

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1985.8



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXIX . КН. 8 . 1985

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

СЪДЪРЖАНИЕ

165 години от рождението и 90 години от смъртта на Фридрих Енгелс

Любомир Стойков — Фридрих Енгелс като литературен критик 3

Радослав Радев — Родовото начало и проявленията му в българската белетристика през 60-те и 70-те години на XIX в. 20

Валери Стефанов — „Бай Ганьо“ и Бай Ганьо 36

Велика Андрейчева — Някои специфични черти в поетиката на Николай Райнов 47

Желю Авджиев — Емануил Попдимитров 66

Александър Атанасов — Георг Лукач — критик на авангардистката естетика 89

Профили

Елка Константинова — За прозата на Иван Давидков 104

Научни съобщения

Елена Налбантова — Някои уточнения около книжовното наследство на П. Р. Славейков 111

Лиляна В. Ставрева — Писма на Мара Белчева 114

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ГДР и ФРГ 117

Преглед

Илия Конев — Виден немски славист и българист (Gerhard Gesemann — Gesam-melte Abhandlungen. Band 1—2) 124

Запрян Козлуджов — „Ритм художественной прозы“ от М. М. Гиршман 130

Хроника

Иванка Томова-Манова — Научна сесия по случай 100-годишнината от рождението на Николай Лилиев 133

СОДЕРЖАНИЕ

165 лет со дня рождения и 90 лет со дня смерти Фридриха Энгельса

Любомир Стойков — Фридрих Энгельс как литературный критик

3

Радослав Радев — Родовое начало и его проявления в болгарской беллетристике 60-ых и 70-ых годов XIX-го века

20

Валерий Стефанов — „Бай Ганьо“ и Бай Ганьо

36

Велика Андрейчева — Некоторые специфические черты в поэтике Николая Райнова

47

Желю Авджисв — Эмануиль Попдимитров

66

Александр Атанасов — Георг Лукач — критик авангардистской эстетики

89

Профили

Елка Константинова — О прозе Ивана Давидкова

104

Научные сообщения

Елена Налбантова — Некоторые уточнения о книжном наследии П. Р. Славейкова

111

Лиляна В. Ставрева — Письма Мары Белчевой

114

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР и ФРГ

117

Обзор

Илия Конев — Выдающийся болгарский славист и болгарист (Gerhard Gesemann— Gesammelte Abhandlungen. Band 1—2)

124

Запрян Козлуджов — „Ритм художественной прозы“ М. М. Гиршмана

130

Хроника

Иванка Томова-Манова — Научная сессия по случаю 100-летия со дня рождения Николая Лилиева

133

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главного редактора), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам. главного редактора), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

165 години от рождението и 90 години от смъртта на Фридрих Енгелс

ФРИДРИХ ЕНГЕЛС КАТО ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

ЛЮБОМИР СТОЙКОВ

Едно такова заглавие най-малкото би предизвикало недоумение: съоснователят на марксисткото учение, разглеждан като литературен критик? Не е ли пресилена една такава взаимовръзка? Не се ли преувеличават интересите на Енгелс към поети и писатели, драматурзи и критици, литературни процеси и явления, след като широко са известни системните му политически дела и проникновените занимания, довели до огромния принос в областта на философията, политическата икономия и научния комунизъм? Изявите му обаче в полето на литературнохудожествената критика отдавна будят интерес в изследователските кръгове. С основание той е сочен за баща на марксистката литературна критика. В редица трудове повече или по-малко подробно и задълбочено се анализира литературнокритическата дейност на Фридрих Енгелс, отделя ѝ се подобаващо място и роля в социалитическата теория на литературата, в марксистско-ленинската естетическа и изкуствоведческа традиция¹.

Марксистско-ленинската научна система издигна на нова, по-висша степен теоретико-критическата мисъл като методология, като естетика. Ето защо е наложително и обяснимо едно, макар и бегло обгръщане на някои основни моменти от литературнокритическата дейност на Енгелс. Това ще позволи да се види по-ясно предметът на неговата рецензентска и литературоведческа дейност, да се осмислят главните опорни точки на марксистката литературна критика, чието стратегическо призвание е да провежда партийното ръководство на литературните творци, като оценява фактите и явленията в сферата на литературата от гледна точка на високите класови и народни естетически идеали, въз основа на обществено-историческите предпоставки и икономико-културните условия.

Ще стане също така ясно, че при Енгелс интересът към литературната критика няма случаен характер, а е обвързан с неговото изграждане и формиране

¹ Вж. например: Ф. П. Шиллер. Энгельс как литературный критик. М.—Л., 1933; Georg Lucacs. Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin, Aufbau-Verlag, 1952; Vera Machachova. Der junge Engels und Literatur. Berlin, Dietz-Verlag, 1961; Тодор Павлов. За изкуството. С., Български художник, 1974; Иван Славов. Марксовото естетическо наследство. С., Наука и изкуство, 1972, Александър Димшиц. К. Маркс и Ф. Энгельс и немецкая литература. М., Художественная литература, 1977; Георг Фридендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., Художественная литература, 1983; В. И. Баранов, А. Г. Бочаров, Ю. И. Суровцев. Литературно-художественная критика. М., Высшая школа, 1982; Георги Димов. Българската марксистка критика и развитието на националната ни литература. С., Наука и изкуство, 1980 и др.

от младохегелианец и революционер-демократ до убеден и завършен марксист-комунист. Негова, както и на Маркс, е заслугата в сърцевината на социалистическата литературна критика да се заложат основите на идейността, класовостта и партийността. Със своята литературнокритическа дейност Енгелс изгражда първообраза на марксисткия литературен критик като компетентно лице, което има отговорността да посредничи между творец и публика и да формира общественото мнение по въпроси, свързани с изкуството и литературата; от класово-партийни, марксистки позиции да дава верни оценки на литературните творци; да ги ориентира и привлича на страната на народа; да ги стимулира към създаването на произведения с високи естетически и идейни стойности; да води безкомпромисна борба срещу имитацията, фалша и схематизма.

Литературният критик според Енгелс в никакъв случай не трябва да чете еднократно произведението, което ще оценява, а задълбочено и много пъти да го анализира най-внимателно и подробно. Така например самият той признава, че преди да се произнесе окончателно за трагедията на Ласал „Франц фон Зикинген“, я чете и препрочита три-четири пъти от начало до край. Когато критикът се изказва по повод качествата, положителните и слабите страни на даден художествен факт или събитие, той няма право да греши, да подвежда своите читатели, да допуска неточности. Призиванието му на съдник и санкционер по отношение на художествената продукция изисква неподкупност, блестящ професионализъм, пунктуалност и разбираемост на критическите съждения. Не бива прибързаността да измества сериозното, вгълбено обмисляне, а повърхностността да заменя дълбочината на анализа. Сам Енгелс пише: „Колко превратни могат да бъдат прибързано изказаните повърхностни оценки.“²

Почти едновременно с публицистичната дейност започва и литературнокритическата работа на младия Енгелс. Първите свои публикации из сферата на литературно-художествената критика той печата в списанието на Карл Гупков „Телеграф фюр Дойчланд“, издавано в Хамбург. Това е периодът между 1839 и 1841 г. Тук излизат през декември 1839 г. портретите за немския дребнобуржоазен поет Карл Бек, за Август Платен — немски поетлиберал, за Йосел Якоби — немски реакционен писател (и специално за неговата книга „Борба и победа“, издадена в Регенсбург през 1840 г.). Особен интерес представляват студията „Съвременен литературен живот“, отпечатана през март—май 1840 г. във вестник „Митернахтцайтунг фюр гебилдете лезер“, статията „Ернст Мориц Арид“, излязла през януари 1841 г. в списание „Телеграф фюр Дойчланд“ и статията „Спомени за Имерман“, напечатана в същото списание през април 1841 г. В тях Енгелс с голяма сила демонстрира своя литературнокритически талант и показва изключително прецизно познаване на процесите и тенденциите в съвременната немска литература. Образът на критика Енгелс би останал твърде едностраничен и непълен, ако не се вземат предвид и следните негови публикации, свързани с литературната проблематика: „Александър Юнг“. „Лекции върху съвременната литература на германците“ („Дойче ярбюхер фюр висентшафт унд кунст“, юли 1842 г.), „Положението на Англия. Томас Карлайл. „Минало и настояще“ („Дойч-францёзшише ярбюхер“, 1844 г.). Специално трябва да се отдели най-зрялото и компактно литературнокритическо произведение на Енгелс — очерците „Немският социализъм в стихове и проза“ („Дойче-брюселер цайтунг“, септември—декември 1847 г.). В него класикът на марксизма разобличава враждебното на пролетарската идеология движение на „истинските социалисти“ чрез обоснована критика на естетическите им възгледи, като „полага основите на марксистката литературна критика“³

² К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 41, с. 60.

³ Пак там. Т. 4, с. 7.

Много материал, допълващ образа на Енгелс като критик, се съдържа и в произведението „Истинските социалисти“⁴, в което той разгромява обособилите се през 1847 г. отделни групи в движението на тази дребнобуржоазна маса.

За да се добие правилна представа за естеството на Енгелсовата литературна критика, е необходимо надлежно да се познават нейните предметни особености. В голяма степен предметът — това, което стои в центъра на критическото внимание на Фридрих Енгелс (творчески личности, литературни процеси, тенденции, явления и събития, книги и литературни полемики) — предопределя средствата и формите за анализ и оценка; обуславя и насочва умозакljučенията, естетическите изводи и препоръки. Творчеството на германски писатели и поети като Карл Бек, Карл Грюн, Густав Кюне, Карл Имерман, Франц Карл Йоел Якоби, Александър Юнг, английския писател Томас Карлайл и други системно привличат литературнокритическия интерес на Енгелс и неведнъж стават повод той да излиза с публикации, в които се произнася — положително или отрицателно — за техния талант, мироглед, убеждения, творчески похвати, обществено-политическа принадлежност. В рецензиите, статиите и портретите на критика Енгелс се визират социално значими явления, факти, процеси; търсят се причините за възхода или падението на литературните творци. Много остра критическа бдителност проявява той към онези съвременни литературни представители, които със своите писания застрашават чистотата на марксистското учение и заплашват работническата аудитория с изопачаване на темите от действителността и отклоняването на читателския интерес и вниманието към сантиментални, еснафски и псевдосоциалистически въпроси. Той обикнова творчеството на дребнобуржоазните публицисти, поети и писатели с гняв и съкрушителна аргументация. Разгромителен присмех предизвикват у него бликащите на всяка страница в съчиненията им еснафско-филистерско настроение и съзлив наивитет.

Възлов момент в литературнокритическото творчество на Енгелс бележат неговите проблемни статии и памфлети срещу особено вредното за работническата класа движение на „истинските социалисти“ след 1844 г. Конформистко по дух, подвеждащо с неясни лозунги към мнимо сближение на всички хора без оглед на социално и класово положение, движението има определено дребнобуржоазен характер. Това проличава в неговите разбирания за революцията, класовата борба и комунизма — понятия, които то отхвърля или пък подменя с риторики и ненаучни изрази. Енгелс посвещава няколко статии, откривайки полемика срещу дребнобуржоазната идеология на „истинския социализъм“, като си поставя за задача да разясни на обществеността и преди всичко на пролетариата партийната политика на комунистите.⁵ В немската литература вече е обособено цяло направление, повлияно от „истинския социализъм“. На тази литературна разновидност класикът на марксизма отделя специално внимание. Филистерската ограниченост, откритото раболепие пред управниците и сантименталната примиреност в неговата поезия и проза предизвикват войнственото презрение на Фридрих Енгелс, което се излива яростно в памфлетните очерци „Немският социализъм в стихове и проза“.

В първата част на очерците Енгелс разглежда претенциозната поезия на дребнобуржоазния немски поет Карл Бек. От сборника „Песни на бедняка“ той се спира на стихотворенията „Към рода на Ротшилдовци“, „О, ръсете златна благодат!“, „Слуга и слугиня“, „Евреинът вехтошар“, „Лорелай“, „Песни при биене на барабан“, „Преселникът“, „Дървеният крак“, „Картофът“,

⁴ Това произведение на Енгелс останало nedовършено и било публикувано за първи път едва през 1932 г.

⁵ Вж. Friedrich Engels, Dokumente seines Lebens. 1820—1895. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1977, s. 186.

„Старата девица“, „Не кради“, „Нови богове и стари страдания“. Кое възмущава Енгелс в поезията на Карл Бек? От какво се поражда язвителната ирония, с която той обрисова литературния му портрет? — „Малодушие и глупост, женска сантименталност, жалко прозаично-трезвено дребнобуржоазно филистерство — това са музите, които вдъхновяват тази лира, и те напразно полагат усилия да изглеждат страшни. Те стават само смешни.“⁶ За псалмопевците на „истинския социализъм“ е характерна политическата неопределеност, избягването на историческите моменти, бледото и сухо регистриране на отделни социални явления. „Малодушието и неувереността на Бек постоянно се проявяват в това, че той винаги разтяга своите стихотворения и не ги завършва, докато чрез някаква сантименталност не докаже цялото свое филистерство.“⁷ Литературната критика на Енгелс срещу Карл Бек не е просто саркастично изобличение, а съдържа задълбочен идеен, естетически и социално-политически анализ. В „Немският социализъм в стихове и проза“ широко, остро и яростно е характеризирана художествено немошната „сълзлива“ литература на „истинския социализъм“⁸.

В критическата дисекция на поезията на Карл Бек ясно и твърдо са отправени много сериозни упреци от страна на Енгелс. Такива упреци е в състояние да направи само онзи, който задълбочено осмисля социалните и художествените процеси, познава психологията и закономерностите на литературното творчество, изисква естетическо служене на интересите на работническата класа, Бек, изтъква Енгелс, не трябва да възпява ограничеността на „малкия човек“, на еснафа, а да възвисява и художествено да пропагандира „гордия, страшния и революционния пролетарий“. Още тук Енгелс поставя с пределна яснота проблема за естетическия идеал, за необходимостта творецът да изобразява онова, към което трябва да се стремят читателите, да издига техния вкус по посока на прекрасното и съвършеното. Марксисткият критик разбива на пух и прах проповядваната от Бек вяра на немския дребен буржоа в добрата воля на едрия капиталист — един абсурден плод на поетическото фантазърство. Срещу много слабости застава Енгелс. Това са пороци, открити конкретно в поезията на Карл Бек, но те носят в себе си типичната безпомощност за поетите — „истински социалисти“. Сред тях се открояват потискащата смесица от пошлост и високопарност, дребнобуржоазната немска ограниченост, неопределеността и безпомощността при изобразяването на историята и особено липсата на „необходимия за разказвача талант, обстоятелство, което е свързано с неопределеността на целия техен мироглед“⁹.

Бек е поет, който витае в облаците, но, както посочва Енгелс, тези облаци не са нищо друго освен мъглявите фантазии на немския бюргер. Обяснимо е раздвоението на този дребнобуржоазен поет между жалкия с привидната си разсъпателност хумор, насочен против съществуващите условия, и сантименталното примирение със същите условия. Ценно и важно достойнство в литературната критика на Енгелс е обстоятелството, че той не само аналитично проследява същността и особеностите на предмета, но и дава аргументирано обяснение на причините и предпоставките за направените литературно критически изводи. В случая като причина за това, че Карл Бек не е в състояние да прояви революционност в своята поезия, а изпада в еснафски лицемерно-филантропични и самодоволни уклони, Фридрих Енгелс изтъква две обстоятелства. *Първото* е, че в самото немско общество революционните елементи още не са се развили. *Второто* е свързано с хроническата огариченост, която заобикаля

⁶ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 4, с. 208.

⁷ Пак там, с. 215.

⁸ Вж. А. Л. Дымшиц. К. Маркс и Ф. Енгелс и немската литература, с. 117.

⁹ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 4, с. 218.

твореца от всички страни, унищожава поетическата му енергия и му пречи да се издигне над филистерството.

Във втората част на очерците „Немският социализъм в стихове и проза“ под критическия огън на Енгелс вече е дребнобуржоазният публицист Карл Грюн и неговата книга „За Гьоте от човешка гледна точка“, издадена в Дармшат през 1846 г. Преди да премине към конкретния анализ, критикът марксист запознава читателя с изявите на Грюн в някои странични области на неговата дейност — естествознанието, природонизпитанието и пр. Това е необходима иронична прелюдия, за да се постигне по-плътна и масирана канонада в критическата дисекция. Енгелс не проявява никаква милост по отношение на примитивизма и невежеството на Грюн. С конкретни факти, примери и исторически съпоставки „истинският социалист“ е поставен натясно заради неговите некомпетентни, неточни и произволни брътвежи. Обобщен е един типичен за всички „истински социалисти“ белег — тяхното безсмислено фразьорство. Енгелс пише: „Изобщо „истинските социалисти“ имат навика, щом срещнат някое съждение, което те не разбират поради това, че то е абстрахирано от философията и съдържа юридически, икономически и др. термини, веднага да го свеждат до някоя кратка, наситена с философски термини фраза и да научат тази безсмислица наизуст за всевъзможно ползуване.“¹⁰ В какво само не е разобличен Карл Грюн? И за плагиатството, което той прави от трактата на Фурие за асоциацията, и за пълното игнориране на историята на литературата и замаяната с нестабилна философска конструкция, построена по подобие на „Хегеловия маниер на примиряване на противоречията“.

