома нямаше време за „жмичка“; и камата ти блесна под месечината.“

Във форма на вътрешен монолог с основна лична форма 2 л. ед. ч. е написана повестта на Б. Райнов „Пътища за никъде“. Вътрешният монолог е своеобразен разказ за миналото на героя, който на места се прекъсва от авторова реч в трето лице, която описва относителното художествено настояще, времето на разказването:

„Тя дори не знаеше, че ти в същност я пишеш е тази книга, или по-скоро бе починал да я пишеш. Тя ще се казва или щеше да се казва „Психология на чувствата“ и макар книгата да не е излязла и да не е завършена, ти я виждаш е като малък том с черна корица и скромни тъмносини букви: „Психология на чувствата“.

Лекарката си тръгва и на вратата се сблъсква със сестрата, която разнася лекарствата. Ти глъташ розовите хапчета, а сестрата ти казва заговорнически . . .“

В авторовата реч се наблюдава „смесване“ на речта на автора с речта на героя, което допринася за известно „субективизиране“ на разказа в трето лице и има значение за стилистичната хомогенност на текста;

„В синьото на прозореца тъмнеят дърветата на парка. Един съвсем непознат парк, в синьото на прозореца. Синьото, това е нещо, което смътно го безпокои, но едно друго синьо, за което трябва да си спомни, защото има да мисли за него. А паркът слабо го интересува. Нека си остане непознат.“

3. ТРЕТО ЛИЦЕ В СЪВРЕМЕННАТА ПРОЗА

Повествованието в трето лице позволява по-голям пространствен обем на изображението, а също така — по-голям обхват на художественото време¹⁵. Това е следствие от временно-пространствените координати на категориите лице (аз — „тук“, „сега“, той — „там“, „пред“, „след“, „някога“, „някъде“). Като форма на комуникация художествената литература също е подчинена на временно-пространствените координати на комуникативния акт. Комуникативният акт съответства на „тук“ и „сега“ във временно-пространствен план. Степента на дистанция на събеседника (на втория комуникант) по отношение на говорещия може да варира, а третото лице, отсъстващото лице, лицето, за което се говори, може да бъде отдалечено във времето и пространството без ограничения. Повествованието в първо лице винаги е ориентирано към относителното художествено „сега“, момента на разказването, и се води от определена наблюдателна позиция (в пространствен план), която съответства на „тук“ и в повечето случаи тази пространствена позиция на разказвача е точно фиксирана.

При повествованието в трето лице тези ограничения отпадат. Не е необходимо повествованието да бъде винаги отнесено към някакъв временно-пространствен център, съответстващ на „тук“ и „сега“, а изходният момент на разказването съответства на изходния момент на самата житейска ситуация, която се изобразява. Темпоралната насоченост на повествованието съответства на логическата последователност на събитията. Не е необходимо повествованието да се връща непрекъснато към изходния момент, както е при повествованието в първо лице. Друг е въпросът, че в съвременната (модерната) проза, изградена в трето лице, когато се изобразява вътрешен монолог (респ. диалог) например, е възможно ретроспективно връщане във времето.

В класическия тип повествование в трето лице авторовата реч и речта на героите са ясно диференцирани и в известен смисъл се противопоставят. Авторската реч включва описания на природни картини, портрети на герои, описание на външното им поведение, т. е. перспективата на разказване е външна. Речта на героите е „обектна реч“, оформена е като пряка реч. В нея те разкриват мисли и чувства, разказват за лица и събития. Трето лице функционира с основното си значение. Всички герои от позицията на автора, а и на читателя, са т о й (т я , т о , т е).

С този класически тип повествование в трето лице се отличават творбите на Л. Каравелов, Ив. Вазов, Т. Г. Влайков и пр.

В съвременната проза, в която авторът се стреми да изобрази действителността, отражена в съзнанието на героя, съотношението между речта на автора и речта на героите се променя. Пред автора стои задачата да изобрази мислите на героите, необходими за пълната им психологическа характеристика. Това води до „коптаминиране“ на авторовата реч и на речта на героите, противопоставянето на тези два вида реч се неутрализира. Отчетливите граници между речта на автора и речта на героите се губят. Вътрешният монолог (респ. диалог) поема функциите на диалога, героите се характеризират посредством тяхната вътрешна реч и значително по-малко — чрез тяхната произнесена реч.

С помощта на несобствено-пряката реч и необозначената пряка реч вътрешният монолог се разграничава от диалога. Включването на несобствено-пряката реч в авторовата реч при повествованието в трето лице позволява да се разкриват паралелно два плана на изображение — планът на външната действителност и планът на психологическите процеси. Същевременно, изобразявайки „чужда реч“, авторът има възможност да изрази отношение към нея.

Тълкуването и определянето на несобствено-пряката реч като способ, репродуциращ чужда реч, твърде много зависи от идейните позиции на изследователя. Калепка я определя

¹⁵ Спр. D. Faulstich. Die literarische Erzähltechnik. Halle, 1965, S. 58.

като „завоалирала реч“¹⁶, Л. Шпитцер — като „псевдообективна реч“¹⁷, Е. Лорк — като „преживяна реч“¹⁸. В случая се приема определението несобствено-пряка реч, като се има предвид, че с „свойство на общонародния език“¹⁹, което в художествената литература може да изпълнява определени художествени функции. Флайшер и Михел определят несобствено-пряката реч като способ за представяне на произнесена и особено на мислена реч, в която перспективите на говорещия и на мислещия се сливат²⁰. Това определение може да се приеме с бележката, че несобствено-пряката реч в художествената проза е средство за насочване на повествованието „отвън—навътре“, към съзнанието на героя, но гледната точка на автора и гледната точка на героя не съвпадат или поне не винаги съвпадат. Представяйки чужда реч, авторът изразява и отношение към нея, към нейното съдържание, като си служи с различни средства.

Несобствено-пряката реч е характерна както за повествованието в първо лице, така и за повествованието в трето лице. При повествование в първо лице тя е вpletена в разказа на повествователя, един от характерните ѝ морфологични белези е 1. л. ед. ч., а понякога и второ лице (в солилоквиум или в условен диалог), въвежда се с лексикален показател, глагол от типа на мисля, чувствавам, усещам и пр. или със съответното по семантика съществително — мисълта (за), чувството (за) и пр. При повествование в трето лице несобствено-пряката реч се въвежда с аналогични лексикални показатели, но нейн основен морфологичен белег е трето лице, като преобладават глаголни форми в претерит, който според някои автори е присъщ за предаването на спомени (das Präteritum als Tempus des Erinnerung²¹). При тези условия в рамките на несобствено-пряката реч се наблюдава своеобразна субективна транспозиция на мислещото (resp. говорещото) лице, „аз“ се превръща в „той“, в отсъстващото лице, но общото съдържание на контекста, както и лексикалните показатели, с които се въвежда несобствено-пряката реч, са причина за запазване на асоциацията за „автор на изказването“ и трето лице вече не е обикновен заместник на собствено или нарицателно име (назовавашо лице), а заместник на 1. л. ед. ч. Примери:

„Бенц седна на едно кресло. Мисълта по онова, за което бе дошъл, не го оставяше нито за миг. Стресна го грохотът на артилерийския полк, чисто разтоварване видя на гарата. След това отново потъна в мислите си. Той бе забравил войната и света, Но светът, неговият свят, който се въртеше около Елена, не беше ли в сърцето му! И пак това, що изпитваше, нямаше нищо общо с обикновените пристъпи на любовен възторг...“

(„Поручик Бенц“ — Д. Димов).

„Оставен сам, Павел почувствува и жал към покосения пътник, и угризения като че ли залпът бе лично негово дело. Заедно с това, онай разцепен миг си оставаше, от днес нататък и сладостта, и мъртвилото щяха да зреят заедно из бостаните. И нормално бе заблудените куршуми, отправени към него, да го търсят докрай.“

(„Завръщане“ — Г. Стоев)

Насищането на повествованието с несобствено-пряка реч, „смесването“ на речта на автора с речта на героите води до известно субективизиране на формите за трето лице, както и на целия художествен текст с основна повествователна форма трето лице.

В рамките на несобствено-пряката реч авторът може да проецира свои мисли в съзнанието на героя, представяйки ги като общовалидни обобщения. Морфологически показател за това е второ лице с обобщено-лично значение. Пример:

¹⁶ Th. Kalepky. Zum „style indirect libre (verschleierte Rede)“. Germanisch-Romanisch Monatschrift, 1913, H. 5.

¹⁷ L. Spitzer. Zur Entstehung der sog. „erlebte Rede“. Germanisch-Romanisch Monatschrift, 1928, XVI.

¹⁸ E. Lork. Die „erlebte Rede“. Heidelberg, 1921.

¹⁹ Р. Будагов. Введение в науку о языке. М., 1965, с. 347.

²⁰ W. Fleischer, G. Michel. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig, 1975, S. 225.

²¹ F. Stanzel. Пос. съч., с. 16.

„Князът си представяше, че разговаря със самия Сатанаил. Ако не искаш да се дразниш, не му противоречи и той ще те остави, сразен от твоето безразличие.“

(„Легенда за Сибин, преславския княз“ — Ем. Станев)

Същата функция изпълняват и конструкциите от типа на човек + глаголна форма в трето лице единствено число:

„Майка. Майка ли? — продължаваше да мисли той. Не изтръгна ли от него победа една чужда жена, заплашена любовница на някакъв тъмен роб?

Боже, защо човек никога не вярва, че майка му не му желае доброто, че и тя може да се превърне в чужденец и враг. Защо чак до гроба човек се бори да остане дете на майка си?“

(„Летопис на смутното време“ — В. Мутафчиева)

От направените наблюдения се налагат следните изводи:

Повествованието в първо лице в съвременната българска проза се различава по своите художествени функции от повествованието в първо лице в класическата проза. То е призвано да насочи изображението от заобикалящата действителност към вътрешния свят на героя-повествовател. Факти и събития, минало и бъдеще се оценяват с оглед на влиянието им върху душевността, върху житейските идеи и позиции на разказвача. Повествованието в първо лице може да се реализира в различни варианти, позволяващи различна степен на „обективизиране“ на повествованието, различна степен на дистанция между автор и повествовател.

Повествованието в първо лице може да бъде възложено на ясно диференциран герой-повествовател, който живее в художествената реалност и е пряк участник в рисуваните събития. Като и в този случай са възможни варианти на „аз-повествование“ с оглед степента на дистанция между автор и повествовател, като скъсяването на дистанцията се изразява езиково в текста с контекстуалните синоними на 1 л. ед. ч.

Повествованието в първо лице може да бъде възложено на повече от един определен разказвач. Всеки един от разказвачите има своя гледна точка и може да бъде в различна степен дистанциран от автора.

Повествованието в първо лице в лиризираната проза може да бъде възложено на анонимен разказвач, който по своята същност е образ-обобщение, аналогичен на образа на лирическия герой в поезията. Първо лице в текста участва с обобщено-личното си значение и се употребява паралелно с едно обобщено и разширено сегашно време.

Повествованието във второ лице в съвременната българска проза е ограничено явление и е налице в художествени произведения, в които основната линия на повествование се бележи от глаголни форми във 2 л. ед. ч. или когато тези форми конкурират формите за 1 л. ед. ч. или за 3 л. ед. ч. Важна роля за избора на тази повествователна форма играе изображаваната житейска ситуация. „Ти-повествование“ се различава от повествователната употреба на 2 л. ед. ч. във фрагменти от художествения текст, където второ лице функционира с обобщено-личното си значение и е употребено паралелно с обобщено сегашно време. Фрагментарната повествователна употреба на обобщено-личното 2 л. ед. ч. се среща както в рамките на повествование в първо лице, така и в рамките на повествованието в трето лице, където бележи авторови проекции и създава впечатление за „диалогичност“, внасяйки динамиката и експресията на разговорната реч.