Същинската част от критическия анализ, който Фридрих Енгелс прави на книгата на Грюн за Гьоте, е свързана с главния проблем — изясняването на тезата на „истинския социалист“ за Гьоте като „поет на човешкото“ и признаването на „човешкото съдържание в Гьоте“. Забележителното е, че в полемиката си с Грюн великият марксист не се задоволява само с разкриването на идейните пукнатини и литературните противоречия във възгледите на дребнобуржоазния публицист, но извежда и противопоставя своя концепция за Гьоте. Тя се фокусира само в една точка: двойкото отношение на големия немски поет към германското общество, в което той живее. От една страна, е налице враждебната му настроеност към това общество, а, от друга — примиренчеството му със социалната картина, на която той е съвременник. Основанията за упрека на Енгелс към Гьоте не са нито морални, нито партийни, а главно естетически и исторически: „Ние изобщо не упрекваме Гьоте нито от морална, нито от партийна гледна точка, а го упрекваме само от естетична и историческа гледна точка; ние не мерим Гьоте нито с морална, нито с политическа, нито с „човешка“ мярка. Ние не можем тук да се впуснем да описваме Гьоте във връзка с неговата епоха, с неговите литературни предшественици и съвременници, да го обрисовуваме в неговото обществено положение. Ето защо ние само се ограничаваме просто да констатираме факта.“¹¹

Литературната критика на Фридрих Енгелс е показателна с точното рамокване на своя предмет, на отделните точки на полемиката с конкретния противник. И тук Енгелс акуратно маркира трите центъра, около които се води спорът с Карл Грюн. Това са трите страни от Гьотевото творчество, които Грюн разпаляло, но неубедително защитава:

1. Истинският кодекс на човечеството.
2. Съвършената човечност.
3. Идеалът на човешкото общество.

¹⁰ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 4, с. 229.

¹¹ Пак там, с. 234.

Нека да проследим пътя на Енгелсовото критическо възражение. Дребно-буржоазният публицист действително е твърде уязвим, когато представя въздишките на Вертер за остра и дълбока критика на обществото. На категорично отхвърляне подлежи също и тезата, че в „Стела“ Гьоте бил обработил „социален материал“, а в „Години на учение“ писмото на Вилхелм Майстер до неговия зет съдържало признание за превъзходството на висшите обществени благородни класи (например това на дворянството над еснафите) над всички останали неблагородни класи — нещо, което Грюн тълкува като вярно при положение, че следвайки идеите на Гьоте, се поставя знак на равенство между образованата и висшата класа. Както възкликва иронично Енгелс: „Не остава друго, освен да се съгласим.“

По-нататък Енгелсовата полемика стига до един от кардиналните въпроси — отношението на Гьоте към политиката и към Френската революция. На пълно дискредитиране е подложено твърдението на Грюн, че Гьоте трябвало да стои над революцията и да я преодолява, преди още тя да е започнала. Самото отношение на Гьоте към революцията е крайно пресилено от Карл Грюн и това довежда до погрешното обяснение на Гьотевите възгледи за революцията. Енгелс внася пояснение, че в силно раздуханата и превъзнесена от „истинските социалисти“ статия на Гьоте (публикувана през 70-те години на XVIII в. във вестник „Франкфурте гелерте анцайген“) не се разкрива в дълбочина понятието „свобода“, а само се изказват общи и банални съждения за свободата като такава и за самото понятие свобода. Критикът марксист все по-остро полемизира с погрешните коментари, които Грюн прави на Гьоте, и основателно задава въпроса: „Кой ще защити Гьоте от г-н Грюн?“

Енгелс резюмира накратко до какво се свежда Гьотевата критика на обществото при „посредничеството“ на Карл Грюн. „Човекът“ на Гьоте (който благодарение на тълкуването на Грюн вече окончателно започва да прилича на немски дребен буржоа) смята, че обществото трябва да бъде обвинено в следните две неща:

а) Че то не отговаря на неговите еснафски илюзии;

б) Че позволява да се застраши немският еснафски режим, заради което е заслужена напълно и полемиката на „човека“ срещу всичко и най-вече срещу революцията, която заплашва еснафа.

Пълното разминаване между Грюн и Гьоте критикът марксист схваща и в обстоятелството, че докато Гьоте оплаква разлагането на еснафството, то Грюн вижда в това критика на съвременното общество. В заключение Енгелс правомерно разяснява защо Гьоте е разгледан така едностранчиво. Основната причина е в подхода на Карл Грюн, който не описва величествената страна на великия немски поет, а го посипва с банални приказки и се задоволява само да посочи филистерското у него. В резултат на всичко това книгата на този апологет на „истинските социалисти“ „За Гьоте от човешка гледна точка“ е едно оскърбление, нанесено от Грюн върху името на титана на немската поезия — това е „най-жестокото отмъщение, на което оскърбената история можѐ да обрече най-великия немски поет“¹².

Еталонно като литературен критик Енгелс е много показателен и със своята рецензия „Положението в Англия“ за книгата на Томас Карлайл „Минало и настояще“, издадена в Лондон през 1843 г. Ето защо преди да се спрем на някои отделни характерни особености в Енгелсовата литературна критика, ще хвърлим поглед и към тази работа, отпечатана през 1844 г. в „Дойч-францозише ярбюхер“. Още в самото начало Енгелс изтъква мотива, защо е трябвало да разгледа тази книга на английския писател. Обосновава се значимостта ѝ на

¹² К. Маркс, Ф. Енгелс, Съчинения, Т. 4, с. 248.

фона на ползуващата се с евтина популярност съвременна английска литература — романите и наиздателните книги. В първия абзац се уточнява характерът на Карлайловото произведение — неговата значимост, това, че „засяга човешки струни, изобразява човешки отношения и носи следи на човешки начин на мислене“¹³.

Фридрих Енгелс не се задоволява с повърхностно, формално-стилно представяне на книгата на Карлайл, а в своя анализ тръгва от политическата обстановка в Англия, прави кратък екскурс за душевността на англичаните, тоест — подготвя читателя (пък и себе си) за вярно и прецизно възприемане на рецензирания автор и книга в изяснен социален и исторически контекст. С оглед на прогресивното значение на работническата класа и голямата ѝ роля в бъдещото революционно преустройство на обществото от особено значение е връзката, която Енгелс набелязва между обществото, от една страна, и литературата, от друга: „Така че образованите класи в Англия са глухи към всякакъв прогрес и само под натиска на работническата класа са донякъде в движение. Не може да се очаква всекидневният литературен хляб на тези старчески слаби образовани класи да е по-друг, отколкото самите те. Цялата фешенебълна литература се върти в омагьосан кръг и е също тъй скучна и безплодна, както и самото преситено и изчерпало се фешенебълно общество.“¹⁴ Подобен подход дава предимството да се очертаят по-пълнокръвно творческите характеристики на Карлайл, тъй като чрез определени социологически наблюдения въвежда в конкретната литературна обстановка. Така например Енгелс, макар и лаконично, основно разграничава двете главни партии в Англия — вигите и торите. Предпочитание той отдава на торите, тъй като те (поне в този икономически и политически момент) не са заинтересована страна в промишленото производство и дори за разлика от вигите се стремят да защитават работническите интереси от фабрикантските пипала. И тук вече читателят научава, че всъщност Томас Карлайл също е бил тор и че все още стои близо до тази партия. Рецензентът Енгелс неслучайно въвежда проблема за политическите убеждения на писателя. Литература извън обществения и политическия живот е невъзможна, както е невъзможна и оценката на тази литература без съобразяването със социално-политическите предпоставки за талант, идейно-тематична насоченост, подбор на изразни средства и т. н.

Книгата на Карлайл „Минало и настояще“ има четири части: „Встъпление“, „Монахът от старо време“, „Работникът от ново време“ и „Хороскоп“. Критикът подхожда към анализа им ценностно-избирателно. Обясним е интересът му към третата част — „Работникът от ново време“, — тъй като тук се добива най-достоверна представа за положението в Англия. Енгелс привежда огромни пасажки от тази част и само с по няколко свои изречения ги коментира. Това ни най-малко не е безпомощността на критика пред творчеството на рецензирания писател. Така се дава възможност читателят действително да усети силата и въздействието на Карлайловия талант, както и да се убеди в интелектуалния синхрон между писател и критик. От обширните цитати на Карлайл, приведени от Енгелс, личи както диференциацията в английската аристокрация (и по-специално двете ѝ разновидности: тунейдствуващата поземлена аристокрация и работещата аристокрация, която всъщност представлява само банда промишлени разбойници), така и мощта на работническата класа в Англия, която живее в мизерия, нищета и гнет, но е дала воля на все по-растящото недоволство и желание за бунт срещу скърцащата остаряла обществена система. Основателна е високата рецензентска оценка по отношение на Карлайл:

¹³ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения, Т. 1, с. 551.

¹⁴ Пак там, 553—554.

„Той единствен от цялата „респектабелна“ класа не си затвори очите поне за фактите, поне правилно оцени непосредствената съвременност, а това е наистина безкрайно много за един „образован“ англичанин.“¹⁵

Внимателното прочитане на литературно-критическите публикации на Енгелс позволява да се направят изводи относно характерните особености на неговата литературна критика. Без да претендираме за пълнота и изчерпателност в тази систематизация, ще се спрем на няколко от тях. Това са: *единството на социологическия и естетическия подход*, прилагането на *конкретен историзъм и сравнителна методология*, *диалектичната конструктивност и творческа приемственост*, както и някои *индивидуални стилови отлики*. Една такава класификация естествено има условен характер, тъй като в своята литературна критика (особено в периода на оформилния се марксистки мироглед) Енгелс не толкова се е съобразявал с някакви критически модели и априорно подготвени естетически конструкции, колкото диалектично и конкретно-исторически е обяснявал и оценявал литературните процеси в контекста на класовата борба, стремял се е да въздейства стимулиращо и отрезвяващо върху поети, писатели, публицисти, драматурзи и критици по посока на служенето на народа, на пролетариата, на революцията.

1. ЕДИНСТВО НА СОЦИОЛОГИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ПОДХОД

В рецензиите, статиите, портретите и отзивите на литературни теми Енгелс показва неимоверно ценно съчетание на социологическия и естетическия подход в анализа на художествените произведения. Изключение правят онези произведения, в които младият китик не е преодолял Хегеловото влияние и идеалистическите уклони. Художествените форми, стиловите особености, талантът, авторовият патос и пр. в анализите на Енгелс имат сериозна и задълбочена социологическа обосновка. Литературата се разглежда и оценява през призмата на сложните социални процеси, а творецът — на базата на социологическите моменти от живата действителност. Критикът майсторски съотнася писател и произведения към живота, към социално-икономическите, демографските, културните и пр. фактори. Това подчертано личи в „Спомени“ на Имерман“, „Положението на Англия. Томас Карлайл. „Минало и настояще“, „Немският социализъм в стихове и проза“, „Истинските социалисти“ и др. Ще възникне въпросът: социологическият или естетическият подход получава по-голямо предимство в Енгелсовата литературна критика? Не е правомерно да се делат изкуствено тези съществени компоненти в марксистката критика. Те взаимно се проникват и се намират постоянно в сложно взаимодействие и взаимовлияние.

Когато Енгелс изследва и оценява дадена литературна творба или пък отделен автор, той се съобразява с обществено-историческата реалност, с взаимовръзката между обществото и литературата, отчита ролята на икономическия фактор и на класовата борба. Спомняме си колко диалектически и конкретно-исторически бе неговият подход в рецензията за книгата на английския писател Томас Карлайл „Минало и настояще“. Мотивацията за написването от Карлайл на такава книга бе потърсена както о б е к т и в н о — социално-политическите процеси, видове аристокрации, партии, икономическо и културно състояние в Англия, така и с у б е к т и в н о — тоест в конкретното художествено майсторство на твореца, в неговата честност, в особеностите на мирогледа му („остатъци от тористка романтика и хуманистични възгледи, взети от Гьоте, от друга страна, скептично-емпирична Англия, от друга“¹⁶). На друго място пък

¹⁵ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 1, с. 563.

¹⁶ Пак там, с. 568.

лаконично, но кондензирано Енгелс поставя политическа и социална оценка за убежденията на твореца. За немския писател и публицист Карл Лебрехт Имерман той казва: „Поради отношението си към младата литература той наистина се беше приближил до политическите стремежи на века и се учеше да ги опознае откъм една друга страна; както впрочем показват „Спомените“, пручачеството беше още здраво заседнало в него.“¹⁷

Научността в литературната критика на Енгелс обединява диалектически в една сплав социологическото и естетическото. Тя се изразява в избистрената естетическа терминология, в здравия марксистки фундамент на критическата методология (диалектико- и историкоматериалистическото схващане на фактите, явленията и процесите в литературата и изкуството), в откриването и съобразяването със закономерностите в обществото и литературата. Неслучайно Фридрих Енгелс имал намерение да продължи работата си върху втората част на критическите очерци „Немският социализъм в стихове и проза“, за да я използва във втория том на съвместния му с Маркс труд „Немска идеология“. Литературнокритическата дейност на Енгелс се съпътствува със старателна подготовка, подробно изучаване на произведения и творци (тяхното място, роля и влияние в съвременната германска литература), грижлива обработка на готовия материал.

Критическият маниер на класика на марксизма е забележителен със своята логичност и аналитичност, със систематичната нагласа. Накратко — този маниер се изразява в стремежа към обобщеност. Да се открие типичното за съвременните му поети и писатели, критици и публицисти, да се намери най-вярната база за обединение и разграничение, да се подредят по значимост слабости и сполуки на творческия акт — на всичко това Енгелс подчинява своите критически занимания. Ето един пример за начина, по който той типизира характерни слабости на съвременни германски лирици въз основа на конкретния литературен анализ на поезията на Карл Бек: „Изобщо за съвременните лирици е станало правило:

1) да се перчат с опасността, на която уж се подлагат поради своите безобидни стихове;

2) да ядат бой и след това да призовават бога.“¹⁸

Така Енгелс от едно конкретно литературнокритическо наблюдение се домогва до общовалидна тенденция в съвременната германска литература. С помощта на индуктивния метод той достига до значими социално-художествени заключения, без които би била немислима действеността на марксистката критика. От конкретния преглед и точно адресираното тълкуване на творчеството на Бек критикът марксист обобщава същността на поезията на „истинските социалисти“, дава шифъра за осмисленото и аргументирано критикуване на това дребнобуржоазно литературно творчество: „Най-обикновеният маниер на социалистически-самодоволното разсъждаване се състои в това, да се каже: всичко би било хубаво само ако нямаше на другата страна бедни. Това разсъждаване може да се приложи към всеки сюжет. Неговото истинско съдържание се състои във филантропично-лицемерното дребнобуржоазно филистерство, което напълно приема п о л о ж и т е л н и т е страни на съществуващото общество и хленчи само за това, че наред с това съществува и о т р и ц а т е л н а страна — бедността; това филистерство напълно се е сраснало със съвременното общество и би желало само — това да продължава да съществува, но без условията на своето съществуване.“¹⁹

¹⁷ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 41, с. 142.

¹⁸ Пак там, Т. 4, с. 214.

¹⁹ Пак там, с. 219.

На читателя и изследователя на Енгелсовото литературнокритическо наследство не може да не направи впечатление прецизността, с която марксистът борава с естетически и литературоведчески понятия, категории, класификации. В портрета „Карл Бек“ се срещахме с блестяща критическа компетентност, с много богата нюансировка на съжденията, със свобода при боравенето с литературнокритическите термини. Тук става дума и за „поетическа рефлексия“, и за „обработка на стила“, и за „плавен и звучен стих“, и за „пластично изобразяване на характери“. С едно изречение в края на тази публикация Фридрих Енгелс дава безапелационна оценка за трагедията „Саул“ на Карл Бек: „На всичко отгоре диалогът е прекалено вял, езикът неизразителен и само няколко сносни картини, които обаче не могат да служат за опора на цяло действие на една трагедия, ни напомнят за очакванията, които господин Бек, както изглежда, вече не може да оправдае.“²⁰

Енгелс не е имал специална литературна академична подготовка. По неговото собствено признание той е самоук във философията, в науката. Но независимо че няма научна титла, че е без завършено висше образование, той демонстрира солидни познания в областта на литературознанието и естетиката. Неговият критически анализ е уплътнен и блиндиран с богата гама от отлични съждения и категорични естетически оценки. На безупречна дисекция се подлагат текстурата в произведенията, убедителността на характерите, видът и особеностите на изразните и стиловите средства и форми, идеите и мотивите на литературното творчество. Критиката му е образец за синтез между социологическо и естетическо, като здравата хармония между двете произтича от диалектичката същност на марксизма и на неговото изискване към процесите и явленията в природата и обществото да се подхожда комплексно и системно.