За повествованието в трето лице в съвременната българска проза е характерна „контаминацията“ на авторовата реч и речта на героите. Съществен елемент от художествения текст е несобствено-пряката реч, която позволява перспективата на разказване да се насочи „отвън—навътре“, от заобикалящата действителност към съзнанието на героя. В рамките на несобствено-пряката реч под влияние на общото съдържание на контекста и на допълнителните лексикални показатели трето лице не функционира с основното си значение, а замества 1 л. ед. ч., тъй като се запазва представата за „автор на изказването“, за мислещ и говорещ субект. Насищането на повествованието с несобствено-пряка реч, с вътрешни монолози, изградени в 1 л. ед. ч. и графич-

но отделени от авторската реч с кавички, води до „субективизиране“ на повествованието в трето лице.

Изборът на основна повествователна форма за лице зависи от темата, жанра, идейно-естетическите позиции на автора, от неговата гледна точка, а също и от характера на изобразяваната житейска ситуация. Основни повествователни форми в съвременната българска проза остават 1 л. ед. ч. и 3 л. ед. ч., като личи стремеж към „обективизиране“ на повествованието в първо лице, както с употребата на контекстуално обусловените синоними на 1 л. ед. ч., така и чрез въвеждане на повече от един повествовател. От своя страна повествованието в трето лице клони към „субективизиране“. Това обличаване на двата типа повествование, неутрализиращията на отчетливото противопоставяне „субективно—обективно“ е продиктувано от интереса на съвременния творец към вътрешния свят на човека в неговата неразривна връзка с „големия свят“, с окръжаващата действителност.

ЗА ТВОРЧЕСКИТЕ ТАЙНИ НА РОМАНА „ОБИКНОВЕНИ ХОРА“ НА ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

ЗОЯ АНДОНОВА

Раждането на една литературна творба е дело твърде лично, твърде интимно за твореца. Затова много от предварителната работа, от така наречения „скрит живот“ на художественото произведение често си остава писателска тайна. За малко от нашите писатели е правен опит да се навлезе в творческата им лаборатория, да се изяснят и очертаят някои особености на литературното им творчество. Препънките са много и не е нужно да ги изброяваме. Но е несъмнено, че е необходимо едно по-системно и задълбочено изучаване архивите на нашите най-значителни писатели. Така например в личния архив на Георги Караславов бяха намерени интересни неща за този предварителен етап от творческата дейност, който представлява несъмнен интерес и за психологията на литературното творчество.

Романът „Обикновени хора“, както е известно на специалистите, е замислен като епопея на 30-летието от 1914 до 1944 г. С оглед структурата на произведението е интересно, че в предварителния етап на писането то се е състояло от 9 части, които са били четени от Тодор Павлов. След прочитането им той предложил на Караславов вместо от 9 части романът да се състои от 6. В архива тези девет части, които е чел Тодор Павлов, не са запазени, но Караславов сам е отбелязал, че е направил тези шест части и ги предоставил за мнение на Тодор Павлов.

Предисторията на романа, както пише и самият Караславов, е много сложна. „Първо бях решил да напиша повест за Атанас Пинтов още през 1922 г., който заедно със Станка е главен герой във втората част на романа, и нахвърлих повестта, но после се отказах. Първите наброски на романа съм чел на Атанас Пинтов още през 1922 г. Във връзка с тези четения той ми разказа много интересни факти около своя бурен, пълен с премеждия живот. Много от тези факти аз туширах, защото те звучаха неправдоподобно.“

Продължителната работа над бъдещия роман за Г. Караславов е свързана с няколко подетапа. На първо място, уплътняването на идеята с жизнен материал. Правдиво и образно той отбелязва: „Какъвто и майстор да си, за да направиш една барака, трябва да подготвиш съответния материал. Но ако за една барака трябва да се подготви *нужното количество* (курс. м.) материал, нима е по-малко необходимо за едно художествено произведение да се подготви, да се набере, да се струпва *нужното количество жизнен материал* (курс. м.). За написването на истинско, правдиво, вълнуващо художествено произведение трябва да се подготви не какъв и да е материал, а най-добър, най-здрав, най-годеи и не в какво да е строго пресметнато коли-

чество, а в голямо количество.“ Г. Караславов многократно е посочвал необходимостта от дълбочено познаване на жизнения материал за създаването на художествено произведение, което правдиво да отрази действителността.

За писателя е от особена важност жизнения материал не само „да се струпа“, „да се набере“, но и да се познава изтънко, „иначе писателят няма да е сигурен в обрисовката на своите герои“. Основната му максима по отношение на жизнения материал е, че той не трябва да се зазубри и „нещата да се проучват механически, откъснато от всичко друго, без които не може да се създаде творческа атмосфера.“ Подробностите на даден материал трябва органически да бъдат свързани при съответна мяра с всички други въпроси на живота. Авторът трябва да проучва детайлите на своето бъдещо произведение, да познава и най-тънките отсенки на материала, с който ще борави. Но „за да бъде на необходимото идейно равнище — припомня Караславов, — писателят трябва да е ориентиран добре и правилно по политическите въпроси, за да прецени, разбере и отрази тенденциите на общественото развитие“. Жизненият материал и неговото добро познаване дават сигурност на Караславов, увереност в процеса на творчеството. Наред с това богатството му от впечатления е винаги в услуга и на творческото въображение, което в много случаи решава детайлите на сюжета, непредвидени в началния етап от работата над произведението.

Архивните му материали в писателската лаборатория показват, че са използвани три начина за набиране на жизнен материал. *Чрез лични впечатления*, наблюдения и преживявания, *чрез срещи, разговори* и кореспонденции, и, *последно* — чрез спомени на очевидци. Всичко това предопределя и успеха при него. Недостатъчното познаване на детайлите от жизнената среда и адекватното историческо време в процеса на творчеството водят писателя до схематизъм, опростенческо тълкуване и съчинителстване. Нека надникнем в архивните материали и видим как Караславов осъществява този момент на набиране на жизнен материал за бъдещата творба.

Запазените (не всички, разбира се) наброски и бележки на романа „Обикновени хора“ в значителна степен формират представата ни за това. Те са събрани в три големи тефтера. Първият ръкопис е с молив, а другите два с химикал. Почеръкът на писателя е дребен, четлив, но в по-късните варианти той става все по-неясен и по-неясен поради засилващите се признаци на заболяването. Отделни части (глави) са писани през различно време и невинаги последователно. Скелетът на произведението е създаден по определен, много подробен план. Поправките са малко и незначителни. В тази връзка писателят пише: „Никога не поправам веднага написаното. Много по-късно се връщам на него.“ Въпреки това той нанася корекции дори до последната коректура върху всяко ново издание на романа: „За всяко издание правеше нова редакция. Нанасяше корекции до последната коректура“¹.

В малко тефтерче с формат 17/16 см писателят е написал на ръка плана на романа:

Том първи (Последна среща)

част първа (1914—1920)

част втора (1920—1925)

част трета (1925—1934)

Том втори (Победа)

част четвърта (1934—1942)

част пета (1942—1943)

част шеста (1943—1944)

Явно е, че този план Караславов е написал след ония девет части, които е чел Т. Павлов. Всяка част на романа е фиксирана единствено с годините, в които ще се развива сюжетът. Отделните заглавия са сложени по-късно. Периодите са интересно отграничени. Те са свързани с различното влияние и отношение на БКП към селяните, тяхното осъзнаване и участие в борбата. Прави впечатление, че във втория том има отбелязани много по-малко години, но затова пък той е озаглавен „Победа“ и следва да се свързва с влиянието на Партията и нарастването мощта на революционното съпротивително движение у нас през 1942—1944 г.

¹ Димитър Добрев, редактор на романа „Обикновени хора“.

Подобният план на втората част от първия том на романа изглежда така:

1. В гората. Към селото.
2. При своите.
3. Утрото на новия ден.
4. Нощем на лов.
5. В Леговата кръчмарница.
6. Условна присъда. Терор и ограбване, военно рев. команда.
7. Връщане на село.
8. Тежки дни. Погледите са обърнати на север.
9. Един отпускар в София. Посещение в клуба.
10. Среща на Васил с дезертьорите.
11. Станка заминава при леля си Жечка.
12. 7 ноември 1917 г.
13. Тежка зима. Пинтата се прехвърля у Вакрилови.
14. Спорът между Кръстю и Кир за Русия.
15. Нови богаташи. Когато връвта се лее, лесно е...
16. Нова пролет — нови надежди, народът се надига.
17. Ново правителство — излишни надежди.
18. Тревожни новини от фронта.
19. Дезертьори. Примирие.
20. Народът търси нови пътища.
21. От фронта пристигат комунисти.
22. Вакрил попада в плен.
23. Краят на войната.
24. Започва нова величава борба.

Всяка една от отделните части в плана писателят изписва в различно време и непоследователно. Често той прескача при писането някои от епизодите и преминава към следващия. После отново се връща към по-предния и така осъществява идейния си замисъл без строга последователност при обективизацията. Всеки отделен епизод има номерация. По този начин ръкописът е можел по-късно да се свърже в едно цяло, без да се изпълнява последователно. Наред с това всеки един от епизодите също не е завършван изведнъж. Понякога писателят пише „на един дъх“, но се случва да прекъсне работата си и да се върне към писането на другия ден или няколко дни след това. Използуваните различни по цвят химикали, моливи, писалки посочват прекъснатия ход на работа дори при изпълнение на отделни епизоди от романа.

Както вече споменах, поправките върху ръкописа не са много. Понякога Г. Караславов ги изнася истрани на листа — когато са повече, — но при тези случаи това са допълнително възникнали пояснения на образа или обстоятелствата.

Далеч по-интензивно е работил писателят върху четвъртата част на романа, която пише през 1964 г. На някои от епизодите са отбелязани и датите. Той сякаш е искал да изпревари развиващото се заболяване. Страхувал се е да не би да остане нереализиран идейният му замисъл. Поправките са малко и незначителни. Правени са само някои допълнения, които нямат отношение към цялото.

Далеч повече време в творческия процес на писателя е отнемало изнамирането и откриването на адекватни заглавия за всяка част от романа. При разговора си със Стефан Коларов той не си спомнял предварителните заглавия. Но някои от тях са запазени в архива му. Писателят дълго и упорито е търсил заглавията на своите произведения. Те „идват много мъчително, раждат се трудно“. За „Обикновени хора“ например той е набелязал повече от 40 заглавия². Вариантите на основното заглавие на романа поне на този етап не бяха намерени. Но затова пък заглавията на отделните части в техния работен вариант изглеждаха така:

Първи том — Последна среща

Втори том — Победа

² Стефан Коларов. Цит. съж., с. 186.

Двата тома имат 6 части и са с подзаглавия: *Станка* — I част, *Пробуждане* — II част, *Настъпление* — III част, *Изпитание* — IV част, *Април* — V част, *Септември* — VI част. В окончателния си вид заглавията са по-други: *Тошаврови* — I част, *Тил* — II част, *Алени знамена* — III част, *Кървав път* — IV част, *Тревожно навечерие* — V част, *Големият ден* — VI част. Явен е стремейт, че още в заглавието писателят се стреми да подсказва за идейното съдържание на творбата си. Поне за него то е творческа максима.

С оглед изясняване творческия процес на писателя представляват интерес и предварителните наброски и бележки на романа. Известно е, че е трудно, а понякога и невъзможно да се разбере и види голямата първична работа, свързана с набирането на жизнен материал или пък онзи вид вътрешна дейност на съзнанието, свързана с преработката на фактологията. Повече в това отношение ни казват единствено личните бележки. Те съдържат понякога и скелета на произведението, и „обличането му“, и превръщането му от застинала материя в живи, пълнокръвни човешки образи и характери.

За първата част на романа Г. Караслов прави подробен анализ и изучава социалните условия в страната през периода от 1914 до 1944 г. През 1951 г. той усилено проучва периодичния печат, макар да е имал бележки за романа си и един малък вариант още през 1922 г. В архива му са запазени бележки за прегледани вестници и списания от занимаващия го период. Интересувал се е главно от цената на хляба, ечемика и пшеницата за 100 кг, на захарта, мазта и др. продукти. Подробно е отбелязал и всички промени в цените. Наред с това Г. Караслов е отбелязал и покачването на продуктите през всяка една от 1915 до 1919 г. На отделно листче е записал годината на въвеждането на цензурата (5 септември 1915 г.), а също и съобщението, че учителите над 40 години не са мобилизирани във войната. Има записки и на изказването на д-р Цървуланов, който в речта си от 31 май посочил, че правителството продава брашното по 34—35 лв. на сто килограма, докато то в действителност струва от 15,50 до 16 лв. Надълго е изучавал и страниците на вестник „Народ“, бр. 189, 200, 205, 211, 222, 227, 229, 236, 237, 244 и 249 от 1914 година. Това доказва, че при него документалното изучаване и набиране на жизнен материал е етап в творческия процес.

За прецизното, дори документално изучаване и събиране на жизнен материал говорят и бележките на определени дати от 1915 г. Ето някои от тях:

- 31 май — понеделник, 1915 г.
- 30 юни — сряда, 1915 г.
- 31 юли — събота, 1915 г.
- 31 август — вторник, 1915 г.
- 21 септември — вторник, 1915 г.

Многостранността при събиране на жизнен материал стига дотам, че писателят записва от свидетели-очевидци номерата на затворническите килии в неговия край, специално килиите за смъртници — № 228, 226, 224. Трудно е всичко да се изброи, пък и едва ли е нужно. Ще приведа само две бележки, свидетелстващи за широтата на погледа при проучване на най-малките подробности от реалния живот. Едната е бележка под наслов: „Обработка на тютюна в складовете“, а другата — писмото на Р. Божанов. Бележката привеждаме дословно, тъй като тя разкрива с каква подробност в детайлите е изучаван жизненият материал, необходим за художественото изграждане на повествованието на романа: „Пастелите се изсипват на дъска сред работничките. Една от работничките разделя тютюна, тя се казва чистачка. От лявата страна на чистачката седи работничка, която пастелира второто качество тютюн. Тя се казва левачка. От дясната ѝ страна седи работничка, която пастелира първото качество тютюн. Тя се казва деснячка. Срещу чистачката седи работничка, която пастелира най-долното качество — трето качество. То се нарича капак и поради това и работничката се казва капакчийка. Всяка работничка дели две качества: първи капак и втори капак. Първо—ляво и второ—ляво, първо—дясно и второ—дясно. Капакчийката дели още зелените листа и прегорелите листа.“ Към бележката допълнително е отбелязана заплата на тютюноработничките през годините 1919—1920 г.

(от 7, 12, 17, 22, 33, 45 и 50 лв.). А ето и писмото, от което цитираме само някои от пасажите: „Ако подсъдимите са военни, то те са били съдени по военния наказателен закон за престъпления от общ характер, т. е. всякакви други престъпления, но не и политически и за революционна дейност. Но те са били съдени от фашисткия Закон за защита на държавата (ЗЗД); 2. Ако подсъдимите са граждански лица (цивилни), за политически престъпления; 3. Военните съдилища се казват „Военнополевни съдилища.“ Следва описание на самия съдебен процес, пояснение кога се разпитва обвиняемият (след обвинителния акт), кога влизат свидетелите, кога представява прокурорът своите искания, кога какво право има адвокатът и т. н.

Това са само част от запазените предварителни бележки за романа, но и те са достатъчни, за да давим многостранност в работата на писателя по набирането и проучването на жизнения материал. Знанията, нужни на Караславов, често опирали до различни области на науката. А запознаването и изучаването на всяка такава област изисквали добросъвестност, постоянство, време. През цялото време на работата си писателят е съзнавал, че незадълбоченото проучване на фактите от действителността, предмет на определена наука, води до съществени слабости в творчеството. Колко важно е това за писателя ни показва и един случай от живота му. Години, след като е създал романа „Снаха“ у него идва болен родственик, на когото той определил безпогрешно диагнозата. И това станало само защото, когато работил над романа си „Снаха“, подробно изучил симптомите на бъбречната болест. Като знаем, в произведението болестта на Стойко е предадена със завидни подробности в развитието ѝ, от началото до края. По същия начин Караславов изучил и признаците при отравяне с татул, необходим му за романа „Татул“³. Описаната картина в творбата издава не само професионално майсторство за представяне на психическо състояние на героя, но и медицински знания.

За Караславов организирането и събирането на фактическия материал за произведението е задължително условие за правдиво претворяване на художествената идея, предпоставка за широта и полет на въображението. Тази своя творческа максима писателят е заложил и в един от разказите си („Във влака“). Там чрез позицията на един от героите — пътуващия търговски пътник — ни е подсказал колко смешен може да стане писателят, ако не познава добре реалния живот: „Какво мога да имам против една фалшива — отговаря Утренов (търговският пътник) — измислена книга?“ И по-нататък: „Искате да ви кажа точно за какво не я харесвам ли? . . . Най-напред работите в живота никога не стават така, както са описани в тази книга. Но да оставим това настрана. Още в началото, когато Камен Страхилов — Камен Страхилов! Виждате ли, дори и името е измислено! — когато този Камен Страхилов отива при лекаря, влиза с калпак, а излиза с мека шапка . . . И сетне там, дето учителят Богомил Светозаров разговаря със стария овчар . . . Старецът му разказва, че всеки ден към два часа след обяд откарвал стадото на паша, а учителят гледал долу към харманите, дето хората вършат и дето хамбарите прашели от жито. Разговорът значи се е водил горе-долу по вършитба, т. е. през август месец. Че ако тогава изкараш на паша стадо и го държиш на слънце два часа, няма да върнеш нито едно краставо шиле, защото всичко ще изпука от слънчев удар . . . Ами оня там. . . Как му беше името? . . . На Камен Страхилов сина? Той пък като отишъл да сее жито през късна есен, отбил се да си почине в слънчогледището и гледал с умиление големите житни пати. Няма слънчоглед през есента, тогава и стеблата му са прибрани. И друго недоразумение — в началото къщата на Камен Страхилов е на един етаж, а в края става на два етажа. Кога и как се е издигнал още един етаж? И още: за селския ерген, който на Тодоровден изпреварва всички коне, а на другия ден отива да бере дини. А бе, тоя автор — пита търговският пътник — през плет да беше виждал българското село, пак щеше да знае, че Тодоровден е в края на зимата, и че тогава бо-
станите не са посетени.“⁴

В разказа са показани някои от най-съществените особености при използването на фактическия материал в художествените творби. На първо място, писателят е поставил подчиняването на изобразеното на реалния живот. Второ, въпросът с имената. В неговото творчество никога те не са измислени. При разговорите си със Стефан Коларов и Георги Константинов за своите герои Караславов припомня откъде е взел имената им. За Севда казва, че има много

³ По спомени на С. Г. Караславов.

⁴ Г. Караславов. Избрани съчинения. Т. I. С., 1974, с. 290—291.

Свиди с това име в неговия роден край, за Юргалана пояснява, че значението на името е трупане на имот, за Тошавровите също, че има много с това име в Дебър, и т. н. Почти винаги писателят е търсил имената на героите си сред множеството имена на областта, откъдето са, и класата, от която произхождат.

Отношението си към подобен род грешки в литературата Г. Караславов е изразил пряко в края на разказа: „Но същността на работата — ще отсъди той чрез своя герой — съвсем не е в тези глупави несъобразности. Те говорят за повърхностен поглед, за липса на наблюдателност, за погрешно отношение към живота.“

Залегналите в разказа творчески максими на Г. Караславов са осъществени в „скрития живот“ на романа „Обикновени хора“. Тук писателят е извървял известния път на познанието — от живото съзерцание към абстрактното мислене и оттам към практиката — самата реализация и обективация на идеята в образ.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 1, 1984

Бр. 1 предлага разнообразни материали, засягащи както въпроси на литературната теория и критика, така и на литературната история. В рубриката, с която се открива броят „Жизнь. Искусство. Критика“, е поместена статията на Ю. Богданов „Опитът в теорията — опит в развитието на литературата“. С нея редакцията на „Вопросы литературы“ продължава започнатата през 1983 г. дискусия по теоретични проблеми на социалистическия реализъм, в която участвуват Д. Марков, Н. Анастасиев, И. Баскевич, Ю. Андреев (със статии, поместени съответно в бр. 1, 3, 4 и 9 от 1983 г.).

Със своята статия Ю. Богданов се включва в обсъжданите проблеми, като главното му внимание е насочено към статията на Ю. Андреев „Заметки „содержаниста“, поместена в бр. 9 на списанието от 1983 г. Авторът Ю. Богданов се противопоставя и оспорва редица гледища и твърдения на Ю. Андреев, според който, въпреки постигнатите големи успехи на съветската литература, не всичко, що се отнася до съдържанието, е благополучно. Той изказва мнение, че в „днешната съветска художествена литература са изброени слабо хората от съвременното село, недостатъчно е изобразена съвременната армия, липсват в такова количество и с такова качество, каквото бихме желали, ярки художествени произведения за живота на съвременната работническа класа“ и т. н. Ю. Андреев счита за непозволен разкош при тези тревожни условия и при огорчителната липса на пълноценни художествени протуберанси със световна значимост критиките и литературоведите да разсъждават по проблеми на поетиката и естетиката. Ю. Андреев пише: „Допускам, че по определени „частни“ въпроси е нарязало времето да се изкажем, но какво обобщение може да се направи, след като за сега не може да се говори сериозно, на академическо равнище за тънкостите на поетиката въз основа на съществуващи книги, отговарящи на важни нужди на днешното време...“

Мотивирано и обосновано Ю. Богданов оспорва твърденията на Ю. Андреев — в уводната част от статията той изказва мнението

си, че Андреев е прибягнал просто до метода на скандализирането и като се възползува от великодушната „отстъпка“ за разговор върху някои „частни“ въпроси, Ю. Богданов се спира и разглежда някои съвсем не частни проблеми в теорията на литературата. Първият „частен“ въпрос, който засяга Ю. Богданов, е „За понятието „съвременност“ в литературата“ (това е първият подраздел на неговата статия). Конкретното съдържание на това понятие — пише авторът — е подложено на непрекъснати изменения. Границите на съвременността са подвижни — отстъпвайки в миналото, тя създава предпоставки за своята собствена историческа интерпретация. Съвременността пулсира — тя може да се стесни до малко преломни години с велико историческо значение, както това е станало по време на революцията и гражданската война или по време на всенародната борба срещу фашисткото нашествие, но може и да се разшири в периоди на относително равномерно развитие на живота и всичко това има непосредствено отношение към литературата. Ю. Богданов се позовава и на други литературоведи по този въпрос — А. Метченко в статията си „Пора зрелости“ (сп. „Коммунист“) проследява как се „разширява понятието „съвременност“ — оглеждайки пътя, изминат от съветската литература, виждаме как понятието съвременност се обогатява, изпълва се с чувство за историческа приемственост. В съвременната литература времето много често е представено като синтез между история и съвременност“. Ю. Богданов намира за твърде стеснено виждането на Ю. Андреев за селската проза — той волно или неволно поставя знак на равенство между новото в живота и новото в литературата. „Злободневността — в „позитивен“ смисъл — пише Ю. Богданов — е неотделима от съвременността и е един от важните източници за нейното съдържателно обогатяване, но не е единственият и понякога не е и най-главният източник. Селската проза, обръщайки се към неотдавнашното, неизстигнало още в паметта минало, не просто репродуцира някои страни, но и открива в това минало такива неща, които преди са били пропуснати от вниманието и такова „повторно“ прочитане на миналото — било то годините на Гражданската война или на Великата отечествена война, колективизацията или първите петилетки —

от позициите на съвременността, когато миналото сякаш отново се разкрива за потребностите на днешния ден, непрекъснато е подхранвало през 60—70-те г. и подхранва и през 80-те години литературата на социалистическия реализъм както в Съветския съюз, така и в другите социалистически страни. И би било странно да е другоояе, защото в изостреното чувство за историзъм се разкрива зрелостта на общественото съзнание, духът на сериозен, аналитичен подход към съвременността: изследването на настоящето вече не може да се мисли без всеотдайно отчитане на миналото в интерес на бъдещето.