2. КОНКРЕТЕН ИСТОРИЗЪМ И СРАВНИТЕЛНА МЕТОДОЛОГИЯ

Тези похвати в литературната критика на Фридрих Енгелс заслужено имат привилегировано място. Тяхната същност се изразява в прилагането на принципна историчност на критическото мислене и използването на сравнения и съпоставки на сходни или пък различни творци при разгръщането на литературния анализ. Отделен писател или група от творци биват разглеждани от критика марксист с вярното прилагане на историческата мярка и задължително с оглед на конкретния исторически контекст. Критическият анализ е подчинен на задачата да изясни отношението на твореца и изкуството към историческата съвременност. В подхода на Енгелс към тълкуването и обяснението на писатели и поети от рода на Ернст Мориц Арндт, Карл Имерман, Георг Веерт, Август Платен, Карл Грюн и особено на Гьоте е заложена здраво историческата гледна точка. Александър Димшиц отбелязва: „Между впрочем за Енгелс чисто естетическата критика, откъсната от социално-историческата критика, разбира се, не е съществувала. И под историческа гледна точка Енгелс е имал предвид съчетаването на историко-конкретния подход към Гьоте с онези исторически задачи, които представляло да бъдат решавани от пролетариата.“²¹ Белински справедливо беше акцентувал върху органичната взаимовръзка „историческо—естетическо“ в литературната критика: „Критиката историческа без естетическа и, обратно, естетическа без историческа е винаги едностранчива, а следователно и неистинска. Критиката трябва да бъде една и разностранност-

²⁰ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 41, 26—27.

²¹ А. Л. Дымшиц. К. Маркс и Ф. Энгельс и немецкая литература, 92—93.

та на възгледите трябва да изхожда в нея от един общ източник, от една система, от едно съзерцание на изкуството.“²²

За литературния критик не е достатъчно само добре да познава историческите факти и да има солидна представа от историческата хронология. Необходимо е той да изразява в своето творчество духа на времето. Твърде важно е също така изграждането на собствена литературно-историческа хронология и точното премерване на „естетическите тежести“ на литературното течение, тенденции или пък отделни творчески симптоми в хармония с общественно-политическите, класово-идейните предпоставки. Защо Енгелс в статията „Съвременен литературен живот“ при обяснението на характера на съвременния литературен стил изрично държи сметка за „генетично, исторически закономерно развитие“? Защо едно от най-сериозните му обвинения срещу творчеството на „истинските социалисти“ е отправено във връзка с липсата на исторически възглед в произведенията им? Защото всеки исторически етап и момент има своята икономическа, политическа и културна характеристика. Защото е немислим диалектикоматериалистическият художествен анализ на което и да било произведение или пък на автор без съобразяването именно с тази характеристика.

Енгелс, както и Маркс са били безкомпромисни в своята настоятелност да се спазва конкретният историзъм в научноизследователския процес²³. Генерализираща е Енгелсовата мисъл в писмото му до немския публицист, критик и драматург Паул Ернст от 5 юни 1890 г.: „Материалистическият метод се превръща в своята противоположност, когато не се прилага като ръководна нишка при историческото проучване, а като готов шаблон, по който се нагласяват историческите факти.“²⁴

Историчността на критическото мислене е един от структуропределящите белези на научността като иманентна особеност на литературната критика и литературознанието. Самият исторически метод на изследване затвърждава надеждността на анализа, аргументира достоверността на изводите. Той спомага изключително много да се установи и разкрие взаимната връзка и обусловеността между изкуството, от една страна, и другите форми на общественото съзнание, както и въобще между различните изкуства в зависимост от конкретната епоха, общественно-икономическата формация, естетическия идеал, нравствените норми, художествените вкусове и т. н.

В процеса на търсене на специфичното за подходите в Енгелсовата литературна критика се набива на очи пристрастието му към с р а в н и т е л н и я метод или, казано другояче, използването на съпоставката „по аналогия“. Неговата същност се изразява в намирането на сходства или несъответствие в маниера и творческите особености на литературните представители за допълнителна подкрепа на критическия анализ, за придаването на още по-твърда убедителност на критическите съждения. Задачата на Енгелс в това отношение е значително облекчена, тъй като той притежава много висока естетическа и литературоведческа култура и владее необикновено богат запас от знания в областта на литературната история, както и на литературните събития и явления, на които той самият е съвременник.

Да маркираме само няколко случая, в които методът на аналогията служи и подсилва литературната критика на Фридрих Енгелс. В анализа му за Август Платен това проличава, когато се изтъква все по-засилващото се негово сходство с Лудвиг Бьорне и все по-нарастващата разлика в сравнение с Гьоте²⁵.

²² В. Г. Б е л и н с к и. Реч за критиката. — В: Страст и прозрения (Избрано). С., Наука и изкуство, 1983, с. 317.

²³ Вж. М. О в с я н и к о в. История на естетическата мисъл. С., Партиздат, 1982, с. 473.

²⁴ К. М а р к с, Ф. Е н г е л с. Съчинения. Т. 37, с. 352.

²⁵ Пак там. Т. 41, с. 35.

В тълкуването си на Алфред Кюнe критикът марксист тръгва от сходството му с Теодор Мунд — друг немски писател, представител също на литературното течение „Млада Германия“. Това сходство е изведено от общия им процес на художествено формиране: както чрез влиянието на Хегел върху двамата, така и чрез обективното въздействие на берлинския социален живот²⁶.

При преценяването на Кюнe като критик аналогията се прави с критиката на Карл Гуцков. Енгелс пише: „Докато Гуцков не си отдъхва, докато не стигне до самата същност на своя обект и прави преценката си, изхождайки направо от тази същност, без да се съобразява с евентуални благоприятни и смекчаващи странични обстоятелства, Кюнe осветлява обекта с една богата мисъл, която, разбира се, е породена най-често от разглеждането на този обект. Ако Гуцков е едностранчив, той е такъв, защото без евтино съобразяване с личността дава оценка повече според слабостите, отколкото според достойнствата на обекта и иска класически творби от начеващи поети като Бек например; ако Кюнe е едностранчив, то е, защото се старее да обхване всички страни на своя обект от една гледна точка, която не е най-високата, с най-голяма видимост, и прощава игровостта на „Тихи песни“ на Бек с подходящата, разбира се, за Бек фраза, че бил лиричен музикант.“²⁷

Сравнението с безспорните писатели-таланти и с първостепенните литературни образци допринася за по-пълното, обективно и вярно преценяване на анализирания творец. В тези случаи с голяма сила блясва немощта, излиза на показ бюргерската, назаднячава идеология на разглеждания автор. Ограничеността на замисъла и безплодието на художествената реализация се изобличават още по-категорично чрез предизвикване на въображаема асоциация с друг знаменит и надарен художник, например Хайнрих Хайне. В критиката си на дребнобуржоазната немска ограниченост в творчеството на поета Карл Бек забелязваме, че Фридрих Енгелс допуска по пътя на въображението как би изглеждало стихотворението на Бек „Песен при биене на барабани“, ако е било в ръцете на Хайне: „Същият сюжет със същата развързка би се превърнал под перото на Хайне в най-горчива сатира срещу немския народ; а у Бек се е получила сатира срещу самия поет, който се отъждествява с безпомощно предалия се на мечти юноша. У Хайне мечтите на бюргера преднамерено биха били възвисени, за да бъдат след това също така преднамерено смъкнати към действителността. У Бек сам поетът споделя тези фантазии и, разбира се, понася същите наранявания, когато се провали в света на действителността. Първият предизвиква у бюргера възмущение чрез своята дързост, а вторият, у когото бюргерът вижда сродна душа, му действа успокояващо.“²⁸ Едно такова сравнение дава също така и възможност да се придобие точна представа за идеала на литературния критик, за критериите, които той предявява, като подлага на задълбочен естетически анализ определена художествена продукция, конкретен тип творец. Читателят разбира вече каква художествена мярка е наложена спрямо писателя и още по-властно е привлечен към логиката и правдивостта на литературната критика.

3. ДИАЛЕКТИЧЕСКА „КОНСТРУКТИВНОСТ И ТВОРЧЕСКА ПРИЕМСТВЕНОСТ“

Колкото и да е унищожителен огънят на Енгелсовата критика, все пак той щади положителното в рецензираната германска литература. Като истински

²⁶ Пак там, с. 68.

²⁷ Пак там, с. 69.

²⁸ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 41, с. 217.

диалектик и съсновател на марксизма Фридрих Енгелс не допуска в своите публикации едностранчивост, догматизъм и сектантство. Даже у най-реакционните творци той съумява да отсее зърното от плевата, истинските плодове на изкуството от сурогатите на безпомощните творчески напъни. В портрета на немския поет либерал Август Платен например наред с критическите несъгласия и изкуствоведчески възражения стоят и бележките за положителните черти в неговото творчество. Става дума за остроумието на диалозите му, за възвишеността на неговите парабази, за величието на характера му, отбелязани пределно ясно от Енгелс.

Къде са предимствата на една такава диалектическа конструктивност и творческа приемственост, отстоявана от критика Енгелс? Преди всичко така се гарантират правдивост на критическото съждение и убедителна обективност на оценката на художественото творчество. Освен това много важен момент е и постигането на доверителност в общуването с читателската аудитория. Критик, който не разглежда нещата в литературата само като „бели“ и „черни“, а съумява да подходи гъвкаво и диференцирано дори и към най-неприятния му и враждебен творец и да извлече от произведенията му рационалните, с положителна естетическа стойност компоненти — такъв критик следва творчески и неотклонно марксовия метод на изследване на литературните процеси. И читателите са на негова страна.

Кое отличава Карл Имерман и неговата книга „Спомени“ от описанията и ситуациите, с които е изпълнена съвременната немска литература? Фридрих Енгелс посочва проникателно силните страни на немския поет и писател. Това са:

- по-основно обмисленото съдържание;
- по-строгото разпределение на материала;
- релефно изобразеното своеобразие на характерите;
- антисъвременните, доста завоалираните убеждения на автора²⁹.

С много възискателност и оправдана критичност пристъпва Енгелс към портретното разглеждане на немския дребнобуржоазен поет — „Карл Бек“. За база на литературнокритическия анализ е взета стихосбирката му „Нощи. Бронирани песни“. Колкото и остро обаче да звучат естетическите присъди над високопарния и банален поет, на няколко места Енгелс се изказва позитивно за него. Например за стихотворението на Бек „Лека нощ“ той изтъква, че е едно от най-добрите, макар и да е многословно и сантиментално. Също така критикът високо оценява баладата на Карл Бек „Цигански крал“. Тази балада убеждава читателя, че в стихотворенията може да се постигне плавен, звучен стих и красиви словосъчетания³⁰.

В очерците „Немският социализъм в стихове и проза“, макар и по-съдържащи, се съдържат позитивни бележки спрямо същия поет, но вече третиран като изразител на естетическите възгледи на „истинските социалисти“. В описанието на лумпенпролетариата в стихотворението му „Старата девица“ — отбелязва Енгелс, вместо обичайните морални проповеди посредством искреност и неподправеност на звученето се постига високо майсторство при художественото — поетично — пресъздаване на мрачната картина на положението на онеправданата класа³¹.

Проява на диалектическа конструктивност и творческа приемственост забелязваме и в мнението на Енгелс за стихотворението „Слуга и слугиня“. В него има една-единствена хубава строфа и тя е посочена:

²⁹ Вж. К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 41, с. 136.

³⁰ Пак там, с. 26.

³¹ Пак там. Т. 4, с. 219.

Стеснителни целувки. Шепот тих. Беззвучна песен.

Ах, цъфнали цветя, но цъфнали във късна есен. . .

Как трудно върху патерици се танцува! Жалък танец.

На веч забравил буйна младост, но още не грохнал старец³².

По отношение на Бековото стихотворение „Не кради“ критикът прави признание и за други постижения на дребнобуржоазния поет: сполучливото осмиване на свещеника Ронге, на привържениците на религиозното течение „Приятел на светлината“, на евреите от новото поколение, на бръснаря, перачката, лайпцигския бюргер³³. В заключение Фридрих Енгелс пише дори, че: „Бек безспорно притежава по-голям талант и по-голяма природна енергия, отколкото мнозинството от немската литературна папач.“³⁴ Подобен извод обаче ни най-малко не опрощава художествените и политическите грехове на Карл Бек. В процеса на разбора на неговото творчество Енгелс безапелационно изважда на показ слабостите му, филистерските му увлечения, антиреволюционността му. Критикът не пренебрегва пригадеността и самодоволството на поета псевдосоциалист, не се подвежда по мъглявите фантазии на немския бюргер, концентрирани в поезията на „истинските социалисти“.

Едни от въпросите, вълнуващи най-много изследователите на литературните процеси, е в каква степен критикът може да въздейства градивно върху творците? Ако потърсим отговора на този въпрос в резонанс от литературната критика на Фридрих Енгелс, ще се убедим безспорно в голямото значение на резултатността от неговата конструктивност и творческа приемственост, проявявана при анализа и оценката на литературните произведения. Много от критикуваните от него литератори не само не поправят своите грешки, но все повече задълбочават в регресивна, буржоазна и опортюнистическа насока своето творчество. Но има и такива, които съумяват да преодолеем недостатъците си и да докажат с бъдещите си изяви, че могат достойно да служат на революцията, на делото на работническата класа. Такива са немският писател Алфред Майснер, австрийският писател Мориц Хартман и немският публицист Ернст Дронке. В средата на 40-те години на миналия век и тримата били горещи привърженици на движението на „истинските социалисти“ и с произведенията, исполитическите си действия. Заслужена е разгромителната критика, която Енгелс им отправя в остроиронична и саркастична форма в своето произведение „Истинските социалисти“, което било естествено продължение на втория том на „Немска идеология“. Конкретно критикът визирал сборника с поезия „Чаша и меч“ (М. Хартман), „Стихотворения“ (А. Майснер), „Полицейски разкази“ и „Из народния живот“ (Е. Дронке)³⁵.

На положителното влияние, което Енгелс, както и Маркс оказват върху тези трима автори — представители на „истинските социалисти“, обръща специално внимание Александър Димшиц. Той посочва, че с течение на годините и тримата революционизират своето творчество и застават съзнателно на страната на пролетариата и се сближават с двамата основоположници на марксизма. Алфред Майснер под влияние на Карл Маркс написва „Революционен етиюд от Париж“; Мориц Хартман участва в боевете във Виена и със своите лирически и сатирически стихотворения прави хроника на революцията; Ернст Дронке става член на Съюза на комунистите и един от най-активните членове на редакцията на „Нойе райнише цайтунг“, революционен вестник — орган на пролетарското ляво крило на демокрацията, излизал в Кьолн през

³² Пак там, с. 215.

³³ Пак там, с. 221.

³⁴ Пак там, с. 222.

³⁵ Вж. по-подробно: К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 3, 532—572.

1848—1849 г., чийто главен редактор бил Карл Маркс. Основателна е констатацията, че Маркс и Енгелс са се старали да откъсват някои писатели от литературната групировка на „истинските социалисти“ и да ги привличат на страната на работниците, на комунистите.³⁶ В това се е фокусирала и една от най-важните задачи на марксистическата литературна критика.

4. ИНДИВИДУАЛНИ СТИЛОВИ ОТЛИКИ

За да се докоснем до някои от стиловите отлики на литературния критик Фридрих Енгелс, е необходимо да имаме като главна отправна точка неговото класово-партийно, диалектикоматериалистическо и конкретно-историческо отношение към литературната действителност. Неколкократно изтъквахме вече наличието на солидна научност и терминологична прецизност в Енгелсовата литературна критика. Неговата критическа дейност представлява по своята иманентна същност научно изследване на литературните явления и процеси, а „стильт на научното изследване в обществознанието и политическата публицистика не е абстрактна естетическа категория, а синтез от научна обективност и класово-партийна определеност на мисълта, т. е. той трябва да отразява единството на същността, литературната форма на идеите и тяхната социална функция“³⁷.