По-нататък в статията си Ю. Богданов оспорва мнението на Ю. Андреев, който пише: "... За диалектиката на съотношението между съдържание и форма да говорим тогава, когато не ще ни тревожи толкова остро проблемът за съдържанието... Развитието на литературата, нейният прогрес се определя преди всичко от откритията в жизнено съдържание, а що се отнася до откритията във формата, то те могат да съществуват, могат и да не съществуват." Ю. Богданов набляга и подчертава, че реалният процес на формиране и развитие на литературата и теорията на социалистическия реализъм не е прост и праволинеен, той не е бил и никога не ще бъде стерилно чист. В него непрекъснато ще бие пулсът на едно вътрешно напрежение — непрекъснато появяване и "отстраняване" на противоречията. И това е естествено, защото социалистическият реализъм като непрекъснато обновяваща се и динамична система на изкуството от епохата на социализма е исторически отворен за непрекъснатите изменения на действителността. Ю. Богданов счита за неоправдани и безпочвени опасенията на Ю. Андреев относно изразеното становище за "отворената система" на литературата на социалистическия реализъм. Ю. Богданов подчертава, че привържениците на "отворената система" съвсем не противопоставят, не подменят и не откъсват творческото начало в литературата от познавателното, естетиката от етиката. Когато се спира на въпроса за метода, Ю. Богданов изтъква индуктивната природа на метода — той не се внася готов в литературата, а се "извежда" от нея, като обобщава и систематизира реалните процеси от живота, от общественото съзнание и ги пречупва съответно в художественото творчество и самият той се подлага на изменения. И тези изменения са свързани — както твърди изрично авторът — с областта на поетиката. Принциплът на партийността, залегнал в основата на метода на социалистическия реализъм и определящ цялата му качествена структура, разбира се, се обогатява съобразно развитието на обществото по пътя на социализма, влияйки в системно взаимодействие с принципите на социалистическия хуманизъм, народност, осъзнат историзъм. Авторът се спира и на становището на Д. Ф. Марков по цен-

тралния въпрос в дискусиата — естетическите отношения на изкуството, на литературата към социалистическата действителност. "... Връзката на изкуството с действителността — пише Д. Марков — е неотменим принцип на марксистската естетика, от която всички ние изхождаме. Същността е в различното разбиране на тази връзка: ние издигаме като критерий за художествена правилност съответствието на образа (и по-широко — на позицията на художника) на общите закономерности, на логиката на развиващата се действителност (при такова условие и най-примечливата фантастика е способна да изрази реални човешки чувства и настроения...)".

В заключение авторът подчертава колко сложни и все още ненапълно разработени са проблемите — системно-историческото изучаване на живия литературен процес е сравнително нова и много отговорна задача.

В статията си "Първата школа на изкуството да се живее (Извори на творчеството на Андрей Платонов)" Л. Шубин се спира на особеностите на биографичния метод при изучаване творчеството на даден писател. Той пише: "Биографията на писателя и неговото творчество са винаги тясно свързани, взаимно обусловени и взаимно проникващи се. Колкото и тривиално да звучи, но не бива да забравяме, че творчеството на писателя е само част от неговия живот, макар и най-интересната и най-значимата, но все пак — само част. И ако е невъзможно да се разкаже за живота на писателя, като се игнорира неговото творчество, то и обратното е също невъзможно — да се направи анализ на неговите произведения извън жизнената историческа ситуация, в която е живял и работил писателят." Взаимните връзки между живота и творчеството са естествени и органични. Обаче задачите, които си поставя биографът и изследователят на творчеството, се различават съществено. Ето защо, когато пишем за даден писател, в разказа равноправно ще участва както анализ на текстове, така и биографичен материал — и така се стига до известна хибридность на жанра, в който работи критикът-изследовател. В живота на писателя изследователят на неговото творчество може да открие завръзките на много колизии, пред които действителността е изправяла писателя и които са намерили разрешение в творчеството му.

Разбира се — продължава Л. Шубин — съществуват трудности в прехода от възприемането на едно произведение на изкуството към разглеждането живота на неговия реален автор. М. Бахтин остро критикува недиференцираната представа за автора на произведението, като подчертава, че тук е недопустим натурализъм, защото в процеса на художественото съзерцание писателят за нас не може да се определя като реално лице, тъй като ние сме в него, ние се вживяваме в неговото активно виждане и едва след това „обективираме нашата преживяна под него-

во ръководство активност... в някакво лице". — Това не означава — допълва М. Бахтин, — че от всички тези образи на автора „липсват пътища към автора-човек — те съществуват, и то в самата сърцевина, в самата глъбина на човека.“ В случая е особено важна мисълта, че всички образи, създадени от автора, не са еднакви по значимостта си и не съпадат с автора-човек, макар и да волят към него. В статията е приведено и становището на френския мислител Сент Бово относно биографичния компонент при анализиране творчеството на един писател. „Най-важното за биографа на един велик писател — твърди Сент Бово — е да улови, да осмисли, да подложи на анализ цялостната личност именно в този момент, когато по-голямото или по-малко стечение на обстоятелствата — талант, възпитание, заобикалящи го условия — извличат от него първия му шедьовър.“

За да изясни „феномена“ Платонов, „феномена“ на неговото детство, Л. Шубин се спира на някои теоретически постановки, като в обобщаващия завършек на статията си стига до извода, че идеалният космос на писателя се намира в сложен контрапункт с неговия живот. Целият голям свят се е отразил в детството на писателя и се връща по-късно в просветлени и очистени художествени образи.

Следващата статия в списанието е посветена на техниката на стиха у ранния Николай Асеев и е озаглавена „Искам да говоря за римата с читателя“. Игор Шейтанов е използвал за заглавие едно желание на поета, изразено в неговата теоретична статия. Това желание се породило у поета поради едно странно явление — когато поети като Маяковски, Асеев и др. четели свои стихове, те виждали пред себе си препълнени зали, които се откликвали на стиховете им с разбиране и съчувствие. А когато за стиховете им пишела критиката, ги обявявали изцяло за непонятни и мъчни за обикновения читател. И. Шейтанов проследява как са били възприемани стиховете на футуристите — още при появата на първите техни манифести и сборници била поставена диагнозата „култ на формата“ и ги обвинявали в естетизъм. Но според автора формализмът е опит да се създаде не теоретическа платформа на една група, а да се създаде теория на литературата върху нови естетически основи. Шейтанов отбелязва, че поезията се утвърждава като особен тип реч, който има предвид не толкова читателя, колкото слушателя, аудиторията. Към стиховете се предявява изискване за повишена контактност, вследствие на което поезията на Маяковски и Асеев стига естествено до изпълнението на пряка агитационна функция, продуктувана от социалната задача в момента.

В централната част на изложението си И. Шейтанов се занимава с римата в творчеството на ранния Н. Асеев. Той пише: „Остаряло е вече школското определение за

римата като крайно съзвучие в стиха. Н. Асеев е забележителен със своите „съставни“ рими, но още по-интересно у него са „разпръснатите“ рими, съставени от съвсем отдалечени един от друг звукове, нерядко от окончателното на последната дума в стиха и неговата първа съгласна.“ Авторът отбелязва влиянието на В. Хлебников върху Асеев — което И. Шейтанов счита не толкова влияние, колкото възвръщане към себе си; спира се и на влиянието на народното изкуство върху поезията на Н. Асеев. Асеев сам е наричал стиховете си песни. За Асеев песенността — както пише И. Шейтанов — е присъщ вариант на интонационната поезия. Внародината песен Н. Асеев особено цени това, че звуковото напрежение, концентрацията на смисълане разрушават речевата, интонационната непосредственост на изрече — към техния синтез се домогва той в собствената си поезия.

В рубриката „Теория: проблеми и размисления“ е поместена статията на П. Гринцер „Поетиката на словото“, посветена на една от най-актуалните и сложни задачи, стоящи пред светското литературознание — създаване на съвременна историческа поетика.

Като проследява литературни явления в някои древни литератури и ги съпоставя с подобни явления в по-нови литератури, П. Гринцер се съгласява с С. Аверинцев, който обединява литературната култура от IV в. пр. н. е. до XVIII в. с понятието „рефлективен традиционализъм“ и е на мнение, че „принципът на реториката не може да не бъде „общият знаменател“, основен фактор за хомогенността на толкова различни епохи като античността и средновековието, а с известни уговорки — Ренесанса, барока, класицизма“. Обаче в границите на литературната традиция, преминала под знака на реториката, авторът на статията П. Гринцер вижда два периода. Първият — това е епохата на древните и средновековните литератури, които се развиват в рамките на *поетиката на словото*, доколкото именно словото е било доминантно и е определяло теоретико-литературните категории, и втори период — епохата на Възраждането, барока и особено класицизма, когато господствува *поетиката на жанра* и в жанрови категории се осмислят и предшествуващите, и съвременните етапи в развитието на литературата.

В рубриката „История на литературата“ е поместена статията на М. Гордін „Величието на „нищожния герой“, посветена на „Медият конник“ от А. С. Пушкин. Авторът е направил опит да разгледа поемата във връзка с руската и европейската духовна ситуация в началото на XIX в.

В рубриката „Идеология. Естетика. Култура“ е поместен разказът на Б. Рифтин за срещите му в Тяньцзин, станали през 1981 г.

В рубриката „Заметки. Реплики. Открития“ под заглавието „Седем пъти мери...“ И. Ямпольски посочва някои грешки и пропуски в някои литературни издания.

Я. Ивашевич разказва за срещите си с

И. Еренбург, като цитира някои писма и разказва и спомени за него.

В рубриката „Публикации. Воспоминания. Сообщения“ Леонид Долгополов запознава читателя с автобиографичната сбирка на А. Н. Чеботаревска — цитирани са писма на Л. Андреев, И. Бунин.

В последния раздел „Обзори и рецензии“ са поместени рецензии за книги, излезли в последно време.

М. Б.

ПОЛША

„TWÓRCZOŚĆ“. Варшава 1983, кн. 2

Голяма част от рецензираната книжка на списанието е посветена на видния полски писател Ярослав Ивашкевич. Поместени са неговите непубликувани досега стихове и сонети от юношеските му години („Любовни сонети на самотника“), поетическа проза от цикъла „12 притчи за живота и смъртта“, незавършената му повест „Подгайе“, а в рубриката „Архивни материали“ — писмата му до редактора на списанието „Пюро“ Тадеуш Мишински, до когото начеващият писател е изпращал първите си поетически опити. Тази кореспонденция с редакцията на списание „Пюро“ е от значение за изследователите на творчеството на писателя и поради това, че в първия и единствен брой на това списание, излязло в Киев през 1915 г., Ивашкевич е направил своя поетически дебют.

Най-голям интерес представлява обаче статията на Йежи Пашек „Ивашкевич и Джойс (Два опита за литературна fuga)“. Това не е първото сравнително изследване, което се прави на творби на Ивашкевич и Джойс. Най-често досега изследователите са намирали прилики между романа на Ивашкевич „Луната изгрява“ и „Портрет на художника като млад“ от Джойс. Тези прилики се изразяват преди всичко в разработването на сходни теми и в двете произведения (т. нар. роман за художника, *Künstlerroman*), както и във формулираните в тях литературни програми, които двамата писатели реализират в по-късното си творчество. Общо между двамата писатели са и често срещаните аналогични „музикални“ мотиви в редица произведения. Авторът на цитираната статия си поставя за цел да проследи именно начина на използването от двамата писатели на формата на музикалната fuga в две възникнали приблизително по едно и също време, но независимо едно от друго литературни произведения: разказът „Вечер при Абдон“ от поетическата проза на Ивашкевич и епизодът „Сирените“ от „Одисей“ на Джойс. (Творбата на Ивашкевич е написана през 1922 г. и публикувана в сп. „Скамандър“ една годи-

на по-късно, а „Одисей“ излиза от печат в окончателния си вид през 1922 г.)

Сам Джойс в писмата си няколко пъти изтъква, че епизодът „Сирените“ е написан във форма на fuga с всичките и музикални особености: *piano*, *forte*, *rallentando* и че съдържа освен това квинтет, както в любимата му Вагнерова опера „Нюрнбергските майстори-певци“. Макар Ивашкевич никъде да не е споменавал, че във „Вечер при Абдон“ имитира някаква музикална форма, имайки предвид встъпителните му бележки към други негови прозаически произведения („Небе“ и „Мъртъв пчелин“), може да се предположи почти със сигурност за намеренията на писателя да въведе и тук музикалната форма. Авторът на статията стига по пътя на типологически анализ до улавящо сходни моменти, както и до някои съществени разлики в изграждането на двете творби.

Най-изненадващият художествен похват в епизода „Сирените“ е приложен в неговата начална част, наричана обикновено от изследователите на Джойс „предлюдия“. В първите две страници е кондензирано съдържанието на целия епизод — тук писателят е поместил всички ключови думи и основни мотиви на епизода. Така например най-често повтаряните думи в тази начална част са „бронз“ и „злато“. С тях се назовава цветът на косите на двете сирени-барманки Лидия Даус и Мина Кенеди и по-нататък вече тези думи стават изразители на представата за двете жени. Освен това в описанието на госпожица Даус се натъкваме на мотива за нейната черна блузка от сатен със закичената на нея роза, за която се казва малко по-късно, че е роза от Кастилия. Този мотив се среща в три различни вариации: като мотив за черната сатенена блузка, като мотив за розата и като мотив за розата от Кастилия. В описанието на дърехата на аптекарката Хермина от „Вечер при Абдон“ също са застъпени познатите ни вече от „Сирените“ цветове — върху червената си рокля Хермина носи черна дантела. Този мотив се повтаря в разказа на Ивашкевич десет пъти в различни вариации. Нещо повече — Хермина също е свързана със символа на розата: „Хермина прилича на бяла роза. . . По-скоро на червена.“

И в двата текста червеният и черният цвят играят голяма роля. (В една от предварителните скици на своята творба Джойс пише, че доминиращият цвят в „Сирените“ е червеният.) У Ивашкевич червеният и черният символизират връзката между любовта и смъртта. За това свидетелствуват няколкократно съпоставяне в текста на любовта с чернотата (писателят избягва да назовава направо смъртта). У Джойс тези цветове са свързани вероятно със същите асоциации, макар за това да не се говори директно. Авторът на рецензираната статия ни наведе на мисълта, че опасността от смърт, която застрашава слушателите се в прелъстителните гласове на сирените-барманки, е външна

чрез мотива за черната рокля на госпожица Даус, а червената роза е символ на секса, с който (вместо с песен) „сирените“ примамват посетителите в бара „Ормонд“.

В разглежданите текстове правят впечатление два момента: първо — различните вариации, в които се среща мотивът за сатенината блуза, закичената роза и розата от Кастилия у Джойс и мотивът за червената рокля и черната дантела у Ивашкевич, и, второ — връзката на тези повтарящи се мотиви с темата в музикалното произведение. В първия случай, т. е. от стилистична гледна точка, това идва да докаже, че включвайки в своите творби водещи мотиви, двамата писатели са имали за цел не само те да се открият, но и да се видоизменят. Това явление изпъква по-ясно, ако не се разглежда всеки мотив изолирано, а се вземат мотивите в тяхната съвкупност и се изследват връзките между тях. Във втория случай, т. е. от композиционна гледна точка, връзката с темата в музикалното произведение на пръв поглед се открива само при госпожица Даус в сравнението ѝ с розата на Кастилия и с последната роза на лятото. В тези сравнения се съдържат подчертани алузии за конкретни музикални произведения — операта „Розата на Кастилия“ от ирландския композитор Майкъл Уилиам Балф и песента „Последната роза на лятото“, чийто автор е известният поет Томас Мур. При Хермина на Ивашкевич обаче могат да се открият също интересни аналогии с музикални явления. Например самото име „ХЕРМИНА“, от една страна, напомня с редуването на съгласните си в същата последователност на думата „ХЕРМОНИЯ“, а, от друга страна, се среща няколкократно в съчетание с думата „ХЕРБАТА“*. Изобщо в опита си да създадат музикална проза и двамата писатели използват широко алитерацията и звуковата инструментация (особено характерно е преобладаването на шипящи съгласни и в двата текста). Броят на цитираните музикални произведения в „Сирените“ е учудващо голям. От направения музикален анализ на този епизод от Зек Бауън в изследването му „Бронзово-златната песен на сирените“ (1967) се вижда, че на 36 страници 158 пъти се цитират 47 различни музикални творби. Във „Вечер при Абдон“ не се споменава нито едно конкретно музикално произведение, но за сметка на това по-големи фрагменти от текста са посветени на фиктивни песни („Песента на Абдон“, „Оше веднъж песента на Абдон“) или на описанието на песни, изпълнявани от миосюлмански певец, или на подражането на влюбената в Михаши Хермина на „Песен на песните“.

В двете произведения музикалната тематика е тясно свързана с еротичната сюжетна линия. В „Сирените“, когато героят Стигън Делалус пее, Блум изживява своеобразен любовен екстаз. Хермина пък възпява своите

любовни ласки с Михаши. И в двата случая е показан образът на завистника, който мечтае да спечели неинтересуващата се от него жена: Блум крои еротични планове по отношение на госпожица Даус, а Абдон ревнува Хермина от Михаши и иска на всяка цена да я спечели. Но най-странното съпадение е, че и Ивашкевич, и Джойс изобразяват женски екзхибиционизъм, при който и в двата случая наблюдателите са мъже. Тези музикално-еротични прилики в сюжета не могат да се обяснят с непосредственото влияние на „Одисей“ върху Ивашкевич, тъй като, както сам споделя полският писател в „Книга на моите спомени“, едва през 1925 г. в Париж Валери Ларбо му казва да прочете романа на Джойс. Според автора на статията по-правдоподобно е да се търси обяснение на това сходство в заплениването на двамата писатели от музикалното творчество на Вагнер, в което музиката е свързана тясно с еротичната тематика. Във „Вечер при Абдон“ до голяма степен е намерил отражение и маниерът на писателите от течението „Млада Полша“ да изобразяват любовните сцени на музикален фон.

Друго, макар и по-странично сходство между „Сирените“ и „Вечер при Абдон“, са сравненията си в двете произведения между музиката и математиката. Блум прави сложни изчисления, които трябва да му обяснят смисъла на музиката, за да стигне накрая до извода, че това е „музикоматематика“. У Ивашкевич връзката между музиката и математиката се търси по друг начин: Абдон разчита геометричните π и R и открива във връзка с тяхната звукова и символическа стойност неочаквани музикални асоциации.

На фона на приведените прилики в двата текста изпъкват и две основни разлики. Първата се състои в това, че „Вечер при Абдон“ е самостоятелно произведение, а „Сирените“ е част от по-голямо дело. Втората е, че Ивашкевич подхожда съвсем различно от Джойс към композиционните детерминанти на фугата. В „Сирените“ се срещат много герои, познати вече на читателя от предишните десет епизода на „Одисей“. С тях са свързани различни повтарящи се в целия роман мотиви и ключови думи. В писмо до Хериът Уилър Джойс обяснява, че в „Сирените“ се явяват осем „гласа“. Изследователите на „Одисей“ обикновено се чудят кои точно „гласове“ е имал предвид писателят, след като в епизода се срещат значително повече герои. Авторът на статията изброява кои са според него тези осем герои. Той изтъква, че е всеки от тях е свързан най-малко един мотив, който се е появявал вече преди това или ще се появи в следващите епизоди. Затова и преплиташите се мотиви, музикални рефрени и ключови думи в „Сирените“ образуват много по-гъста асоциативна мрежа, отколкото няколкото само мотиви във „Вечер при Абдон“, където освен тримата главни герои се споменават съвсем бегло само още две епизодични лица. Творбата на Ивашкевич

* herbata (пол.) — чай.

е по-стегната и по-лесна за възприемане от читателя. В нея по-лесно могат да се отделят т. нар. водещи мотиви (leitmotiv): 1. „философският“ мотив („Тъгата би била просто страшна, ако не съществуваше философията“); 2. природните мотиви; 3. музикалните мотиви (напр. „акордите на вятъра“, „тополи като орган“); 4. мотивът за роклята на Хермина; 5. мотивът за прелестяването.

В хода на тези разсъждения Йежи Пашек отбелязва, че ако за „музикалността“ на едно литературно произведение се съдеше по ясната композиция и естественото свързване на водещите мотиви, то тогава „Вечер при Абдон“ щеше да бъде по-свършен образец, отколкото „Сирените“ със заплетената си структура. Тъй като не са ни известни обаче правилата за създаване на проза по подобие на музиката (не е ясно дали изобщо съществуват такива), трябва да оценим по достойнство изключителното постижение на Джайс в неговия вариант на литературната fuga. Оригиналноста на fugата на Джайс се състои в опита му да създаде и „прелюдия“, в която отделните изречения са като че ли безразборно разхвърляни акорди, както при настройване на инструменти в оркестър преди да започне изпълнението на музикалната творба. Оттук и наличието в двете страници на началната част на „Сирените“ на изречения, които не се появяват след това в основния текст на епизода, или на изрази, които имат друг смисъл по-нататък в текста. При Ивашкевич няма такова композиционно деление („прелюдия“ и основен текст). Вместо това във „Вечер при Абдон“ има своеобразен вид рамка, която съединява първия с третия от края епизод. Тази рамка заедно с много други повторения в текста е явно насочване на читателя към музикалната кода. Кодата не е задължителна за всяка fuga, затова не я срещаме и у Джайс, ако не се смята последната дума на епизода „Свърших“, която образува с думата „Започвай!“ в края на „прелюдията“ антонимна двойка.

Типологичното сравнение на „Сирените“ и „Вечер при Абдон“ е още едно доказателство за метафоричността на музикалната терминология, използвана в изследванията на литературните творби. Въпреки изненадващо многото тематични прилики (символиката на цветовете, женския екзхибиционизъм, мотивът за музиката и математиката) в създадените почти по едно и също време, но независимо едно от друго произведения, композицията на двата разглеждани текста се базира на съвсем различни представи на двамата писатели за музикалната форма и литературната fuga. „Прелюдията“ на Джайс поради характера на зависимостта на този фрагмент от цялото (той не е разбираем без по-нататъшния текст) навежда читателя веднага на мисълта както за композицията на епизода „Сирените“, така и за връзката му с музиката. При Ивашкевич няма такъв „предупредителен“ и „категоричен“ увод, но

четенето на целия текст с кодата в XXXIV епизод ясно показва „музикалния“ опит в композицията на творбата. Следователно двете литературни fugи си приличат помежду си не толкова по своята композиция (както някои може би са очаквали), колкото по тематиката, за която писателите вероятно са се вдъхновили от Вагнер. Инспирирани от творчеството на големия композитор и интерпретирани по различен начин от Джайс и Ивашкевич са и водещите мотиви в разглежданите творби: авторът на „Одисей“ придава на тези лейтмотиви по-голяма внушителна сила чрез многозначността им и сложната структура на вариантите им повторения за разлика от автора на „Вечер при Абдон“, който се задоволява само да скицира основните линии на мотивите и да покаже няколко техни преплитания.

К. М.