Литературнокритическият стил на Фридрих Енгелс се изгражда въз основа на задълбоченото, отлично познаване на предмета на анализиране и оценяване. Според марксисткото изискване за литературния стил формата и начинът на изложение трябва да отразяват същността на самия предмет. Основания за такъв диалектически принцип откриваме в първото публицистично произведение на Маркс „Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция“ : „Нима характерът на самия предмет не трябва да оказва никакво, дори и най-нищожно влияние върху изследването? Истинен трябва да бъде не само резултатът на изследването, но и водещият към него път. Истинно трябва да бъде и самото изследване на истината — истинното изследване е разгърнатата истина, разединените звена на която се съединяват в крайния резултат. И нима начинът на изследване не трябва да се измени заедно с предмета? Нима, когато предметът се смее, изследването трябва да бъде сериозно, а когато предметът е тягостен, изследването трябва да бъде скромно?“³⁸ Видно е, че Маркс блестящо осъзнава диалектиката на връзката литературен стил — предмет на изображение. Не по-малко важни за критика обаче са и неговата гражданска позиция и способността му за социално мислене.³⁹

Може би най-точна характеристика на Енгелсовия стил на писане се съдържа в мнението му за съвременния литературен стил в писмото мудо Вилхелм Гребер от 8 октомври 1839 г. В него младият Енгелс сякаш анализира и описва своя собствен литературнокритически маниер : „Съвременният стил съединява в себе си всички предимства на стила : пределна сбитост и изразителност, характеризираща обекта с една дума, разнообразяване с епическо, спокойно описание ; прост език, разнообразяван с блестящи образи и искрящо остроумие — с една дума, юношески силен Ганимед с венец от рози на главата и с копие в ръка, с което убил Питона.“⁴⁰ Но кои са някои от определящите стилови отлики, характерни за литературната критика на Фридрих Енгелс?

³⁶ Вж. А. Л. Дымшиц. К. Маркс и Ф. Энгельс и немецкая литература, с. 120.

³⁷ Ив. Славов. Марксовото естетическо наследство, с. 222.

³⁸ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 1, 7—8.

³⁹ Вж. Ив. Гранитски. Карл Маркс и литературната критика. — Литературна мисъл, 1983, кн. 3, с. 13.

⁴⁰ Писма на младия Енгелс 1837—1845. М., Прогрес; С., Партиздат, 1983, с. 111.

На първо място, това е полемичността. Тя интегрално пронизва всички литературнокритически произведения на великия марксист. Достатъчно е да споменем само за такива негови творби като „Съвременен литературен живот“, „Немският социализъм в стихове и проза“ и „Истинските социалисти“, в които критикът страстно води спор за идейната чистота на литературното творчество, за единството на миогледа и таланта, за извисяване на художествените стойности на прозата, поезията, драматургията и т. н. Стремешът да се откриват противоречията в съвременното изкуство, да се изясняват причините за това неравномерно развитие, да се разгръщат и защищават току-що създаващите се принципи на партийната културна политика, внимателно да се анализира и филтрира литературно-художествената и литературнокритическата продукция с оглед на диалектичката ѝ, социалистическа оценка — всичко това неизбежно предопределя необходимостта от полемичен нерв в критиката на Енгелс. За етапите, характера на развитието и естетическите постижения на съвременния литературен живот критикът марксист трябва да произнесе историческата истина. А както посочва Карл Маркс, „историческата истина може да бъде намерена само в резултат на противоречиви твърдения“⁴¹.

Полемичността като белег на Енгелсовия критичен стил се проявява не само в случаите, когато той води теоретично-публицистична борба с различните литературни представители с дребнобуржоазна ориентация и ретроградни уклони, но и е характерна като специфичен тон, атмосфера и нагласа на неговата литературна критика. Благодарение на тази полемичност критикът доказва как окончателно могат да бъдат преодоляни едностранчивостта, примиренчеството, сектанството в изследването, разбора и оценяването на литературните стойности.

На второ място сред стиловите отлики на критика Енгелс следва да се постави емоционалността му. Това е едно особено ценно качество за литературния критик — умението му да въздействува върху чувствата, върху емоциите на читателите с майсторското използване на стилно-езиковите изразни средства. Критичният стил на Фридрих Енгелс е богат на антитези, хиперболи, метафори, риторични въпроси и иронични ремарки. Налице е истинска артистичност, която е сигурна противоотрова за академичната скучност и претенциозната словесна замъгленост и псевдоученост. Но тази страстност и чувственост ни най-малко нямат самоцелен характер. Емоционално и рационално в литературната критика на класика на научния комунизъм се намират в диалектическа хармония. Но емоционалното, наред с всичко друго, играе стимулираща роля и за привлекателността, за достъпността на марксистките произведения по отношение на пролетарската читателска аудитория, на читателите от редиците на народа. Пропагандирането на новите естетически идеи е поставено в голяма зависимост от популярността на формите, в които са облечени конкретните принципи. Фридрих Енгелс прокарва и утвърждава образността и емоционалността като структурни елементи на стила си и по този начин го извисява в забележителна художествена норма.

Критикът философски осъзнава и подрежда по актуална значимост ценностите от света на изкуството и литературата. Тоест своите изводи той извежда по рационален път. Обаче не бива да се пренебрегва и емоционалният подход в литературнокритическия анализ и синтез. В. И. Ленин справедливо изтъква: „Без „човешки емоции никога не е било, не е и не може да бъде човешкото търсене на истината.“⁴² Живописният и изразителен облик на Енгелсовия литературнокритически стил без съмнение въздействува могъщо върху възприя-

⁴¹ К. Маркс, Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 9, с. 303.

⁴² В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 271.

тието на читателите, формира техните чувства и насочва мислите им в руслото на вярното и принципно общуване с художественото творчество. С основание изследователите на неговото наследство изтъкват, че „образността и емоционалността са едни от най-силните страни в печатните изяви на Енгелс“⁴³.

Третата характерна стилова отлика в литературната критика на Енгелс е *п е р с о н и ф и ц и р а н о с т т а*. Условно използваме тук този термин в смисъл на конкретно-личностен критически подход в процеса на разглеждането на даден творец. Изразява се в богатите сведения и подробности, които се предлагат на читателя по отношение на поета или писателя, чието творчество е подложено на критическо проучване. Критикът не се задоволява само с педантичното изследване на дадено произведение или пък на строго определен исторически период от развитието на избрания автор, но хвърля също така кога по-обстоен, кога по-бегъл поглед върху такива въпроси, свързани с неговата житейска и творческа биография, като : фактори, респ. школи на влияние, обществени изяви, индивидуални психологически наклонности, особености на таланта, оригинални белези в творческата дейност. Често пъти той предварително запознава читателя с характера, привычките, маниера и стила като цяло на анализирания творческа личност. Така постъпва той например при критическото характеризиране на такива германски литературни представители, като: Алфред Майснер, Георг Веерт, Ерих Мориц Арид, Ернст Дронке, Йосел Якоби, Карл Бек, Карл Грюн, Карл Имерман, Мориц Хартман, Томас Карлайл и пр. За да внесе допълнително светлина и обоснове максимално убедително своята критическа теза, Енгелс привежда исторически данни, важни факти за участието на художествените творци в различни крупни политически събития, в отделни литературни течения, групи, среди.

Неизмеримото значение на Енгелсовата литературна критика се дължи на чудесния модел, който класикът на научния комунизъм ни завещава като вещ и фин познавач и ценител на художествената литература. Обаче стойността на това литературнокритическо наследство не се измерва само с естетически мерни единици, но и с класово-партийни, идейно-политически и социални величини. В образа на критика Енгелс съжителствуват великият водач на пролетариата с изкусния литературен експерт, ратуващ за високохудожествено и народностно изкуство. Тази литературна критика действително носи дълбокия печат на пионерска, на партийна марксистка критика.

⁴³ С. М. Г у р е в и ч. Енгелс — публицист. — Вестник Московского университета. Серия „Журналистика“, № 6, 1970, с. 7.

РОДОВОТО НАЧАЛО И ПРОЯВЛЕНИЯТА МУ В БЪЛГАРСКАТА БЕЛЕТРИСТИКА ПРЕЗ 60-ТЕ И 70-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК

РАДОСЛАВ РАДЕВ

Животът на човека в семейството и отношението му към него е огледало на вътрешния му свят, а също така разкрива и всички „спектри на човешките връзки — от гените до социално-класовата детерминираност“¹. Това обяснява и стремежа на творците да проникнат в тази обществена единица, и опита им за изобразяване на няколко поколения от един род, в живота на които се пречупват законите и идеите на общественото развитие. Не е случайно, че всички изследвачи на семейството проследяват историческото му движение, използвайки материал от фолклора и литературата. Фридрих Енгелс дава примери от „Песен на нибелунгите“, от Омир и Еврипид, а Иван Хаджийски проучва народната песен и старогръцката литература.² Разбира се, изследванията на тези автори имат философски, исторически и социологически характер и позоваването на литературата, макар и необходимост, не е в основата на тяхната работа. В българското литературознание няма специално проучване за отражението на семейството в художествената литература. Досега интересът към този въпрос се свързва с опитите да се изяснят черти от народния характер.³ За да станат родът и семейството предмет на проучване от литературната наука, е необходимо да се изясни в каква връзка са с концепцията на писателя, как влияят върху изграждането на сюжета в дадената творба, върху жанровата ѝ определеност, както и в каква степен авторът осмисля проблемите на човека чрез живота му в семейството. Литературоведите са склонни да търсят в художествените произведения генетическата обусловеност на човека или социално-класовото му отчуждение от семейството. Мигел де Унамуно в книгата си „Животът на Дон Кихот и Санчо Панса“ смята, че Сервантес не е свързал героя с неговия род, защото приема, че „всеки човек е син на собствените си дела и че всеки се изгражда съобразно с това, как е живял и как е действувал“⁴. В този смисъл родът на донкихотовци започва от Сервантесовия герой. С. Шаталов разкрива забележителен признак в това, че Евгений Онегин от едноименния роман на Пушкин „фактически е изключен от системата на родствените и семейни връзки“, и то във време, когато тези отношения влияят вър-

¹ А. Бочаров. Судьба семейного романа. — Литературное обозрение, 1976, кн. 9, с. 9.

² Ф. Енгелс. Происход на семейството, частната собственост и държавата. — В: К. Маркс и Ф. Енгелс. Избрани произведения. Т. V. С., 1978; Ив. Хаджийски. Любов и брак. — В: Съчинения. Т. I. С., 1974.

³ П. Зарев. Българска народопсихология и художествена литература. С., 1983.

⁴ Мигел де Унамуно. Есеистика. С., 1983, с. 54.

ху човека и определят неговото положение в светското общество.⁵ Т. Жечев също придава особено значение на факта, че при Алековия герой Бай Ганьо е прекъсната родовата връзка.⁶ Това се обяснява до известна степен с постановката на Енгелс, че младият буржоа се „прави независим от своето собствено семейство, когато може да направи това, той практически унищожава за себе си семейството“⁷. Стремещът на писателя да изолира героя от рода, да прекъсне или открий отношенията му с него има особен смисъл, различен за отделните епохи. За семейството не може да се пише само „като такова“, а винаги като обществена единица, обусловена от връзката ѝ с начина на производство.⁸

През определени етапи от общественото развитие се поражда необходимостта да се изтъкне приемствеността между поколенията, например връзката на борците за национална и социална свобода, а в други периоди по-голям смисъл придобива разкриването на противоречията и борбата между тях, предизвикана от различни представи за същността на живота. Когато писателят описва битието на един род, той разкрива и диалектиката на утвърждаващата се приемственост и борбата против старото. И ако това е осъществено в по-продължително време, както в четирилогията на Д. Талев, то добива характер на обобщение за народния живот и душевност. До подобни изводи достига и В. Г. Одинокоев при анализа на Толстоевото творчество. Според него в романа „Ана Каренина“ писателят прави монографично изследване на формирането и разпадането на семейството и решава този проблем в контекста на мисълта за народността, а във „Война и мир“ мисълта за семейството съществува, но тя е асимилирана от създанието за народа, което е философски и исторически по-значимо.⁹

Тази особеност на семейството да отразява всички промени в народния живот дава основание на Б. Ничев да го определи като „една от класическите форми на романно-епично строителство, с което започва всеки роман, през която мина и българският...“¹⁰ Нашият роман възприема тази форма от възрожденския ни разказ и повест, които по своята същност са повествование за българския род и семейство, понесли тежестта на робството и своеволията на поробителя. Затова заслужава специално внимание начинът, по който възрожденските писатели пресъздават битието на българското семейство, което определя по-нататък пътя на българската белетристика „към по-крупни епични форми“¹¹. Животът в рода и семейството е сюжетна и тематична основа на цялата предвосвещена проза. Това е продиктувано от историческите условия, при които се оформя характерът на българина. Особено типични през робството са били неговата затвореност и привързаността му към семейството. Според П. Ю. Тодоров за българина, „облечен в тъмните дрехи на роба“, е оставал „едничък домашен кът: там да затвори и честолюбиви мечти, радости и скърби, и проблемите на този кът да станат най-главния мотив за дивно поетичните му и пълни с такъв дълбок човешки смисъл приказки и песни“¹². М. Драганов вижда причините за това затваряне в семейството в няколкото века чуждо робство, по време на което той не е могъл да участва в „управленческо-политическия живот на поробителите“. „Така че неучастието в общи де-

⁵ С. Е. Шаталов. Время — метод — характер. М., 1976, с. 71.

⁶ Т. Жечев. Щастливца и Бай Ганьо. — Алманах „Море“, 1982. кн. 1.

⁷ К. Маркс, Фр. Енгелс. Съчинения. Т. III. С., 1957, с. 166.

⁸ Пак там.

⁹ В. Г. Одинокоев. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. Новосибирск, 1971, 137—138.

¹⁰ Б. Ничев. Съвременният български роман. С., 1978, с. 110.

¹¹ Пак там, с. 114.

¹² П. Ю. Тодоров. Съчинения. Т. III. С., 1980, с. 265.

ла — посочва авторът — е главно неучастие в държавно-политическия живот, а участието в обществения живот е главно форма на реакция срещу лични, по-точно семейни обиди.¹³ Ето защо Г. С. Раковски в „Горски пътник“ и Л. Каравелов във „Войвода“ се връщат към миналото на своите герои хайдутни, за да обосноват и художествено да защитят силната им жажда за отмъщение заради поруганото семейство, да воюват за народна свобода. Даже и когато описват борбата на хайдутина, движението на разказа не е по посока на разкриване трудния и изпълнен с непрекъснати сражения хайдушки живот, а към миналото — героят разказва за съдбата на семейството си (изключение прави разказът „Дончо“ на Л. Каравелов). Привързаността на българина към бащиния дом определя и необходимостта писателите да проникнат именно в този свят, за да разкрият интимната страна от живота му. Поробеният е трябвало да води непрекъсната борба за запазване на нравственото ядро — семейството — от унищожение и поругаване. Убийството на всеки близък родственик или обезчестяването му са имали за българина силата на епически разлив, поразявали са вътрешния му мир и живота му с болезненост, която е предизвиквала най-непосилна трагедия. Писателите въздействуват върху читателя не толкова като разкриват нещастията на отделния човек, колкото проследявайки трагедията на рода му, унищожен или поруган от турците или от гръцкото духовенство. В родовата памет на писателите живеят разказите на родителите им за ужасите по време на кърджалийските и по-късните нападения и своеволия. „Аз мисля — пише Л. Каравелов, — че няма в България ни едно такова дете, което да не е слушало от баща си, от баба си, от майка си или от дядо си за кърджалийските времена, за делибашийските злодейства и за арнаутските ордии; знаехме и ние всичките тия страшни истории, но не бяхме още изпитали на дело всичкият техен ужас.“¹⁴ Това са думи на главната героиня Найда от „Турски паша“, на която ѝ предстои да изпита тези ужаси, но в пълна степен те могат да важат и за самия автор. От живота на своето семейство и от личния си опит изхожда и В. Друмев. В едно писмо той споделя, че в повестите си е вземал „други времена и други събития, на които съм се трудил да дам характер на един откъслек от народния живот, но основното побуждение е било положението на нашето семейство, отображение на което служат самите названия на тия мои къпови недоносчета“¹⁵. Като писател и публицист Друмев има ясното съзнание за фамилията като основа на народния живот. След като е създал вече двете си повести, в един по-късен период той споделя в писмо: „А семейството е наистина велико и свято нещо, любезна Доро. То е свещен храм божий, в който се приготвяват бъдущите съдбини не само на чедата, но и на цели народи, на цяло човечество. . . То е цял народ, цяла държава, цял свят. . . Това, което се върши в скромната сфера на домашното огнище, служи за основа на общественият и народен живот. Каквито са семействата, такива биват почти винаги обществата, народите, цялото човечество.“¹⁶ С тази мисъл на Друмев могат да се обяснят редица страни от неговото творчество и особено идеята на повестта „Нешастна фамилия“.

Проследявайки нравствения живот на българския селянин, Ил. Блъсков смята, че най-голяма утеха за своя страдалчески живот той намира в семейството. „Вън от него той не бе сигурен. Тръгнеше ли на път, това бе жива раздяла с домашните. Завръщаше ли се живо и здраво, това бе за него милост

¹³ М. Драганов. Духовност на българския селянин. С., 1974, с. 133.

¹⁴ Л. Каравелов. Събрани съчинения, Т. I. С., 1965, с. 121.

¹⁵ В. Друмев. Съчинения. Т. II. С., 1968, с. 598.

¹⁶ Из архива на Васил Друмев. Климент Търновски. — Литературен архив. Т. V. С., 1971, с. 114.

божия, и как той умилно се разделяше и любезно посрещаше със своите си.¹⁷ Тази несигурност на българина вън от семейството и родното му село Блъсков разкрива в „Злочеста Кръстинка“ и в други свои произведения. Вън от родния дом децата са изложени непрекъснато на опасности. Интересно описва тази несигурност и В. Друмев в „Ученик и благодетели“. Керванът, с който е тръгнал Живко от селото, е обхванат от изключително веселие — песни, игри, подвиквания, но с отдалечаването от селото всички стават умислени и тихи. Дълбоко в тях се загнездва страхът, може би защото носят спомена за гибелта на свой близък по този път, по който са минавали и прадедите им. И тогава във въображението на селянина канарите край пътя нощем се обливат с кръв. Това е пределна изостреност на усещането за дебнешото нещастие, породено от проявите на колективната психика, създадена вследствие на непрекъснатите обири и убийства, които сполетяват българите из пътищата на Османската империя.

Концепцията за изключителната роля на семейството намира своето място и при неговото изображение в произведенията на възрожденските писатели. За да бъде максимално убедителен, Л. Каравелов изгражда творбите си обикновено като разказ на останал жив член от рода и определя това в подзаглавието: „разказ на една нишлийка“, „разказ на една новосадска вехтошарка“, „разказ на една пловдивчанка“, „разказ на моя баба“ и др. Повествованието се води от: майка, която описва съдбата на децата си („Горчивата съдба“, „Сока“), сестра сравнява своята участ с тази на брат си („Стоян“), хайдутин разказва за гибелта на братята си („Войвода“), единствено оцелял член на семейството разкрива трагедията му („Сирото семейство“, „Неда“), героят говори за себе си и за участта на близките си („Мъченик“, „Турски паша“). Този похват на писателя му позволява да проникне по-дълбоко в живота на семейството, да подсили съпричастността на възрожденския читател към нещастията на българския род. Макар в случая да предполагаме и влияние на Марко Вовчок, трябва да отбележим, че преди всичко е следствие от особеностите на българския начин на живот. Това се доказва от факта, че Каравелов е уловил една от характерните особености на българското общество през XIX в. — ролята на съседството. Според Ив. Хаджийски през този период то стои близо до роднинството. „Отношенията между съседи бяха по-оживени и по-сърдечни, отколкото между рода, защото бяха ежедневни. Но във важните, тържествени и интимни случаи съседството отстъпваше на родството — съседите все пак си оставаха чужди хора. Но трудова взаимопомощ, общо ядене, дълги софрии се практикуваха колкото между рода, толкова и между съседите.“¹⁸ На ролята на съседството обръща внимание и Ил. Блъсков (повестта „Двама братя“, ч. III, 1889, с. 65). Близостта между хората, задружният живот, съветите, които си дават един на друг, определят и възможността да познават живота си — между тях тайни няма. Имайки предвид това, Каравелов използва като композиционен похват героят да описва неволите на своите съседи („Божко“, „Стана“, „Главчо“, „Слава“). Писателят винаги подчертава възможността разказвачът да познава добре живота на съседа си. За тази цел в изброените творби той използва почти един и същ израз: „Божко беше наш съсед, от нашата къща се виждаше неговият двор“ („Божко“); „Ние бяхме Главчови съседи. От вторият кат на нашата къща се виждаше техният двор“ („Главчо“); „Сега трябва да ви кажа, че ние бяхме съседи с Петровата къща: от нашата бухария се видеше техният двор“ („Стана“). С приблизително подобен смисъл е и изразът в разказа „Слава“ — „На другия ден аз излязох из двора и чух, че някой говори в Славиният двор. Приближих се до стоборът и надникнах през една пролука.“

¹⁷ Илия Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 150.

¹⁸ Ив. Хаджийски. Съждения. Т. II. С., 1974, с. 362.

Л. Каравелов използва готов израз, който привнася от една творба в друга и който характеризира използването на един и същи похват, но при различни композиционни решения. Тези похвати на писателя — роднина да разказва за близките си и съсед да споделя за познатото му семейство, придават не само достоверност на описването, но показват, че изборът им не е случаен. Писателят търси обусловеността им от епохата, така че да постигне вярна картина на историческата действителност. И в случите, когато използва друго лице да разказва за събитията, той обосновава правото му на това, като обръща внимание на близостта му с човека, предмет на повествованието. Например в „Нешо“ героят уточнява: „Да ви кажа право, мене Нешо обичаше повече от всичките други селяни — и братето си не обичаше толкова, колкото обичаше мене. Ние си казахме един другиму „побратим“.¹⁰ Тези похвати в същото време ограничават писателя само в описанието на живота на определено семейство, на интимния свят на героите, но не му позволяват да разгърне повествованието, да обхване явления от по-широк кръг. В посочените разкази авторът не си е поставил и такава цел — неговата задача е преди всичко да разкрие чрез живота на семейството бита на българина, нравствеността и добродетелите му, за да ги противопостави на турците или гръцкото духовенство или да осъди закостенялостта на патриархалното общество.

Проблемите, които решават В. Друмев, Л. Каравелов и Ил. Блъсков при изобразяване живота и бита на българското семейство, могат да бъдат определени най-общо като: проблем за родовата определеност на човека; за физическото унищожаване на българското семейство от поробителя и гръцкото духовенство и неговото нравствено извисяване; проблемът за честта на българското семейство; за хайдутина в рода; за мястото на жената и др.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА РОДОВАТА ОПРЕДЕЛЕНОСТ НА ГЕРОЯ

В творбите си през 60-те и 70-те години на XIX в. Друмев, Каравелов и Блъсков не съсредоточават интереса си изцяло към приключенията и събитията в живота на отделната личност. В по-голяма степен описват случки, свързани със семейството и рода. Дори и когато разказват за страданията на героя, те пак имат предвид връзката му с неговите близки. Нено от едноименния разказ на Л. Каравелов след тригодишно отсъствие от семейството си се връща с припечелени пари, но по пътя е убит и ограбен от турци. „Пукнали две пушки и той паднал от конят.

— Още една вдовица. . . — извикал Нено и затворил очите си.“ Авторът не насочва вниманието си към личното страдание, а към мисълта за семейството, за разрушаващата се цялост и единство. Л. Каравелов тръгва от индивидуалната съдба към мисълта за положението на близките на героя, а оттам и към обобщението за народното страдание. Когато двамата синове на Вълко от повестта „Нещастна фамилия“ на Друмев са пленени, те не придават толкова голямо значение на смъртта си като лична участ, а мислят за това, как ще се отрази тя върху роднините им. Велико говори на брат си: „ — Най-голяма жалост чувствавам, Стояне, тогаз, когато помисля в какво жалостно състояние се намират таткови. . .

— Те трябва да умрат от печал. . . — отговори Стоян.“

Това чувство за единение със семейството в най-трудните за човека мигове при възрожденските белетристи има особен смисъл, защото чрез него те защитават идеята за единството на рода и неговото самосъхранение от посегател-

¹ Л. Каравелов. Събрани съчинения, Т. II. С., 1966, с. 332.

ствата на поробителя. Макар и непоследователно, поради изподзването на елементи от народното суеверие и християнската религия, В. Друмев прокарва тази идея в цялата си повест. Мисълта за взаимопомощта играе важна сюжетно-организираща роля. Композицията на повестта е изградена на основата на вътрешното движение в рода, предизвикано от варварщината на турците: разделяне — опознаване — събиране — смърт. Главно място при това движение заема синът на Петър — Влади. Той е обединително звено на родовото съзнание и сила. Затова най-често изразява отношението си към своите близки. „— Боже! — възкликва той. — Защо са толкова нещастия на нашия род? Дядо ми, татко ми, чичови ми и братовчетата ми търпели толкоз и все още търпят!... Дали тъй много са те разгневили!“²⁰ В неговия образ резонира всички страдаания на рода, но огромните усилия, които полага, за да го спаси, се оказват недостатъчни. Това предизвиква и готовността на Влади да умре. По-късно, при втората редакция на повестта, Друмев променя края, като оставя читателя сам да продължи по-нататъшната съдба на героя. Тази промяна е продиктувана от назрялата революционна обстановка в България, но тя не променя логиката на характера — Влади остава изцяло при страданията на рода си, без да успее да ги надмogne, защото те са и негов лична участ. Б. Пенев приема нещастията на рода като основна идея на произведението, но тъй като тази идея има твърде общ характер, тя не е свързана „с едно лице, с един херой на повестта или пък с едно главно събитие“²¹. Според нас обаче авторът съсредоточава родовата памет в образа на Влади, чрез него е осмислено мястото на триединството баща, син, внук, разбираемо преди всичко като минало, настояще и бъдеще на рода.²² Един от изходите за него е хайдушкият живот, прерастването му в борец за национална свобода. Но това все още не е постоянна, вътрешна убеденост и потребност на героя, тъй като той води дружината си като че ли само да помага на роднините си, а иначе се стреми към мирен живот. Влади все още не достига до идеята за освобождение на родината, поради това не може да определи категорично своя път в бъдещето и остава при страданията на рода си.

Г. Гачев обръща внимание на това, че съотношението между „род“ и „родина“ като два вида обществения и обществена принадлежност на човека обясняват много от това, което се нарича фатум, съдба в античната трагедия. Това съотношение той разглежда и в по-нататъшното развитие на драмата. „В „Сид“ на Корней — пише изследвачът — следата на фатума е онова, което се проявява в отношението на Родриго като негов дълг за родова мъст в противовес на Сид — победителя на враговете на държавата, т. е. на индивида, ценността на който е пряко определена от мярката на държавата (неговото битие като гражданин), а не от частния колектив (битието му като член на рода).“²³ Съдбата и ценността на поробения българин се определят в битието на неговия род и от възможността или невъзможността да го съхрани от посегателствата на поробителя. И макар че писателят е представил нещастията предизвикани не от законните господари, а от размирни глави, които султанът ще укроти, то основната идея е именно в това противостоене на рода (отвеждащо към по-голямата общност — народа) срещу турчина владетел в държавата. И в този смисъл Влади е главният герой в повестта — като най-ярък изразител на тази идея. Неговата съдба не е определена в хайдушкия му живот, защото този живот не е нещо отделено от родовия свят, а е предизвикан от страданията в

²⁰ В. Друмев. Съчинения. Т. I. С., 1967, с. 47.

²¹ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. IV. С., 1978, с. 101.

²² С. Северняк. Отецеството започва от родния дом. — Отецествен фронт от 7. VIII. 1981.

²³ Г. Д. Гачев. Съдържателност на художествените форми. Епос, лирика, театър. С., 1982, с. 160.

него. Като хайдутин той не е освободен от родовите връзки — напротив, авторът показва силата на единението му с рода. Това важи за всички герои от повестта. Тази е причината техните индивидуални съдби да се оглеждат винаги в живота и съдбата на семейството.

Дори когато разказва за историческата епоха на кърджалийското движение, писателят не се отлъчва от мисълта за рода. За него не е достатъчно да изтъкне, че българинът е страдал, а подсилва мисълта си и с разкриване на жестокостта, с която са се разкъсвали родовите връзки. „Колко невинни момичета и деца са бивали завинаги отлъчени от родителите си и след като претърпявали големи безчестия, свършвали мъченически временни си живот! Бащи и майки са погинвали с хиляди от кърджалийска адека злоба!...“²⁴ Трагизмът, радостта и веселието на българина са се измервали чрез живота на рода — чрез него той разбира близостта и силата на историческите събития, засягащи битието му.

Интересно е да се проследи съотношението между „род“ и „родина“ при изграждане образа на Стоян от първия разказ на Л. Каравелов „Войвода“. Противоречието е породено от това, че в образа на стария хайдутин, излязъл в гората, за да отмъщава за братята си, писателят се е опитал да внесе ново качество, присъщо на бореца за национална свобода. Това ново съзнание е прокарано преди всичко чрез публицистичните моменти в разказа — героят е осъзнал фалшивостта на Хатихумаюна и на всички други реформи, които се опитва да прокара турското правителство. За да докаже несъстоятелността на тези нововъведения, той разказва пред хайдутите участието на братята си. Все още обаче не е осъзнал по какъв начин ще се извърши освобождението на отечеството — говори за сговор, за юначество на българина, които са изразени повече патосно и наивно и нямат действено-практически характер. Тук не става дума за революционна организация. Стоян дори научава, че е време българите да се освободят, от един турчин, който му разказва за това, което „в тяхната книга било написано“. И макар да има представа за по-голямата общност — родината, — героят все още се ръководи от жаждата за лично отмъщение. Такъв е и краят на разказа, който не ни отвежда към новото съзнание у Стоян, а ни връща към родовото чувство у него, не позволило му да остави неотмъстени близките си. Това развоение при него — от една страна, желанието да внуши на хайдутите идеята за свобода, а, от друга — продължаването на старите принципи на хайдутството, поражда противоречието в изграждането на образа. Споменът за смъртта на близките у героя е толкова силен, че надмощва у него християнското смирение. „Но щом припомня онзи страшни проклети ден, то аз ставам лют, безчовечен и режа когото завърна.“²⁵ Тези думи на Стоян говорят за крайното състояние, до което е достигнал в стремежа си да отмъщава, макар че на друго място той споделя: „Вие се чудихте, защото до онзи час не бяхте видели никога да убия сами някого.“ Оказва се, че войводата не е вършил това, за което говори на хайдутите в началото, че не е рязал когото завърне, а само когато трябва да отмъсти за братята си. Възможно ли е през няколкото години хайдутуване той да не е убил лично нито един турчин, освен Хасан? Това противоречие в думите му е породено именно от неовладяемостта на този образ от писателя. В опита си да привнесе в съзнанието му качествата на новия борец за свобода той дава повече външен израз на тези прояви, докато логиката на характера ни отвежда към чертите и действията на стария тип хайдутин. За неговите другари е по-важно (а може би това е по-важно за писателя) да чуят докрай трагедията на Стояновото семейство, отколкото да се заинтересу-

²⁴ В. Друмев. Съчинения, Т. I. С., 1967, с. 70.

²⁵ Л. Каравелов. Съчинения, Т. I. С., 1965, с. 338.

ват по-нашироко за българското царство. При изключителното си невежество те едва успяват да разберат от своя войвода, че са имали в миналото държава и че трябва да бъдат сговорни и юнаци, за да се сдобият отново с нея, а интересът им към това намалява за сметка на желанието да чуят края на Стояновата история. У тях е много по-силна реакцията от непосредственото, от близката до тях участ на другаря им, на неговото семейство, отколкото изразяването на всеобщ патриотизъм. По-силно впечатление им прави трагедията на Стояновите братя, отколкото вестта, че българите са имали някога свое царство.

Но ако при Стоян отмъщението за семейни обиди и нещастия определя конкретните форми на борбата против поробителя, то войводата Дончо от едноименния разказ на Каравелов е надмогнал родовото съзнание и се бори за освобождението на отечеството. Причината да стане хайдутин отново е свързана със семейното страдание — сестра му е отвлечена от кадията и след като е правил опити да я освободи, героят не чувства вече тази родова зависимост. Животът и борбата му добиват нов смисъл — свързват се не с родоци, а с национални измерения. Той живее с ясно съзнание, че не може да освободи България, но поне ще пробуди юначеството на българите, ще ги отърси от робския им страх. Поставяйки героя си да действа през 40-те и 50-те години на XIX в. (авторът е верен на историческата истина за този хайдутин²⁶), Каравелов го определя като едно изключение, като човек, родил се ненавреме: „Природата го беше създала да бъде българският Гарибалди, но той нямаше в ръцете си това, щото имаше Гарибалди.“ Войводата все още е заобиколен от хора, които тепърва проглеждат за националната свобода и могат да се борят само ако са засегнати семействата или имотът им.

При героите на В. Друмев, Л. Каравелов и Ил. Блъсков измеренията на българското се пречупени в по-голяма степен през семейния бит и родовото съзнание. Ако в обществено-политическия живот през 70-те години българите са обхванати от всеобщ патриотизъм и изразяват определено националнореволюционно съзнание, то в прозата през този период патриотизмът няма измерения си само в революционно-борческото начало, а в патриархално-родовите традиции. Масовото проявление на борческото писателите са могли да открият в хайдушкото движение и в някои по-значителни вълнения — кърджалиството („Нещастна фамилия“), въстанието във Видинско през 1848 г. („Мъченик“) и др. Те все още остават при патосното, декларативно и публично изложение, защото образът на бореца за свобода все още не е завършен, още е в движение, в процес на изграждане. В Каравеловите повести и разкази пресъздаването на образа на българския революционер съпътствува процеса на формирането и утвърждаването му в живота. И литературният герой участва и подпомага създаването му. Даже и по-късно у един и същи човек се съчетават представата за литературен герой и реалният патриот революционер. Захари Стоянов отбелязва в своите „Записки“ за Георги Икономов, че е „познат песнопоец измежду своите другари и прочут актьор да играе ролята на Желя в „Изгубена Станка“, с която той беше запалил русчужките младежи“²⁷. Въсзнанието си другарите на Икономов приемат като част от неговата революционна характеристика и дейност превъплъщенията му в образа на хайдутин Жельо, защото за тях това не е художествена условност, а същинският живот.