ФРАНЦИЯ

SUD. Тримесечно списание за литература, брой 52, Марсилия, 1984

Оня, който редовно следи литературния печат във Франция, не може да не спре вниманието си върху публикациите, посветени на литературата, излизащи в редица провинциални центрове на културата, които в сърезованието си не отстъпват в много отношения на онова, което ни дава Париж с многобройните си литературни и художествени издания. Такъв значителен културен център е Марсилия, най-големият средиземноморски град на Франция, наследник на богата древна духовна и материална култура, която исторически се отнася към VI в. пр. н. е.

Близко половин век в Марсилия излиза голямото литературно списание „Кайе дю Сюд“, основано приблизително след Първата световна война от ентузиастични местни интелектуалци, между които остави име на всеотдаен труженик на литературата безвъременно починалият основател и директор на „Кайе дю Сюд“ Жан Балар, който вложи цялата си енергия в утвърждаване и издигане на завидно равнище делото на списание „Кайе дю Сюд“. Но факелът на това списание, което беше гордост за марсилската литературна обществност, добило популярност и в родината си, и в чужбина, не загасна след смъртта на Жан Балар; негови дългогодишни сътрудници и редактори, щедро насърчени от отговорните управници на големия средиземноморски град, взеха в свои ръце делото на списанието, което получи по-късното наименование „Сюд“ и продължи активно творческата си дейност. Днес „Сюд“ е в своята 14 година от излизането си и по щастливо съвпадение неговият 52 брой е посветен на поета Жан Малрийо, на когото се дължи новата серия от учредяването на

списанието, около което са събрани неколцина от бившите сътрудници на „Кайе дю Сюд“ начело с тогавашния главен редактор на последното, видния и заслужил есеист и критик Леон-Габриел Гро (или Грос, както се изговаря от някои).

„Учредяването на една „Награда за поезия“ — казва се в уводната страница на брой 52 на списанието — се осъществява в духа на амбициите на „Сюд“, чието основаване в 1970 г. отговаряше на двойното изискване да се насърчи и пропагандира поезията. Никой не отрича трудностите, които се срещат, за да се наложи днес в страната ни едно подобно дело. Но не тук е мястото да разглеждаме причините за това. Не бихме успели обаче — казва се по-нататък в уводната страница, — ако не бяхме срещнали в лицето на Марселиското дружество за кредит и главно у неговия генерален директор едно разбиране в подкрепа и полза на изкуството. . .“

Учредената на името на марселиския поет Жан Малрийо първа награда за поезия е била присъдена от шестчленно жури при участието на активни и известни писатели и поети като швейцарец-поет и преводач Филип Жакоте, писателя Жан Жубер и поета-директор на изданието „Сюд“ Ив Брусар, на поета Патрик Гийон роден на 6 юни 1944 г. (за сборката „Les noms de Prague“, „Пражки имена“). Кратката библиографична бележка за младия лауреат гласи, че е университетски преподавател, автор на книги с поезия и проза и на критически очерци върху поетите Сен-Джон Перс, Ив Бонфуа, Филип Жакоте. Освен тази първа награда журито насърчава с отделни гласове участващите автори Жан-Франсоа Мате (р. 1950), Люка Балзер, Анри Пален (р. 1947), Патрисиа Кастекс-Мениер (р. 1956) и алжиреца Тахар Джаут (р. 1954). Паричната сума на първата награда е в размер на 5000 франка.

„Сюд“ е периодично издание, което отразява предимно културата и цивилизацията на средиземноморска Франция, но с твърде широк диапазон, защото на неговите страници се явяват със значителни творби крупни представители на съвременната френска литература. Редакцията на „Сюд“ посвещава отделни броеве и на видни творци — на поети като Сен Джон Перс, Пол Валери, Андре Френо, на есеисти и теоретици на поезията като Роже Кайуа, на белетристи и романисти като Жан Жюно. „Сюд“ отдаде заслужена почит на паметта на своя основател, поета Жан Малрийо, възпоменанието за когото изрази с един внушителен том от 430 страници, една великолепно антология, озаглавена „В непознати и всекидневни земи“, в която редакторът и близък приятел на поета Пьер Дено, е събрал и представил творчеството му с един интересен написан биографичен и критически предговор, в който са съобщени любопитни моменти от годините на Малрийовото израстване като творческа личност, като поет. „Жан Малрийо —

пише биографът му — имаше трето име Еманоел, това на неговия вуайо по майка, библиотекар на град Монтобан.“ „Той беше всичко чел — говори за него, племеникът му — знаеше всичко, пишеше романи и стихове на гръцки и латински, които след това унищожаваше. Но той внедрява у своя племенник вкус към латинския, който остава постоянен. . .“

Сборникът „В непознати и всекидневни земи“ обхваща произведения от два периода: първият от годините 1934—1957, вторият от времето 1961—1976. Поетическото творчество на Малрийо е богато и оригинално откъм тематика, с широка художествена обхватност и ярко реалистична насока. Все в своите встъпителни бележки, вложил дълбока грижа и обич в установяване на поетическото дело на своя приятел, Пьер Дено пише: „За пълните съчинения на Жан Малрийо биха били необходими четири или пет тома (дори без кореспонденцията, която също би трябвало да се има пред вид), но за разпръснатите ми в печата текстове са нужни няколко години, за да се събере всичко. Жан Малрийо положи повече грижи за ръкописите, които му беше поверил поетът Жералд Невийо, отколкото за своите собствени. С „Предговор към любовта“, „Хектари слънце“, „Тайното име“, „Долината на розите“, „Катарският замък“, „Възможното имажинерно“ Жан Малрийо не беше ли публикувал най-хубавото от своето творчество? Малрийо много често не датираше ръкописите си. Стилът не е винаги абсолютен критерий; многобройни страници, отнасящи се към 1955 г., можеше да бъдат написани десет или петнадесет години по-късно. Жан Малрийо преписваше много бързо: някои изрази са трудни за разчитане. Друг проблем при него съставляват също вариантите; те са многобройни и най-различни. . . Без помощта на близките му — сина Пьер Малрийо и жена му Лилет — без тяхното доверие нищо не можеше и не би могло да се предприеме.“

В същия 52 брой на „Сюд“ е публикуван очерк-писмо на Жан Буийе до редактора на списанието Ив Брусар, в което се скърби за смъртта на поета Люк Беримон, един от активните членове на групата „Рошфорски приятели“. „Дружбата, която имахме в продължение на четиридесет и три години с Люк Беримон — пише Жан Буийе — беше дружба без никаква дрягва, без ни най-малко недоумение. . . Нашият приятел знаеше за настъпващия му близък край и го приемаше с кураж, с голяма морална твърдост. . . Поезията бе неговият истински мотив за чувство и порив на живота. Беше наследил сюрреалистите и съхранил черти от тяхната образност. Когато пишеше стиховете за сборката си „Ракла за хляб“, казва приятелят му Жан Буийе, той ги четеше пред животните. Птиците му отговаряха, зайчетата идваха да зобят трохи от шепата му. . . Рошфор на Лоара беше начало и край на литератур-

ната му кариера. В тритомния „Речник на литературата“ (1968) под редакцията на Филип ван Тигем е дадена следната анотация за поета: „Люк Беримон (1916), френски поет, един от главните членове на групата „Рошфорски приятели“. Публикувал е един роман — „Вълците на Маленфанс“ и няколко лирически сборки: „Огнена лира“, „Ракла за хляб“, „Думите никнат през пошта“ и др.

В брой 52 на „Сюд“ е публикувана накрая и следната информация за оповестения VI европейски фестивал за поезия:

„VI европейски фестивал за поезия, който, последван от разговор, ще се състои от 26 до 30 септември 1984, ще бъде посветен на негро-африканската поезия, в чиято програма се предлагат концерти на европейска

и африканска музика, пананр на книгата, конференции и спектакли, както и симпозиум, на който компетентни оратори-специалисти ще разискват по проблеми на културните отношения между Африка и Европа. Фестивалът ще бъде под председателството на видния сенегалски поет и общественик Леополд Седар Сенгор. Между значителния брой участници във фестивала фигурират поети и писатели с европейска и световна известност като Едуар Глисан (Мартиника), Рене Депестр (Хаити), Феликс-Чикайя У'Тамси (Конго). От европейска страна са съобшили за участието си Пиер Остер (Франция) и Филип Жонс (Белгия).

Н. Д.

„ТЕОДОР ТРАЯНОВ — ГРЯДУЩ И НЕПОЗНАТ“
ОТ СТОЯН ИЛИЕВ. С., БП, 1983. 338 с.

След оригиналното си изследване върху естетическите програми на френските и руските символисти Стоян Илиев закономерно се насочи и към сходната проблематика на националното литературно развитие от периода след края на кръга „Мисъл“ докъм средата на 20-те години. За него този преход означава не само продължение на научния интерес към един от ключовите естетически въпроси на изкуството от края на миналия и началото на нашия век, но и опит да се експлицират някои от най-важните идейно-художествени противоречия и тенденции в национално своеобразното развитие на българската литература. В този смисъл неговата следваща книга „Пътищата на българските символисти“ пресъздаде атмосферата на националното символистично движение, очерта отделните творчески личности и тяхното дело, разкри общата философско-естетическа платформа на българския символизъм и неговата роля в социалния живот на цялата ни култура, принася му за обогатяването на художественото и литературно-критическото самосъзнание на епохата.

Същевременно Стоян Илиев не херметизира своята изследователска задача единствено до въпросите, свързани с историята и поетиката на символизма, а съзнателно характеризира цялостния културно-исторически релеф на времето. Той отдели много страници за разсъждения върху идеологическата и социално-психологическата същност на времето на символизма, обясни неговите „пътища“ като неотделимо свързани и обусловени от своеобразното на националната художествена мисъл, от националния интелектуален и духовен пейзаж. В света на националната символистична поезия, в личната драма и битие на нейните представители той видя не толкова естетическите деформации на една чужда художествено-естетическа реалност, колкото богатите превъплъщения на българската словесност, възможността чрез духовната съдба на това поколение да се навлезе пълноценно и в културната психограма на епохата, да се обясни особеното и непов-

торимото в зараждането и развитието на новата българска литература.

Изяснил вече своите основни методологически позиции при подхода към литературното минало, разкрил спецификата на теоретико-критическия си и културно-исторически подход, днес Стоян Илиев си поставя още по-трудната задача да детайлизира това минало, да възкреси в пълнота неговите личности и идеи. Налице е следователно не просто продължение на една и съща изследователска задача, а лично своеобразие на подхода. Обикновено литературният историк тръгва от частните проучвания към по-общите наблюдения и изводи. Натрупването на материал върху отделни проблеми е предпоставка за разширяване на изследователския кръг, за по-категорични и многостранни наблюдения върху „цялото“. Пътят на Стоян Илиев е като че ли противоположен. След книгите си, посветени на естетическата теория на европейските символисти, след задълбоченото си изследване на историята на българския символизъм той, както става ясно от новата му книга „Теодор Траянов — грядущ и непознат“, се насочва към литературната съдба и художествено своеобразие на отделни представители на българския символизъм. Този „обратен“ подход крие опасност монографичното разкриване на отделната творческа личност да се разпадне в потока на вече известно от предишните по-общи като проблематика изследвания. Да се загуби творческата индивидуалност под натиска на вече познатото за „цялото“, или казано по друг начин — общата естетическа проблематика на символизма да потисне очарованието на конкретната творческа личност — в случая Теодор Траянов.

В предговора към новата си книга Стоян Илиев недвусмислено подсказва, че е наясно с тази опасност и неслучайно още тук изяснява в спор с някои по-стари изследвания своята изследователска задача и променена методологическа позиция. „Когато пишат за Теодор Траянов — споделя той — с основание го свързват с българския символизъм, но често пъти изпадат в една характерна грешка: пишат повече за „Теодор Траянов и символизма“ или за „Символизма и Теодор Траянов“, а по-малко за самия Теодор Траянов. Като поет Траянов е утвърждаван повече като представител на направление, отколкото

като творческа индивидуалност. В неговата поезия откриват не толкова самобитен талант, колкото общите особености на символистичната естетика. . . Но настъпи времето, когато читателите искат да знаят кой най-сетне е самият Теодор Траянов?" (с. 7—8).