Априлското въстание дава пример на изключителен героизъм и определено на революционните стремежи на бореца за национална свобода, но трагедията по време на потушаването му е толкова голяма, че писателите отделят

²⁶ Вж. И в а н П о ш о в. Хайдутството в Пловдивския край през XIX в. — В: Из историята на хайдутството в Пловдивския край. Пловдив, 1969, с. 54.

²⁷ З. С т о я н о в. Записки по българските въстания. С., 1977, с. 348.

по-значително място на нещастията, отколкото на новия герой на епохата (Л. Каравелов, „Ще ли им се върне?“). Образът на революционера добива епическа дълбочина и художествена убедителност в романа на Вазов „Под игото“ и в този смисъл произведението завършва тенденции, започнали още във възрожденската белетристика.

Писателите ни през Възраждането разкриват не само силата на родовата връзка на българина, но пресъздават и процеса на неговото отчуждаване от рода. В повестта на В. Друмев „Ученик и благодетели“ Богдан изразява недоволство от това, че всички роднини са дошли на изпращането му. Героят се изказва против тази традиция и изразява желание да бъде придружен само от най-близките си, в тесен семеен кръг. Богдан протестира срещу роднините, които не го оставят да се прости истински с родителите си. „Но тези хладни хора (роднините — б. м., Р.Р.) даже и тогава, когато вече трябваше да река на милите си последно „прости“, пяхнаха си гагата и не ми позволиха от един път повече да целуна ръка на мама и татка. Те ме принудиха по-скоро да вляза в каруцата и като луди викаха „добър път!“ в то време, кога аз, задавен от сълзите си, виках на милите си: „Прощавайте!“ Уви! Техният вик заглуши моят глас...“²⁸ Това изпращане, сравнено с разказаните от Каравелов в „Записки за България и за българите“ и от М. Маджаров в „Спомени“ трогателни мигове на раздяла с близки и роднини, показва в каква степен Богдан проявява ново съзнание, породено от процеса на отчуждаването му към роднини от по-широк кръг. При Л. Каравелов този процес е свързан не само с отчуждаването на човека от рода му, но и с отричането на българина от народността му принадлежност. Калугерът Ставри крие българския си произход, представя се за грък, след това за румънец („Извънреден родолюбец“). Композицията на творбата е построена така, че е съобразена с основната идея на писателя — чрез поведението спрямо роднините той проверява и отношението на героя към народността и нравствената му същност. Привързаността и любовта към близките може да предпази българина от родоотстъпничество и нравствено падение. „Когато един човек — казва герой от разказа — не обича от сърце баща си, майка си, роднините си, сестрите си и унуките си, той няма да обича и тебе.“²⁹ Отчужди ли се човек от рода си, може лесно да продаде себе си. Този похват на Каравелов — чрез среща на роднини да проверява нравствеността на измислените на народността си герои — можем да открием и в други творби на писателя — „Турски паша“, „Прогресист“. Отчуждаването на човека от рода и народността, намерило отражение във възрожденската белетристика, се свързва с определени социални процеси в българското общество, които обаче нашите писатели само набелязват, без да успеят да изградят ярки художествени типове.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ФИЗИЧЕСКОТО УНИЩОЖАВАНЕ НА БЪЛГАРСКОТО СЕМЕЙСТВО И НЕГОВОТО НРАВСТВЕНО ИЗВИСЯВАНЕ

Този проблем е един от основните във възрожденската белетристика, защото той в най-голяма степен отразява епическия разрыв в живота на българина, разклащането на неговите устои, на добродетелите му. Няма друга форма, чрез която така пълно да се отразява неговият живот под робство, защото той тръгва от пепелището на своя дом и от гробовете на близките си към хайдушкото сборище. Г. Гачев посочва, че при народите, които са лишени от своя земя

²⁸ В. Друмев. Съчинения. Т. I. С., 1967, с. 342.

²⁹ Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. III. С., 1966, с. 459.

или са поробени, „в опазване на народното цяло много по-голямо е относителното тегло на телесно-родовата приемственост и чистота“³⁰. Ето защо според него в българската литература е отделено голямо място на децата. „Човекът в кръга на свои и чужди деца е почти необходима ситуация в българския роман, чрез която се проверява съставът на персонажа.“ Това важи напълно и за възрожденската белетристика, която отразява страха на българина от възможното отнемане на децата му от поробителя. Няма произведение в предосвободенската проза, което да отразява българската действителност, без да засяга разрушаващата се цялост и единство на семейството. Потресаващо е неговото физическо унищожение: избиване на целия род — „Нещастна фамилия“, „Неда“; на цялото семейство — „Ученик и благодетели“, „Сирото семейство“, „Злочеста Кръстинка“, „Войвода“; отвлечане на деца, сестра, годеница — „Турски паша“, „Изгубена Станка“, „Дончо“, „На чужд гроб без сълзи плачат“; убийство на бащата — „Нено“. Не по-малко жестоко за българите е и нравственото посегателство на поробителя и гръцкото духовенство върху честта на семейството му. Пагубно е влиянието на турския и гръцкия разврат. Изключително тежко преживява българинът поругаването на съпругата му — „Мъченик“, „Що е грях?“; жестокото отношение на бащата към децата — изоставяне, депотизъм, пиянство — „Главчо“, „Българи от старо време“, „Злочеста Кръстинка“, „Пиян баща, убиец на децата си; трагедията на жената, последица от насилието — „Стана“, „Божко“; нарушаването на нравствените добродетели — „Слава“; срещата на два противоположни свята — българския и гръцкия — „Стоян“. Както физическото унищожаване на семейството предизвиква най-непосилна трагедия за българина, така и нравственото посегателство върху него нарушава естествената и здрава основа на неговия бит. Често това става причина да пожелае смъртта. В. Друмев, Л. Каравелов и Ил. Блъсков отдават изключително значение на здравия дух на семейството и на народа. Една нация според В. Друмев може да съществува само тогава, когато притежава нравствена мощ. „Пояден вънкашно от грубата сила, здравият вътрешно народ намира яка опора в сам себе си, издирва причините на слабостта и побеждението си и насърчаван от увереността, че истинната добродетел на силния някога не може да се основе и осигури от злочестината на слабият, не пада в отчаяние, а дири истинните средства за взаимна добродетел, която непременно ще постигне, защото нравствеността му влияние над по-силния не може да остане без добри сетнини за него.

Но съвършено друго ни представя народ, който вътрешно е слаб и нездрав, който е нравствено развален. Такъв народ не може да намери опора в себе си и натиснат вънкашно от люти злочестини, той пада в отчаяние и дири облекчение на съдбината си не там, дето трябва, а в онова, което служи за по-голямо негово съсипване.“³¹ Такава пагубна роля върху българския народ според В. Друмев оказва гръцкото духовенство. Изключително внимание на нравствената чистота на сънародниците си отделя в своето творчество и Блъсков. В по-голямата част от произведенията си той разглежда отделен нравствен проблем, който според него е от значение за запазване на здравия български дух. Като изяснява в какво се състои благоденствието на нашите селяни, той пише: „А може ли да се говори за благоденствието там, дето е върлувала грубата сила на озверения турчин и ожесточения грък-владика? Да, роб бе българинът и в такова робство, на което злините, мъките нито са за описване, нито са за изприказване. Но от друга страна той, българинът, бе свободен от всички днес преобладаващи новия български свят пороци. Какво е нещо пиянство, мързел,

³⁰ Г. Д. Г а ч е в. Националният образ на света. — Литературна мисъл, 1972, кн. 5, с. 27.

³¹ В. Д р у м е в. Съчинения. Т. II. С., 1968, с. 196.

отчаяние такивато и друго подобни пагубни пороци едва ли бяха известни у нас. И колкото повече потисничествата на двамата негови върли врагове бяха понесносни, като че толкова повече неговото трудолюбие, неговият трезвен дух се усиляваха.³² Блъсков противопоставя нравствеността на хората от града и селото и остава до края на живота си с възторг към неподправения селски живот.

Л. Каравелов показва в най-голяма степен чрез творчеството си какво е значението на нравствеността и морала за българина — той търси трагизма у него при всяко нарушено нравствено начало. Удивително при него е това, че от живота в Копривщица е успял да изведе по художествен начин различни прояви на народното съзнание, различни представи за нравствеността, výшно неподозирани в живота на едно балканско градче. Известно обяснение може да се потърси в наблюденията на Ив. Хаджийски. Той смята, че „нравственото обособяване следва стопанското, поради което, „ако събираме материал за нравствена характеристика на Копривщица пред кръчмата на Лютовци, ще получим една картина, наситена с егоизма на новото време, а ако това става в Ламбовската или Торман махала, ще получим съвсем други резултати, които говорят за силни остатъци от старата задругарска нравственост и човешина“³³. За различие в нравствеността между отделните махали в Копривщица споменава и Мих. Маджаров в спомените си.³⁴ Тази разнообразна социална и нравствена картина на живота в градчето дава възможност на Каравелов да черпи различни теми и сюжети, независимо че продължително време е далеч от родния си край. Нравствените проблеми при него са предопределени винаги от социалните противоречия и от безправиято на българина, лишен от свобода. Някои от тези проблеми, залегнали в сюжетната основа на неговите произведения, засягат характерни моменти от живота на българския народ. Такъв е проблемът за отделянето на мъжа от семейството, тръгнал да припечелва пари по чужди места. Гурбетчи́лът е оказвал трайно влияние върху съзнанието на българина. Според Ив. Хаджийски той е част от „нравствената трагедия на суровия живот на старите еснафи“, изразена чрез названията на местата в края на селищата, където се разделят близките: Плачимогила, Плачикамък и др.³⁵ Маджаров посочва в каква степен гурбетчи́лът се е отразил на нравствения климат в Копривщица — при мисълта, че мъжете ще напуснат отново родното село, без да е сигурно, че ще се върнат живи, им се позволяват някои волности при веселието. Изградена е цяла система за посрещане и изпращане на мъжа — от дара за приятно известие до проводяка.³⁶ В разказа „Нено“ Л. Каравелов е успял да разкрие страданията на българина, разделен от семейството, което е оставил „за добиване на насъщният им хляб“. В съзнанието му постоянно е буден споменът за близките, чрез който той подхранва нерадостното си пребиваване в Цариград и Измир. Но независимо от този разказ посоченият проблем остава встрани от вниманието на възрожденските ни писатели. Нравствената трагедия на семейството в по-голяма степен се търси при нарушаване на патриархалната чистота вследствие влиянието на гръцкото духовенство („Божко“); при женитбата между българин и гъркиня („Стоян“); при липсата на патриархални добродетели („Слава“).

Огромното значение, което придават на нравствеността в семейството, оказва влияние и когато писателите разкриват жестокостите на поробителя. Унищожаването на семейството не се свързва с обезличаването му. То остава да съществува

³² Ил. Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 150.

³³ Ив. Хаджийски. Цит. съч., т. II, с. 395.

³⁴ Мих. Маджаров. Спомени. С., 1968, с. 160.

³⁵ Ив. Хаджийски. Цит. съч., т. II, с. 203.

³⁶ Мих. Маджаров. Спомени. С., 1968, с. 139 и 159.

ува в съзнанието на читателя като неразрушено нравствено ядро. Убийството на всеки отделен член от фамилията се оглежда в съдбата на другите, за да се определи степента на тяхната подготвеност да отмъстят за него или, страдайки, да се отдадат на покрусата и да пожелаят смъртта. Неделя от „Сирото семейство“ не може да преживее избиването на семейството си, а останалото след него сираче призовава смъртта: „По-добре беше да умре аз, а то със своето здраве само да се мъча на светът и на хората тегна. А мога ли да бъда здрава, когато ден и нощ плача?“³⁷ Героинята не вижда вече смисъл в живота си и остава изцяло със страданието за близките си. Подобна е участта на майката в разказа „Неда“. Движението към физическо унищожаване на семейството от поробителя е всъщност движение към неговото нравствено извисяване. В края на повестта „Нешаствна фамилия“ нравственият стоицизъм на Вълковото семейство предизвиква смут в душите на злодейците. — Ние не се страхуваме от смърт, макар тя да бъде и най-люта — смирено рече Вълко, — ти не можеш уби нас.“ Макар и произнесени смирено, тези думи на Вълко отвеждат към нравствената мощ на българина, за която говори и В. Друмев. И ако заглавието „Нешаствна фамилия“ насочва към едната страна на идейно-естетическата същност на творбата, другата може да се определи именно с думите на Вълко — „ти не можеш уби нас“. Поробителят не успява да сломи духа на българина, да го унищожи дори и чрез нечовешки страдания. Този смисъл трябва да търсим във всички произведения на възрожденската белетристика — на грубата сила на турците писателят противопоставя нравствената мощ на българите.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ЧЕСТТА НА БЪЛГАРСКОТО СЕМЕЙСТВО

Условията на робството, при които българинът не е бил сигурен нито за имота, нито за живота си, са породили един съществен проблем за него — опазване честта на семейството му от поругаване. Верските различия, омразата, нееднаквият начин на живот, здравият морал на българина са в основата на неговия стремеж да запази децата си от потурчване, да съхрани с цената на живота си честта на жена си и дъщерите си. Ако той не успее да ги предпази от посегателствата, единствен смисъл в живота му добива отмъщението. „Българинът — пише И. Блъсков — не отива да си губи времето и да ходи да се ливри, подмилква и сприятелява с тогова, който не е от неговата кръв. Той познава чуждото за чуждо, своето за свое. Неговата надежда е у правдата и уработата му; това той паз и обляга като на подпор. Неговата чест, честта на жена му, на дъщеря му е най-свято нещо за него. Това си има и това гледа да си запази.“³⁸ Ст. Костурков отбелязва, че българинът всичко може да изтърпи, но „само когато е засегната честта му, търпението изчезва, засегнатият е готов на най-тежка разплата“³⁹. В. Друмев и Л. Каравелов също отдават изключително значение на този въпрос и търсят причините, поради които робът не може да съхрани честта на семейството си. В повестта „Ученик и благодетели“ учителят Райко е смутен от разказа на един момък за обезчестяването на девойка от двама сеймени. Башата се опитал да я защити, но бил убит, а брат ѝ, макар и свидетел на безчестието ѝ, „не се спуснал да я запази или да умре...“ Райко търси обяснение за това поведение на брата: „Виноват ли е той, дето не съзнава чело-веческото си достойнство, не може да цени нито своята чест, нито честта на милите си? Виноват ли е той, дето страхът му надвигва любовта, която той

³⁷ Л. Каравелов. Цит. съч., т. I, с. 432.

³⁸ Ил. Блъсков. Пиян баща, убиец на децата си. Русчук, Варна, 1979, кн. II, с. 19.

³⁹ Ст. Костурков. Върху психологията на българина. — Вж: Народопсихология на българите. С., 1984, с. 659.

има към близките на сърцето си?⁴⁰ Учителят открива причината в невежество-то и според него чрез просвещение човек ще се научи да пази честта си. Той не достига до революционната идея за освобождението, което в най-голяма степен може да премахне тази страшна заплаха за българското семейство.

Чрез образа на Найда от „Турски паша“ Каравелов изразява негодувание-то си от пасивното поведение на българите, когато поробителите отвличат и поругават дъщерите им. „Мъжо, турците откраднаха наша Милка и я заведоха в Осман бейовата къща“, говори някоя жена на мъжът си. „Аз ще ида при пашата и при владиката и ще да им се оплача“, говори мъжът и отива. Но минава се месец или два, а Милка си живее в турският харем и твърде скоро забравя за своите добри родители, които са умели да я родят, а не умеят да я бранят. . . . А защо да браниме своите деца, когато турците твърде лесно могат да се разсърдят на нас и да запалят къщата ни или да откраднат и воловете ни? По-добре е да пожертвуваме своите деца и да спасиме имането си, а то и без хляб можеш да останеш.“⁴¹ В други повести и разкази Л. Каравелов ще търси и действителното начало у българина при защита честта на семейството си. Танчо Галина ще отмъсти за дъщеря си („На чужд гроб без сълзи плачат“), Никола Табака и синът му стигат до идеята за общия бунт, за да изгонят всички турци и гърци и да отмъстят за поругаването на съпругата и майката. Българинът предпочита да задуши детето си, но да не го даде в харема на турчина, радва се, когато дъщерите му са грозни, защото така ще опазят по-добре честта си.⁴² Тежко проклетие отправя Драгинка от разказа „Мъченик“ срещу всички българи, които не умеят да опазят дъщерите си, да отмъстят за майките и сестрите си. Мотивът за поругаването е сюжетна основа на разказа „Що е грях?“ Авторът защитава идеята, че грях е не обезчестяването на Рада от турците, защото тя не е виновна за злото, което я постига — грях ще бъде само ако остане неотмъстена. Ето защо мъжът ѝ Стойчо поема пътя към хайдутското кладенце.