Така не символизмът е предпоставка да се изследва творчеството на един от най-ярките му представители, а културно-историческата необходимост да се попълни познанието за големите личности в българската литература.

Овладейл в дълбочина целия изворов материал за житейската и творческата съдба на Теодор Траянов и включил органично в своите наблюдения важни сведения и данни, почерпани от литературната периодика и архивите, от дневници и писма, Стоян Илиев си поставя за цел да разкрие индивидуалната характерология на поета Теодор Траянов. И закономерно тръгва към тази цел от върнатата предпоставка за единството между личност и поетическа реализация у Траянов, от особеното месанистично отношение към словото и собственото дело, което характеризира този поет.

Във всички части на труда Стоян Илиев показва личността на поета чрез неговото поетическо слово, и обратното — търкувайки лириката му, той същевременно разкрива непознати елементи от психографията на творческата личност. Този подход е резултат не само на лично откритие и пристрастие. Той има своите основания в естетическата доктрина на българските символисти, където особено силно изпъква проблемът за творческата личност, като свят „сам за себе си“, но в който се решават всички видими и невидими въпроси на човешкото съществуване. По този начин монографичното изследване прераства и в концептуално осмисляне на един от ключовите проблеми на българския модернизъм — проблема за творческата личност като проблем, търкуван от изследователя в социален, естетически и „чисто“ художествен аспект.

В книгата „Теодор Траянов — грядущ и непознат“ се допълват взаимно две гледни точки. Първата остава привидно в рамките на прецизно подбрания изворов материал. Както и в книгата си „Пътницата на българските символисти“, така и тук, Стоян Илиев доказва, че отлично владее цялото словесно битие на епохата. Той се ориентира много добре в многобройните, макар и повечето от тях днес забравени литературно-критически публикации от началото на века, в отделните литературни кръгове и „общества“, в полемиките и пристрастията на времето. Всичко това създава възможност, оползотворена великолюпно от автора, изследването да бъде изпълнено като документално-историческа стойност, да носи познание за един литературен период, за интелектуалните и социални нрави на този период и същевременно да бъ-

де убедително като познание за един човек, за един творец. Проследяването на личното битие на Теодор Траянов е и повод за Стоян Илиев да характеризира открито цялото символистично поколение, да обясни чрез духовната съдба на автора на „Български балади“ нравствено-естетическия дух на времето, да оцени тогавашните поетически прояви като дълбоко свързани, въпреки манифестните декларации, със социалната топография на Родината.

В началото на втора глава изследователят прави уместната забележка, че ако личността на Теодор Траянов „може с някаква приблизителна точност да се обрисова въз основа на спомени, разкази и писма, то те много малко ни дават за характеристиката и представянето на естетическите му идеи.“ Тази забележка е и въведение към втората основна гледна точка на изследователя — необходимостта да се ситуира личността на Траянов в контекста на неговите естетически убеждения, да се получи познание за твореца чрез експлициране на неговото художествено дело.

Дълбоко противоречив като личност и въпреки това изненадващо единен в своите естетически превъплещения, Теодор Траянов е несъмнено един от големите и оригинални български поети. Той твори със съзнанието, че неговата поезия говори на език, който може да бъде разбран само от следващите поколения, че времето за неговото „четене“ все още не е настъпило. Доколкото подобно съзнание е адекватно на неговата наистина самотническа съдба в българската поезия, допълкова то е и интересно като изследователски феномен. Теодор Траянов е от тези поети, които създават винаги физиономични, концептуално обединени книги. Така че неговата духовна автобиография е същевременно и автобиография на поетическото му изразяване. Той влага рационални и съзнателни усилия при „направата“ на своите книги. Убеден е, че всяка от тях го „саморазкрива“ в нова и неизвестна дотрещина светлина. Хронологията на неговите книги е същевременно и хронология на духовното му битие, на полетите и паденията на творческия му дух, тя е документ за една странна, нетипична за времето си, творческа биография. Но в тази мъчна и труднодостъпна биография Стоян Илиев прониква с вещина и научна ерудираност. Анализът, който прави на „Regina mortua“, „Химни и балади“, „Български балади“, „Песен на песните“, „Романтични песни“ и „Пантеон“, впечатлява с точните наблюдения, с оценъчните критерии, с добре намереното критическо равновесие между поетиката на тези творби и техния идейно-съдържателен смисъл. Богатството на Траяновия поетически свят е разкрито в идейно-философски план, като богатство и многообразие на художествени идеи, форми, стил, като разнопосочност на естетически и езикови домогвания. Траянов, който прави впечатление на себеповтарящ се поет, е в същност

изненадващо многообразен в своите творчески прояви, подхващащ мотиви, повечето от които са новаторски в българската поезия. Скитническият мотив и мотивът за „освобождение човек“, мотивите за „самотника“, за духовния български пейзаж, за „богочерството“, за героиката на човешкото поведение и всички останали намират в изследването на Илев убедителна критическа интерпретация. Анализът и оценката на отделни творби или книги върви заедно с допълването на житейската биография на поета. Така се получава комплексност и синтетичност на изследователския подход. Проследявайки живота и творчеството на Траянов от първите му стихотворни опити и омаята на дипломатическата кариера и поетическото бохемство сред синкавите виенски кафенета до тъжните и студени, нестоплени от добра дума последни дни на поета, Стоян Илев в същност възкресява живота на един оригинален български творец, възкресява и една голяма епоха от културния летопис на България. Неговото изследване е приносно не само с факта, че е първото научно изследване за личността и творчеството на Теодор Траянов. То е приносно и с избрания методологически подход и неговото своеобразно прилагане.

Към ценните качества на труда трябва да бъдат прибавени и смисловите паралели между лириката на Траянов („Пантеон“ „Романтични песни“) и поезията на Вазов и Вапцаров. Тези паралели дават възможност на изследователя да разсъждава върху различните прояви на „романтичното“ и „героничното“ в поезията.

Като приложение към книгата Стоян Илев е включил част от кореспонденцията на Траянов с Вера Балабанова, Иван Радославов и Дора Дюстабанова. Публикувани са също така и някои от писмата на Иван Радославов до Теодор Траянов, както и документи от личния архив на Вера Балабанова. Тези публикации допълват историографската стойност на труда. Те са и своеобразен документ за достоверността на изследователските съждения, още един принос към Траяновата духовна биография.

Александър Йорданов

„ПОЕЗИЯТА НА НЕМСКИЯ ЕКСПРЕСИОНИЗМ“ от НАДЕЖДА ПОПОВА-АНДРЕЕВА. С., БАН, 1983

„Поезията на немския експресионизъм“ на Надежда Андреева е един безспорно ценен труд, притежаващ ред специфични и заслужаващи внимание достоинства. Но, струва ми се, първият въпрос, който би трябвало да пороци една такава книга, е въпросът за обективната необходимост от нейното написване, за това дали тя запълва някаква липса

в познанията ни за литературата, с други думи — представлява ли поезията на немския експресионизъм някакъв интерес за съвременното литературно мислене?

Немският експресионизъм и особено литературният експресионизъм имаше бурен, но кратък живот: той изразходва своята наистина могъща художествена енергия в рамките само на едно десетилетие. Той бе рожден на криза и неин израз, бе създаден от катастрофичния сблъсък на две епохи, неговата жизнена среда бе войната, инфлацията, мизерията, драстичните социални конфликти, пълното разпадане на моралната и етичката ценностна система, алиенацията, болезнено изострената жажда за промяна. Когато след краха на революциите от 1918/1919 г. немският империализъм отново стъпи на краката си и умело „реставрира“ своята власт за експресионизма вече нямаше място. С идването си на власт Хитлер го обяви за „чужд на арийската раса“ и за „упадъчно изкуство“, почти всички експресионистични поети поеха горчивия път на изгнанието, книгите им бяха забранени и изгаряни. С експресионизма като че ли беше свършено окончателно и завинаги.

Още първите десетилетия след Втората световна война доказаха доколко това не е така. Оказа се, че течението обхваща една доста съществена част от процесите, без познанието на които модерната поезия на XX в. не може да бъде правилно разбрана и оценявана. Оказа се, че значението на експресионизма далеч не се изчерпва само в областта на културната история, че доста от формите и методите, които съвременната лирика определя като нови и авангардни, в същност са съществували в радикалните експерименти на поетите от „експресионистичната декада“, и че най-доброто, създадено от тази страстна и трагична поетична генерация, представлява непреходна естетическа ценност. От началото на 50-те години до наши дни интересът към експресионистичната литература, намерил израз в десетки изследвания, в преиздаването на експресионистични автори, на техни антологии, на цели библиотеки и течения на списания, в същност не е пресеквал. При това трябва да се подчертае, че феноменът експресионизъм е съотнесен не само с немско-езичната литература, а и с цялостния контекст на европейската литература от първата четвърт на века, и че чрез това течение се осъществява една от допирните точки на модернизма с революционния литературен авангард. „Естетически прелом в поезията на двадесетте години“ на Розалия Ликова и „Бунтът на експресионизма“ на Димитър Аврамов убедително доказаха, че и родната ни литература не е останала чужда на това течение; неговата поетика, неговата специфика и неговите теми обаче бяха непознати на читателската публика. Книгата на Н. Андреева отговори на тази необходимост.

Литературният експресионизъм постави пред своите изследователи освен всичко и методологически проблеми. За разлика от многото „кабинетни“ течения от началото на века той е безспорно масов феномен. Многобройните литературни кръгове и списания, застъпващи често контрастни мирогледи и естетически позиции, определят многопластовостта и вътрешната противоречивост на течението. Обобщаващата гледна точка дава възможност да се класифицират неговите насоки и да се определят (не без уговорки) някои негови общовалидни естетически принципи. Методите на конкретния анализ позволяват по-дълбоко и подробно вникване в художествената специфика на експресионистичната литература. Всеки един от тези два подхода обаче е несъвършен — първият предполага глобален, но затова пък абстрактен поглед върху течението, а вторият — конкретен, но частен спрямо цялото анализ, при който изводите се правят въз основа само на отделни автори и произведения. Първото и основно достойнство на „Поезията на немския експресионизъм“ се състои в това, че е избягната ограничеността на двата метода чрез тяхното съчетаване. Разширявайки постепенно кръга на основните теми и мотиви, авторката изгражда една цялостна представа за богатството и пестротата на експресионистичната поезия. Изводите обаче винаги се основават на детайлен, прецизен анализ на отделни, емблематични за дадената тема стихотворения, обобщенията никога не се изграждат независимо от конкретния литературен текст. Бихме могли да наречем такъв подход „тематичен“, но с това няма да изчерпим неговата обемност. Всяка тема се разлага в своите интерпретации при различните автори и същевременно всяка тема се разглежда в своята връзка и взаимоотношение с останалите, така че читателското внимание не рискува да изгуби връзката на частното с общото. Разглеждайки основните експресионистични теми и мотиви, авторката, от една страна, ни въвежда в тяхното метафорично превъплъщение у различните поети и ни дава възможност да възникнем в особеностите на експресионистичната трансформация на реалността в художествена условност, а, от друга, проследявайки тематичната еволюция, ние имаме възможност да следим за идейната и естетическа еволюция в контекста на цялата експресионистична поезия.