В белетристиката си И. Блъсков, В. Друмев и Л. Каравелов остават на разбирането за честта на семейството преди всичко като съхранение и отстояване на нравствената чистота на членовете в рода. Някои от героите на Каравелов достигат до идеята за бунта — Танчо Галина, Никола Табака, Стойчо, но преди всичко водени от жаждата за отмъщение. По-късно ще видим, че Вазов достига и до друга идея за честта на семейството — тя получава не само нравствено и вътрешно родово измерение, но и национално-революционно, защото за нея се съди и по това, дали членовете на едно семейство участвуват във въстанието. Интересно е проследено това в образа на чорбаджи Марко и неговата челяд в романа „Под игото“, който от чувството за съхранение на семейството постепенно достига до идеята за участието му в бунта. Следователно понятието за чест се движи от нравственото през бунтовно-непримиримото в творчеството на В. Друмев, Л. Каравелов и И. Блъсков до насищането му с революционно съдържание в романа на Вазов.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ХАЙДУТИНА В РОДА

Като се има предвид постановката на Б. Цветкова, че „хайдутството е трайна многовековна изява на съпротива срещу османското феодално господство“, и то „не е породено само от жаждата за лично отмъщение през XVIII век, а то

⁴⁰ В. Друмев. Цит. съч., т. I, 211—212.

⁴¹ Л. Каравелов. Цит. съч., т. I, с. 219

⁴² Л. Каравелов. Цит. съч., т. II, с. 225.

в известни случаи има политическа насоченост и се среща през XV и XVI век⁴³, както и опоетизирането на хайдушкото движение през XIX в. в народните ни песни, би трябвало да се очаква, че в съзнанието на българина тази многовековна изява е оставила трайна следа и името на хайдутина да се споменава с уважение и почит. Това предполага също така създаване на борчески традиции в един род, приемственост между отделните поколения в съхраняването на хайдушките завети. Според сведението на Сеприан Робер във високите полета на Балкана между София, Пловдив, Търново рядко се „срещат многочислени семейства, от които някои от членовете да не са хайдутини“⁴⁴. Но за разлика от хайдушките ни песни в българските поговорки и пословици името на хайдутина не се споменава с такава почит, легендата за него е разбулена: „Ако та е яд на българин, кълни го да стане хайдутин“, „Хайдутинът винаги не краде, но ти се винаги пази“, „Ако имаш дюлгери, не ти трябват хайдутини“ и др.⁴⁵ Поетическото внушение от песните е отстъпило място на трезвата преценка за тежкия живот на хайдутина и на критическото отношение към отклоненията от праведния път на защитник на българите и сиромасите. Във възрожденската белетристика хайдутите в повечето случаи са политически ограничени, непросветени, занимават се с обири без разлика на турци и християни. И името им не се споменава с особен авторитет в рода. Това е обусловило и една от основните цели при изображение на хайдушкия живот, особено при Л. Каравелов — да реабилитира образа на хайдутина. Когато започва да разказва за него, той винаги прави опит да го превъзпита, за да може да стане естествен предходник на бореца за национална свобода. Затова и едно от най-характерните произведения на писателя, отразяващо живота на народния закрилник, започва с уговорката: „Ех, какви ти са днешните хайдуци?“ („Дончо“). Авторът ги противопоставя на старите хайдутини, които са били истински народни хора. Но оказва се, че и прежните хайдутини не са били по-добри от разбойници, та се наложило да бъдат превъзпитани от войводата си Дончо, за да ги поведе в служба на родината. Не съвсем безкористно тръгват да спасяват Станка хайдутите Жельо и Никола — те искат „доброволната ваша награда“, макар след това да проявяват истинска саможертва и себеотрицание („Изгубена Станка“). Във възрожденската проза ние не можем да открием мотива за приемствеността в хайдутството — между баща и син или между родственици, което е така ярко изразено в поезията и по-точно в поемата на Хр. Ботев „Хайдутин“. В „Нешастна фамилия“ Друмев не е осъществил връзка между чичото Иван, който макар и за малко е бил хайдутин, и неговия племенник Влади — войвода на дружина. Целта на писателя е друга и не насочва вниманието към създаване на борчески традиции в един род и тяхната приемственост. В повестта хайдутството е осмислено като ненормално, принудително положение на човека, избрано не по собствено желание и от което той бърза да се отърве. Иван задава въпрос на брат си Петър:

„ — Не се ли удивляваш и даже оскърбяваш, Петре, като ме гледаш, че аз с пушка на рамо, с нож и пищови на пояс ходя по гората?

— Разумява се, че се оскърбявам. . . , защото ти може да си убивал.“⁴⁶ Иван бърза да се оправдае, че не е извършил убийства, а е облякъл хайдушки дрехи заради него и семейството му. Дори и Влади като войвода на дружина не чувствава вътрешна нагласа към хайдушкия живот. В рода, макар и да почитат храбростта му и да се прекланят пред себеотрицанието, с което помага на всеки близък, не гледат с особена гордост на хайдутуването му, нито пък

⁴³ Б. Цветкова. Хайдутството в българските земи през XV—XVIII век. Т. I, С. 1971, с. 25 и с. 64.

⁴⁴ Ив. Пощов. Цит. съч., с. 27.

⁴⁵ Българско народно творчество. Т. 12, С., 1963.

⁴⁶ В. Друмев. Цит. съч., т. I, 37—38.

Влади има държане, което подсказва, че е войвода. При Иван и Влади това е временна необходимост, ето защо при тях липсва приемствеността, борческата традиция, останала дълбоко в родовата памет. Само по себе си хайдутството в повестта няма знак на значителност, ако не се свързва с проблемите на живота в рода. Психологически вярно е предадено и желанието на Влади да живее мирно сред хората.

В творбите си „Войвода“, „Дончо“, „Мъченик“, „Горчивата съдба“ Л. Каравелов се стреми да реабилитира образа на хайдутин, за да го направи естествен предходник на бореца за национална свобода. В разказа „Горчивата съдба“ майката е ужасена от мисълта, че синът ѝ е станал хайдутин, защото все още не разбира неговата цел — да отмъсти за баща си и да освободи отечеството си. „Боже, да не сте вече хайдуци станали? Моят син, моето чедо хайдутин!“ В съзнанието си тя свързва понятието хайдутин с разбойник, поради което се налага синът ѝ да обяснява защо е поел този път. Майката не иска да даде дъщеря си за жена на Недялко, защото и той е поел към гората и „няма ни рода, ни роднини, ни кол, ни двор, ни къща, ни покъщнина, който е от дете хайдутин, скитница, кеседжия и безкъщник“⁴⁷. За българина, който е решил да се сродява с хайдутин, най-неприятелното се оказва, че той е човек без корен, без опора в бита. Самият Недялко съзнава, че неговите другари не са народни хора, а „кокошкари“, поради което ги напуска. Майката трудно възприема неговите убеждения — необходимо е да мине време, за да осъзнае истинските им стремежи. Единствено дъщеря ѝ разбира свещената мисия на хайдутин и смята, че всеки „честен и честит българин трябва да бъде хайдутин. . . всеки трябва да се бори с нашите душмани, кой се с тях не бори, той не е българин, а издаец, помия, гюбре“⁴⁸.

Не може да се примири с това, че внук му е станал хайдутин и дядото на Петър от разказа „Мъченик“. Но той отива по-далеч — става предател, без да се опитва да осъзнае разликата между „прост хайдутин и народен човек“. Интересното е, че той мисли не за участта на внука си, а се стреми да запази собствената си кожа. „Чича му обесиха, а той иска да обесят и мене!“⁴⁹ Липсва вече единението в рода, бащи и деца си противостоят. Голямата цел на новото поколение не е в съхраняването на рода, както в „Нешастна фамилия“, а във великата човешка отдаденост в служба на поробената родина, смисъла на която бащите се още не могат да разберат. Синовете на верноподаника Георги от „Богатият сиромас“ стават четници при Филип Тотю, което го довежда до полудяване. Те нямат друг избор, освен да противостоят на бащата, защото са на принципино различни позиции, но в голяма степен съзнават и ролята на приемствеността, разбирана преди всичко като продължение на борческите традиции. Ето защо те съжаляват, че баща им не е като народния човек дядо Стойчо. „Неговият живот е достоен за подражание. Ако ние да би имали подобни бащи, то отдавна би станали хора. . .“⁵⁰

Приемствеността между хайдуите е разкрита единствено в повестта „Дончо“. Смелият войвода Детелин е достигнал до идеята за освободението на народа и нея иска да завещае на младия Дончо. След неуспешния опит да спаси годеницата си, той не трепва пред смъртта, но моли бога само за едно — да остави жив приемника му. На това придава изключителен смисъл в писмото си до Дончо: „Ти шеш да отмъстиш за моята смърт, ти шеш да умиеш моята кръв и да осветлиш моят образ.“ За истинския борец, който съзнава в името на какво се бори, е от съществено значение кой ще бъде негов приемник — това

⁴⁷ Л. Каравелов. Цит. съч., т. II, с. 145.

⁴⁸ Пак там, с. 149.

⁴⁹ Пак там, с. 258.

⁵⁰ Пак там, с. 411.

е толкова важно, колкото е важно и неговото участие в борбата. Затова Детелин заклева младия войвода да бъде народен хайдутин. С изпълнението на този завет започва и завършва хайдушкият живот на Дончо. Родството може да се приеме за условно — Детелин е годеник на Дончовата сестра, но то определя съвместното им хайдутуване в началото.

Оказва се, че проблемът за хайдутина и бунтовника в рода отразява сложния процес на съзряване на българското семейство за решаването на национални задачи. За писателите, особено за Л. Каравелов, се е появила необходимост от реабилитиране образа на хайдутина, от изчистване на неприсъщата му слава, за да стане естествен предходник на бореца за национална свобода. От опита за нравствено разграничаване и неприемане на хайдутството, разбирано като разбойничество, през потребността на рода от опазване и съхраняване от поробителя до идеята за свобода, заради великия смисъл на която родители и деца си противостоят, семейството изминава дълъг път на съзряване. Чрез него възрожденските писатели съумяват най-вярно да открият промените, които са настъпили в живота на българското общество, раздвижено от социално-борчески и национално-революционни процеси.

Проявите на родовото начало на българина във възрожденската белетристика са всъщност прояви на неговата обвързаност с нравствените категории, утвърдени в патриархалното българско общество. То е неговата жизнена основа, от която тръгва при възприемане на света, чрез която съхранява народността си, формира своите понятия за чест и достойнство. От разгледаните проблеми при изображение на семейството става ясно, че в прозата на В. Дрumeв, Л. Каравелов и И. Блъсков се разкрива преди всичко трагическото разкъсване на родовата връзка вследствие на физическото унищожаване на семейството и нравственото посегателство върху него. Те отразяват нещастията на българския род, за да въздействуват върху съвременния си читател, да пробудят националното му съзнание и неговата борческа активност. Още повече, че Л. Каравелов смята нещастията за най-характерното в нашия живот под робство. „Народният живот е богат само с горчиви страдания — пише той в „Богатия сиромас“, — а всеки повествовател е длъжен да фотографира всяко едно явление вярно и правдоподобно.“⁵¹ Чрез живота на рода и семейството посочените писатели успяват най-убедително да разкрият тези страдания на българина. Като има предвид творчеството на Каравелов, Т. Жечев посочва, че писателят е трябвало да започне с „жанровата, битова проза, от неизчерпаемите проблеми на патриархалния жизнен строй на българина, за да възпее чрез тях устойчивите и самобитни черти на нацията и да открие онези пороци, които спъват освободителното дело“⁵². Проявите на родовото начало помагат на българина да съхрани себе си, нравствената организация на семейството, да го защити, но в някои случаи то ограничава способността му да прогледа за националните проблеми. Това противоречие улавят и възрожденските ни белетристи.

⁵¹ Л. Каравелов. Цит. съч., т. II, с. 414.

⁵² Т. Жечев. История и литература. С., 1979, с. 261.

„БАЙ ГАНЬО“ И БАЙ ГАНЬО

ВАЛЕРИ СТЕФАНОВ

Едно от многото неща, с които е известна творбата на Алеко Константинов „Бай Ганьо“, е и броят на нейните интерпретации. От самата си поява тя става обект на оценки и тълкувания от страна на хора с различни, много често напълно противоположни възгледи за природата на изкуството. Известни са точните оценки на Димитър Благоев за закономерността на появата на произведението, за същината на неговия герой. Адекватността на Благоевите възгледи по отношение на „Бай Ганьо“ беше утвърдена, както е известно, и от Тодор Павлов, и от съвременното ни марксистко литературознание. Разбирането за социално-класовата природа на героя стана методологическа основа при подхода към Алековите разкази. Известни са и други, раждащи спорове оценки като тези на Б. Пенев или на Г. Геземан, станали повод за нови реакции към „Бай Ганьо“.

Г. Димов в предговора си към сборника „Българската критика за Алеко Константинов“ точно отбелязва, че различните възгледи са придобили „... особено дълбока противоречивост по два основни въпроса — за образа на бай Ганьо и за творческата индивидуалност на Алеко, за неговите черти и качества като художник“¹. Много честа изследователска практика обаче е тези два въпроса да се решават в единство, надделява стремежът чрез единия да се отговори на другия и обратно. В редица критически работи автор и герой услужливо съжителствуват един до друг, сякаш обладани от стремеж сами да си помогнат при собственото си обяснение. Автор и герой са виждани като антиподи от проф. Иван Д. Шишманов в статията му „Алеко Константинов от едно ново гледище“. Ето какво пише той: „Вещият литературисторик може да открие целия Алеко в неговото произведение. Алеко се е обрисувал именно цял-целеничък в „Бай Ганя“. Само че трябва да постъпите като фотографа, който от негатива получава позитивния образ. Няма именно освен да вземете опакоето на бай Ганя, и ще имате Алека.“² По-нататък Шишманов прави няколко примерни „обръщения“, започващи с „Колкото бай Ганьо е ...“ и минаващи през „... толкова Алеко беше ...“. И Иван Мешков прави подобни паралели: „А всъщност голямото художествено внушение, което оказва тоя образ върху читателя, иде от оная поразителна вътрешна логика в психологията и стила на Бай Ганьо като антипод на идеалиста-народник („ахмака“) и преди всичко на Алеко (Иваница Граматиков — б., И. М.): бай Ганьо се отвращава от това, от което Алеко се възхищава, и обратно.“³

¹ Българската критика за Алеко Константинов. С., 1970, 6—7.

² Пак там, с. 200.

³ Иван Мешков. Очерци. Статии. Рецензии. С., 1965, с. 193.

Така изразените отношения между автор и герой са свързани, а понякога са следствие и на още две, осъзнавани или не, операции, свързани с работата върху творбата. Първата от тях е почти повсеместната подмяна на целия свят на творбата с особеностите и характеристиките на героя бай Ганьо. Образът на героя много често е единственият език, с който се говори за произведението „Бай Ганьо“. В случая имаме може би най-яркият наш пример за поглъщане на произведението от героя през очите на изследователите.

Втората операция е свързана с нерядко срещаната подмяна на обекта на изследване. Вместо изследване на конкретната характеристика и на ролята на бай Ганьо в творбата, дадени в нея, се интерпретира отдалечилата се от героя представа за него. Бай Ганьо като литературен герой се заменя с байганьовщината, с психологически, социални, национални и т. н. феномени. Или по-точно, ако няма пълна подмяна, има постоянно смесване, колебание между тези два предмета. Като пример за подобна неизясненост на обекта на изследване ще посочим едно сравнително обширно изследване на „Бай Ганьо“. Става дума за книгата на Милко Ралчев „Истинският Бай-Ганю“. От една страна, авторът твърди, че не се занимава с творбата, а с типа бай Ганю изобщо, а, от друга, настоява, че трагичен и драматичен е бай Ганьо в системата на произведението, а не байганьовците в живота. Нещо повече, струва ни се, че именно тази игра между литературния герой и субстантивиралото се негово име като название на определен тип жизнено поведение е провокирала и подпомогнала невероятните изводи на М. Ралчев. Струва си да отделим още няколко думи за тях, не за да припомним една безнадеждно остаряла интерпретация, а за да илюстрираме „широтата“ на границите, осигурявана от подмяната и играта с обекта на изследване.

Работата на М. Ралчев има подзаглавие „Увод в изучаването на Алеко Константинов“, макар че много по-достоверно би стояло друго — „Увод в изучаването на Алеко Константинов“. Добрал се до „дълбоката“ идея, че бай Ганьо е движен от „чувство за самосъхранение“ и от „обидено национално честолюбие“⁴, авторът преобръща един след друг традиционно подчертаваните недостатъци на героя, визиран като социален и културен тип, в положителни качества. Простацината на героя е жизнерадостност, подвижност на психиката, невежеството му е необходимо, за да не се намали силата му, и т. н. Интелигентите пък в произведението са „без облик“, поддават се на чуждото, ученоста в лицето на европеца е свързана с кражба, хитрост и измамничество. Един след друг следват изводите на автора, за да отправи в края на книгата си своя повик да обикнем и уважаваме бай Ганьо.