Доколко дълбоки са основанията за избора на Андреева подход, можем да следим по явната невъзможност да бъде третирана експресионистичната поезия само от гледна точка на естетически и формални анализи. Както правилно се посочва във въвеждащата глава, за самите експресионисти „експресионизмът не е нов израз на художествена дейност, а нова жизнена позиция; той е преди всичко светоглед, оценка на обществото, знание за човека... Той е мощно движение на духа, което води към познание и изменение

на света“ (с. 7). Течението е много по-единно в своите мирогледни основания — като драстична антитеза на технократската и дехуманизирана цивилизация, отколкото в своите формално-естетически критерии, където изключително широкият спектър от разностранни експерименти не позволява формулирането на цялостна и общовалидна платформа. Единствената плоскост, в която съществува пълно покритие между мирогледната и естетическата концепция на експресионистичната поезия, е един твърде устойчив кръг от теми и мотиви, около които кръжат поетичните видения, от специфични образни конструкции, които метафорично изразяват търсения от поетите „израз“ на човека към света. В композицията на „Поезията на немския експресионизъм“ е използвана именно тази обединяваща плоскост. Трите части на изследването — „Краят на света“, „На път!“ и „Бягство от света“, маркират трите обхватни тематични нива, на които се основава експресионистичната поезия; и същевременно трите основни принципи на експресионистичното отношение към битието: негативното отношение към буржоазната действителност; философията на активно действащата личност; търсенето на по-дълбоки, духовни, скрити под повърхността на видимото и релативното същности. Всяка отделна глава от тези части разглежда превъплъщението на тези мирогледни принципи в естетическа реалност, тяхното преупуване в устойчиви метафорични ядра, интерпретирани от различните поети по различни начини. Уводната и заключителната глава имат обобщаващ характер; те рамкират изследването и му придават цялостен и завършен вид.

„Между залеза и зората на човечеството“ ни въвежда в проблематиката на експресионистичното изкуство. Тук са разглеждани мястото и значението на експресионизма, неговите философски и социални предпоставки, неговата връзка с другите течения в европейската литература и неговата вътрешна диференцираност и противоречивост. Н. Андреева не принадлежи към авторите, които разглеждат експресионизма като строго ограничен и изолиран феномен. Напротив, тук убедително се аргументира закономерността на неговата поява и вътрешната му връзка с процесите в европейската литература от първата четвърт на XX в., когато „изтъкването на идейно-философския пред литературно-историческия момент“ е продиктувано от изискванията на времето. В противовес на някои по-стари концепции по този въпрос епохата на „измите“ е разглеждана като единно цяло, а експресионизмът — като органично вписана в нея част. „Разнообразието на названията не свидетелства за школи, а за различни върхове в хода на една единна линия, следваща сложната психика на съвременния човек. Експресионизмът е един от тези върхове — изграден от болката и възторга на творци, чиято трудна съдба беше

да живеят между вечерния и утринния здрач на човечеството" (с. 8—9). Следвайки тази идея, Н. Андреева не само разкрива философските основания на експресионизма, свързани с Кант, Ницше, Шопенхауер, Фройд и др. и неговата връзка с предхождащите го течения — критическия реализъм, натурализма и символизма, но и неговата двустранна проекция в съвременното изкуство, където „естетиката на експресионистите се пречупва своеобразно през литературата на социалистическия реализъм, доразвива се в една от очертаните насоки в творенията на сюрреализма и екзистенциализма" (с. 20). Подчертавайки обаче многостранните връзки на експресионизма с други естетически и философски явления, авторката не е допуснала самото понятие експресионизъм да се размие в тях и да изгуби своя смисъл; напротив, въпреки признанието, че „липсва единен художествен идеал, теоретически очертан и съзнателно следван" (с. 22), тя е успяла да изгради своя, научно издържана дефиниция за експресионизма, чийто четири точки са предмет на четирите части на изследването.

Експресионистичната поезия се стреми да обобщи отношението на субекта към окръжаващия го свят, да даде израз на неговото бунтовно послание към човечеството, да разруши дехуманизираната реалност, за да я сътвори в по-висш и по-чист порядък. Поради това художественото изображение само като адекват на съществуващото вече не я удовлетворява — тя се насочва към метафорични обобщения и асоциативни внушения, целенасочено разрушава логическата последователност на събитията и константността на предметния свят, за да ги представи в тяхната „едновременност", и, постигайки по този начин максимална интензивност на художествения израз, да ги превърне в сетивни превъплъщения на „непредставимото" — на онзи комплекс от идеи и чувства, който синтезира отношението на човека към света в неговата противоречива и неподлежаща на рационален анализ цялост. Поради това експресионистичната творба винаги казва а повече от това, което показва, и трябва да бъде интерпретирана отвъд видимостта. Най-често стихотворението се реализира като редица от ярки и контрастни образни фрагменти, чието осмисляне може да бъде осъществено само от гледна точка на цялостната, законспирирана зад тях художествена идея. Както подчертава Н. Андреева, „разгадаването на взаимовръзките между отделните картини и на техния метафоричен смисъл изисква от читателя въображение и интелектуална напрегнатост". Самата авторка в конкретните си анализи на експресионистични стихотворения (и особено ярко в анализите на Георг Хайм, Алфред Лихтенщайн и Готфрид Бен, към които е проявил, не без основания, предпочитание) е проявила и едно, и другото. Именно в дълбо-

кото проникване в литературния текст, в способността да се достигне от конкретната образност до изразеното чрез нея идейно-философско обобщение, да бъдат правилно разбрани и доказани ключовите метафори (напр. апокалипсисът, градът, войната, бунтът, смъртта, лудостта и др.) като носители на мирогледни стойности се състои второто основно достойнство на „Поезията на немския експресионизъм".

Изследването не засяга всички изяви на поезия на експресионизма. На пръв поглед бихме могли да съжаляваме, че само бегло се споменават или въобще се пропускат поети като Паул Цох, Ерих Лоп, Теодор Дойблер, Валтер Хазенклефер, Вилхелм Клем, Лудвиг Рубинер, Рене Шикеле, Рудолф Леонхард, Паул Болд, Хуго Бал и др. Но пред вид огромния по количество материал, който предлага поетичният експресионизъм, изборът е наложителен, ако не искаме изследването да се превърне в статистика или да се разпростре на стотици страници. Да бъдат подкрепени и аргументирани експресионистичните теми с възможно най-точни и убедителни примери, е въпрос не само на лични предпочитания, но и на вкус и усет за ценностите в един толкова сложен и подлежащ на различни интерпретации материал. Н. Андреева се е справила успешно с тази задача, като при това е успяла да избегне клишираните от други автори примери за експресионистичната поезика. Находчиво е използвана възможността да бъдат разгледани еднотипни смислово-метафорични структури при различни автори. Като пример бих посочил изключително интересните съпоставки между „Краят на света" на Якоб ван Ходис и „Краят на света" на Алфред Лихтенщайн и между „Зимата" на Лихтенщайн и „Зимата" на Георг Хайм. Особено в последния пример ясно личат възможностите на авторката да намери път между сетивността и нейния метафоричен смисъл, да разкрие целия потенциал от асоциативни връзки в тези привидно пейзажни стихотворения, и да защити своята теза, че поетите-експресионисти превръщат своите остро графични образи, изтръгнати от непосредствената реалност, в „метафора на своята идея за човека и за съвременния свят" (с. 59), и че колкото и реалистична да изглежда образната картина в едно експресионистично стихотворение, „тя никога не е реална" (с. 134).

Именно на тези проблеми е посветена последната глава — „Die Dinge mystisch bannen durch das Wort" — тя служи като своеобразно тяхно обобщение. Проблемът за формата е един от най-сложните и най-специфичните: от една страна, основният въпрос за поета-експресионист е „какво", а не „как", но, от друга, изискването да бъде представен не светът в неговата непосредствена реалност, а в лицето на силите, които го формират, и чрез отношението на човека към тях, изисква „ново отношение към художествената

форма" (с. 22). Надежда Андреева с основане говори за „неразделност на „израза“ от съдържанието“ и за „адекватност на мисъл и форма“ (с. 129) като за специфични особености на експресионистичната поезия. Характеристиките, чрез които най-често се определя нейната поезика — интензивност, симултанност, динамика и др., — по своята същност се отнасят както към съдържанието, така и към формата. Експресионизмът е чужд на самоцелния формализъм — по-скоро при него част от функциите на съдържанието са поети от художествената форма. Тя привнася онзи елемент на изключителност, онова върховно вътрешно напрежение, чиято цел е да постигне разтърсващ и активизиращ ефект и да сведе предметите и явленията към духовния свят на човека. Единството между форма и съдържание личи и от различните формални критерии, чрез които се реализират различните насоки и теми в експресионистичната поезия. Както правилно посочва Н. Андреева, формата е „необходимото естетическо съответствие на основните идеи, които носи поезията на експресионистите. Обществено ангажираното, политическото изкуство на активистите се нуждае от графическата лаконичност на плаката, от кондензиране, изостряне и изривяване на израза. Отвращението от съвременната действителност търси стилизиращата и деформираща сила на гротеската. Виденията за „края на света“ се хранят с апокалиптична образност. Стремещът към откриване на „най-дълбоката същност“, към обобщения, които вземат космически размери, се изразява художествено чрез крайно напъгане, до дъно изчерпване на изразните

средства. Максимализмът на идеите ражда силата на експресивността и дава името на течението“ (с. 130). Общото звено, което обединява изключително разнообразната във формално отношение поезика на експресионистите, Андреева намира в „метафоризирането на действителността и стилизирането на формите до максимална абстрактност“ — два признака, чрез които експресионизмът се приобщава към модерното изкуство на XX в. Тези два принципа са подробно проследени и анализирани, и, което е по-важно, всеки един от тях е изтъкван като диалектическо единство от многостранни и понякога противоречиви търсения — единство, каквото е в най-дълбоката си същност и самият експресионизъм.

Тук засегнах само някои от достойнствата на „Поезията на немския експресионизъм“, и бих желал да обърна внимание още на едно, което обаче в най-висша степен актуализира книгата спрямо необходимостите на съвременния ни литературен живот — това е едно от за съжаление все още редките изследвания, които разглеждат едно модернистично течение обстойно, обективно и аргументирано, без наивна снизходителност и вулгарно опростителство. В този смисъл това е един пионерски труд в почти непознатата за българския читател територия, каквато е литературният модернизъм от началото на XX в. И нека се надяваме, че и българското литературознание най-сетне ще обърне внимание на това бяло петно в картата на литературните ни представи.

Един Сугарев

ПОПРАВКА

Към кн. 6/84 г. на сп. „Литературна мисъл“

Стр.	Ред	Напечатано	Да се чете	По вина на
20	13 отгоре	предсказание за възвръщането	видение за съдбата	автора

SOMMAIRE

A la veille du 40-ème anniversaire de la Révolution socialiste en Bulgarie

Serguéj Rajkov — Le pathétique de la victoire	3
Elka Constantinova — La littérature fantastique bulgare contemporaine	23

* * *

Ilya Konev — Une forme caractéristique de la Renaissance et des Lumières par rapport à la réalité	33
---	----

* * *

Ivan Granitski — La polémique journalistique de Marx depuis le „Journal du Rhin“ au „Journal Allemand-Bruxellois“ (1842—1847)	54
Jeanne Nikolova-Galabova — La Beauté en tant qu'objet de réincarnation dans les comédies de Shakespeare	71

Problèmes de la traduction artistique

<i>La Pensée Littéraire</i> — Revue annuelle de la production des livres traduits en 1983	90
Stéphane Kolarov — La prose russe et soviétique traduite en 1983	91
Guéorgui Tzankov — La prose artistique bulgare traduite de langues occidentales et non-slaves en 1983	101
Lubomir Iliev — Etat présent et problèmes de la théorie, de l'histoire et de la critique de la traduction durant 1983	115

Communications scientifiques

Maya Véléva — Variété de genres dans la prose poétique bulgare contemporaine	124
Zoia Andonova — Des secrets de création du roman „Gens ordinaires“, de Guéorgui Karaslavov	137

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de Pologne et de France	143
---	-----

Revue

Alexandre Yordanov — „Théodore Trajanov, poète d'avenir et inconnu“, par Stoyan Iliev	151
Edwin Sougarev — „La poésie de l'expressionnisme allemand“, par Nadejda Popova-Andréeva	153

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. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1984
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Спасова*

Дадена за набор на 10. V. 1984 г.

Подписана за печат на 24. VIII. 1984 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 9,75

Издателски коли 12,64

Тираж 1670

Изд. индекс 9767

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на БАН 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6 Поръчка № 279