Разбира се, трябва да се има предвид, че книгата на М. Ралчев е тенденциозна, дори провокационна, но в случая, както отбелязахме, тя се основава на някоя литературно-исторически условия, създали възможност за колебания относно обекта на изследване.

От казаното дотук могат да се направят няколко практически извода, за едно литературоведско отношение към „Бай Ганьо“. На първо място се натрапва необходимостта да бъде освободен литературният герой от обраслите около него по-късни представни слоеве. Това изисква вглеждане в неговите функции, дадени в творбата, и тяхната съотносимост към рамките на цялото, а не интерпретацията им сами за себе си. Налага се и освобождаване на творбата от тоталната опека на героя. „Бай Ганьо“ — творбата не е равна, не се изчерпва с бай Ганьо — героя. Да се говори само за един герой на произведението, колкото и характерен и определящ да е той, означава на практика да си служим само с част от алфавита. А алфавитът на „Бай Ганьо“ не започва и не свършва с бай Ганьо.

⁴ Д-р Милко Ралчев. Истинският Бай-Ганю. С., 1943, с. 18.

И на последно място, необходимо е поне за настоящата работа да отпадне така наложилата се съпоставимост между автор и герой. Струва ни се, че възможностите в тази насока отдавна са изчерпани.

Въпросът за повествователната позиция в „Бай Ганьо“ се свързва с няколко основни положения. Маниерът на организация на повествованието е познатият похват „разказ в разказа“. В неговата основа стои актът на „официално“ предаване воденето на разказа на един или няколко разказвачи. За този тип разказвач Юрий Тинянов писа: „В различно време в различни национални литератури се забелязва тип „разказ“, където в първите изречения е въведен разказвач, по-нататък не играещ никаква сюжетна роля, а разказът се води от негово име (Мопсан, Тургенев). Да се обясни сюжетната функция на този разказвач, е трудно. Ако зачеркнем първите рисуващи го редове, сюжетът няма да се промени.“⁵ Тинянов вижда в този разказвач явление не от сюжетен, а от жанров порядък, вижда го като сигнал за жанра разказ в определена литературна система. Зад този разказвач обаче стои друг разказвач, който в отделния разказ въвежда, маркира присъствието на своя „разказвач“. Така условно можем да говорим за двама разказвачи в тези творби, като се отчита, че разказвачите имат различна природа.

Въпросът за втория разказвач, който можем да наречем образ по автора, се усложнява още повече в цикъла разкази, свързани с един герой (според някои само с име) и, общо взето, еднакъв стил на изграждане на ситуацияте. Прието и утвърдено е мнението, че „Бай Ганьо“ е цикъл разкази. Тук веднага се появява проблемът колко са творбите — една? — тогава къде остава самостоятелността на разказите, — много? — защо тогава говорим за творба в единствено число и интерпретираме бай Ганьо „ан блок“. Въпросът, поставен така, може да изглежда донякъде изкуствен, пресилен предвид проблемното единство на сборника „Бай Ганьо“, но той все пак съдържа в себе си някои реални сложности за отношението жанр — творба, за обвързаната с творбата представа за цялостност и вътрешно претрансформиране на значения. Никой досега не е говорил за бай Ганьо само върху един от разказите, защото усещането за преформулирането на този образ от разказ в разказ е много силно. Но някои грешки в неговото тълкуване пък идват от неспособността да се видят неговите съотношения с елементите на цялото. В този порядък интерес представляват и съотношенията между двата цикъла, доколкото е налице тяхното обособяване. Така че стигаме до още едно много сериозно затруднение при изследване света на „Бай Ганьо“. Това е недиференцираната представа за цялото на творбата, за съотношенията между частта (разказа) и цялото (цикъла, циклите).

Тук само можем да отбележим сигурния факт, че срещата на текста на Алеко Константинов за бай Ганьо с възприемателната система при всички случаи е раздала творба, свързана с представата за единичност и цялостност.

В косвена връзка с казаното по-горе се намира и текстологичният проблем за „Бай Ганьо“. Известно е, че във втората част на своето издание на книгата от 1895 г. Алеко е включил само три разказа. В последния от тях „Бай Ганьо журналист“ авторът се прощава с читателя и с героя, „изяснява“ своята позиция. Фейлетоните, включени по-късно, мъчно биха могли да добавят нещо към облика на героя и към света на целия цикъл.

Вторият цикъл е постигнал своите цели с внесените от първите три разказа смислови трансформации в облика на героя. В този смисъл много точни са възраженията на Стефан Елевтеров срещу „произволното разширяване на Алековата книга“⁶. Вярно е, че композицията на „Бай Ганьо“ е отворена и

⁵ Ю. Тинянов. Поетика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 275.

⁶ Ст. Елевтеров. Поетиката на Алеко Константинов и нашето литературно развитие. С., 1978, с. 199.

сюжетно биха могли да се прибавят още много разкази. Но в случая по-важна е завършеността на смисловия свят на творбата, пълното изграждане на значимите сюжетно-смислови възли. Явен е изводът, че текстологичният проблем трябва да се решава и във връзка с въпроса за вече постигнатата в Алековото издание смислова завършеност и цялостност.

Взгледът за необходимостта от освобождаване на творбата от героя бай Ганьо ще илюстрираме чрез вглеждане в ролята на разказвачите, в мястото, което заемат в смисъла на цялото. Конкретно ще обвържем това присъствие с въпроса за националното и социалното в творбата, един от основните въпроси за „Бай Ганьо“.

Според някои автори функцията на „официално“ въведения разказвач в „Бай Ганьо“ се изчерпва едва ли не само с появата му в началото и в края на разказа, където той подхвърля набързо някаква оценка. В останалото време присъствието му се забравяло. С това, общо взето, приключват и заниманията с този разказвач. На него се гледа като на част от техническото изпълнение, като на „жанров рудимент“ (Тинянов). Но нека се обърнем към текста и да си отговорим на един елементарен и лесно проверим въпрос — наистина ли се забравя присъствието на разказвача. Да вземем началото на първия разказ от първия цикъл. Той започва не толкова с разказа за бай Ганьо, колкото с описание на действията на разказвача. По-нататък и в останалите разкази ще бъде описван пак не само бай Ганьо, но и разказвачът. Така на поставения въпрос може да отговорим отрицателно — присъствието на разказвача не се забравя, защото неговата роля е раздвоена, той е едновременно над действието и вътре в действието. Присъствието на разказвача вътре в описваното действие ще обозначим като герой-разказвач. Същност примери за визиране на реалното участие на разказвача в описваните действия не липсват. Михаил Василев например отбелязва: „Въведеният от Алеко Константинов разказвач е не само очевиден, но и участник в събитията.“⁷ Разказвачът говори не само за поведението си, но и за своите преживявания, за психическите си реакции на действията на бай Ганьо. Ако бай Ганьо е представен главно чрез действието, то героят-разказвач е представен чрез изобразяване на изживяването на действието. С една дума — в творбата „Бай Ганьо“ присъствува, е изобразен още един семантически значим герой — герой-разказвач.

Струва ни се, че една от причините да не му бъде отделяно необходимото внимание е неговата сюжетна пасивност. Липсва и сюжетна конфронтация с другия герой (с две-три изключения). Но, както отбелязва и Ст. Елевтеров за разказвачите, макар и сюжетно пасивни, „... те са изключително активни идейно“⁸. Тук ще отбележим и много важното наблюдение на Ст. Елевтеров за двата времеви плана в „Бай Ганьо“. Единият план е „планът на практическите дела, на сюжетното действие“⁹. Вторият план е времето за разказване на приключенията. Тук героят бай Ганьо отсъства като физическа реалност. „Това е време на осмисляне и преосмисляне поведението на бай Ганьо, време на разкриване на същността му, време на духовен анализ и на общуване с идеала.“¹⁰ В този втори времеви план става и доуплътняване на облика на разказвача, отново се представят нравствените му терзания, вече не от преките действия на бай Ганьо, а от спомена за тях. Така разказвачът може да бъде постигнат чрез вглеждане в изобразените негови действия, чрез изобразените му изживявания по време на действието и по време на разказването, както и чрез опитите му да осмисля и интерпретира поведението на бай Ганьо като тип.

⁷ М. Василев. Българският разказ до Първата световна война. С., 1973, с. 96.

⁸ Ст. Елевтеров. Цит. съч., с. 182.

⁹ Пак там, с. 182.

¹⁰ Пак там, с. 183.

Друга смислоторвна единица в творбата е образът на автора — или вторият разказвач. Той е различим при въвеждащата част в началото, при описанието обстановката на разказване, при подреждането на разказите. Той е, който описва състоянието на кръга на разказвачите, диалозите в компанията. Сигнал за неговото различаване са реплики от рода: „Цвятко ни заяви, че не желее повече да продължава разказа си“, „... извика отчаяно Кольо...“ и т. н. Позицията на този разказвач е както над описаните приключения на бай Ганьо и героя-разказвач, така и над обстановката, в която става изобразеното разказване. На него принадлежи и последната, обобщаваща дума, вземана в края на двата цикъла. Характерно е, че той също се стреми да си изясни героя. Сам той заявява за себе си като за изобразител, т. е. за творец — характерен е последният разговор с читателя, където се правят уговорки за начина на представяне на героя. Този втори разказвач като че има повече основания за съотнасяне и съпоставяне с личността на Алеко. Но и неговият образ е рожба на художествената условност, така както рожба е и бай Ганьо. Ще се опитаме да илюстрираме това положение с конкретен пример. Споменахме за Ив. Мешев, който, противопоставяйки бай Ганьо на Алеко, слагаше зад името на автора в скоби името на един герой — Иваница Граматиков, явно, подчертавайки тяхната съотносимост. Иваница Граматиков е герой от разказа „Бай Ганьо прави избори“, където няма „официално“ въведен разказвач. Показателно за неговото изобразяване е ироничният тон: „И тъй в неделя, в деня на изборите, около седем часа сутринта, Граматиков стоеше на високата веранда на къщата и с лекост, с радост поимаше утринната прохлада. Избирателният закон, оживен в неговите мечти, рисуаше му последователно разните моменти на един конституционен избор. Градският часовник, като възвести половинка, с два удара на камбаната, пресече сладките мечти на кандидата...“ Героят в случая наистина е изобразен като наивен, като идеалист, но начинът на изобразяване от страна на разказвача съвсем не може да се покрие със същите определения. Между наивния герой и иронично описващия го разказвач разликата е голяма. Примерът е показателен за неплодотворността на подобни отъждествявания. Алеко не е Иваница Граматиков.

Съветският изследовател Д. М. Урнов отбелязва: „И когато ние искаме да определим местоположението на автора, искаме да покажем неговото отношение към разказваната история, то тук се явява и основната трудност: всичко, което влиза в повествованието, в това число и обосноваването на повествователните принципи, когато това обосноваване се включва в повествованието като „предисловие“, „отстъпление“, „уводна глава“ и т. н. — всичко се подчинява на общите закони на повествованието, на първо място на закона за литературната условност. Говорейки по друг начин, обосноваването се оказва само „обосноваване“, видимото от нас отношение на автора към разказваната от него история е само „отношение“ и дори когато авторът излиза на сцената, втурва се в повествованието по съвсем непосредствен начин, той в същия момент престава да бъде автор и се превръща в „автор“, един от персонажите на цялата тази история.“¹¹

Казаното тук е особено важно за творба като „Бай Ганьо“, обременена от представи за пряко авторово присъствие, за „късове от действителността“ и т. н. Говорейки за условността на произведението, можем да отбележим още една особеност на повествованието. Към образите на двамата ясно различни разказвачи може да се включи и още една повествователна единица, намираща се в глобалната структура на цялото, свързана с начина на интерпретация на реалния свят и с характера на неговата трансформация в новата писмено-езиково-

¹¹ Д. М. Урнов. Литературное произведение в оценке англо-американской „новой критики“. М., 1982, с. 187.

ва реалност. Разбира се, тази единица не може да бъде изявена като другите две, тя е умопостижима, свързана е с механизма на художественото текстопораждане въобще.

Струва ни се, че в „Бай Ганьо“ има един по-отчетлив сигнал за тази единица. Нека си припомним ръкописно предадения подпис на бай Ганьо в разказа „Бай Ганьо на изложението в Прага“. Ръкописният подпис е нов знак, с нова природа. Първият, „официално“ въведеният разказвач, който е представен като разказващ „устно“, реално не би могъл да предаде графично подписа на бай Ганьо. А подписът е включен към неговия разказ, той е част от него. Нарушена е и „слушателската“ позиция на втория разказвач, който сякаш протяга глава до Прага, за да надникне в книгата, където бай Ганьо се увековечава. Така в случая има изобразено изобразяване, свързано със сложните повествователни отношения между двамата разказвачи, и със самия механизъм на създаване на текста.

Можем да обобщим казаното дотук с твърдението, че смисловият свят в „Бай Ганьо“ е зададен от сложните отношения между героя Бай Ганьо, героя-разказвач и образа на автора. Изхождайки от тази постановка, ще се обърнем към въпроса за националното у творбата.

Обикновено се говори за националното у героя или за взаимоотношенията между национално и социално. Сравнително ясно е защо и как се е породил този въпрос, знаят се и отговорите, които са му давани. В случая тук ще извършим смяна на традиционното обсъждане на националното и социалното у бай Ганьо с въпроса за конкретния социокултурен национален момент, снет в творбата. За описване на този момент само образът на бай Ганьо е недостатъчен. Това налага разглеждане както на неговото присъствие в произведението, така и на присъствието на героя-разказвач, на неговата роля. Коренно различен е обликът на двамата герои. В първия цикъл бай Ганьо е образ на човека, излизащ от патриархата, сблъскал се с нов, различен от неговия тип култура.

Известно е, Освобождението засили процеса на „разлагане старите основи на народния живот“ (Д. Благоев). То донякъде донесе и „историческото“ учудване на героите на Т. Влайков и М. Георгиев. Българинът трябваше да се срещне с нови социални и културни форми на живот. Рефлексът за връщане към възрожденските национални идеали е един необходим компенсаторен момент, но той сякаш идва повече, за да покаже невъзвратимостта на историческото време, промяната в статута на социума. В този порядък „Бай Ганьо“ е творба, много по-точно от редица нейни съвременници схванала и отразила историческите перспективи на възрожденските идеали и ценности. Без да бъдат отричани като български ценности, на „Филип Тотя“, „Крума Страшни“ е отречена възможността да бъдат такива катализатори за национално съзнание, каквито са били през Възраждането. В новия социален живот те могат да бъдат символи-светини, но с тях може да бъде и спекулирано. Освен тази си обвързаност с променените параметри на патриархата образът на бай Ганьо главно във втората част е свързан и с характеристиките на все по-драстично заявяващата за присъствието си прогресираща българска буржоазна класа.

Неочакваните професионални трансформации на героя са средство за рязко и бързо навлизане в нейната същност и социален менталитет. По този начин чрез образа на бай Ганьо са описани две различни, макар и свързани „български“ характеристики.

Друга е ролята на героя-разказвач. В първата част той е образ на интелigent, оценяващ, и то по друг начин, културния свят на българина. Неговите реакции са противоположни на реакциите на бай Ганьо. В него е закодиран осъзнаваният културен драматизъм на националната ни съдба. Във втората част на сборника той събира в себе си чертите на прогресивния, демократично настроен бълга-

рин. Така чрез тези два образа, чрез техните характеристики в двата свързани и допълващи се цикъла се изгражда сложният образ на националния социокултурен момент.

Всъщност опити за една културологична интерпретация на образа на бай Ганьо и героя-разказвач не липсват. Показателна е една статия под заглавие „Българин ли е бай Ганьо“. Тезата на нейния автор Атанас Илиев е, че при отчуждаването на ителигенцията от народа, свързано според А. Илиев с обучението ѝ в чужди университети, се явява необходимостта от „посредник между тях и такъв посредник бе бай Ганьо“¹². И в тази работа е налице смесване на литературния герой с типа. По-важно е обаче, че така визирият проблем е несъществуващ за произведението на Алеко Константинов. В случая се прави подмяна на конкретната социално-историческа природа на героя с някаква абстрактна и непрецизирана категория — „посредник“.

Връщайки се към „Бай Ганьо“, ще се опитаме да видим как двамата герои реагират на културното пространство, представено в разказите от първия цикъл. Още началният разказ „Бай Ганьо пътува“ заявява разликите. Героят-разказвач, като „знае“, че влакът ще се бави, „преспойкоино се разполага“, „пие си пиво“. Бай Ганьо като „не знае“, тича подир трена, „изпотрепва се от бя“. Тази и редица следващи ситуации, в които ще попада бай Ганьо, са доказателство, че новото пространство е извън неговата житейска и мирогледна компетенция. Покълналото чувство за национално достойнство наред със защитния егоистичен рефлекс с почти единствените неща, които бай Ганьо може да противопостави на новите ситуации. „Булгар! Булга-а-р!“ — ще крещи и ще се удря той в гърдите, като няма да пропусне случай да унижи чуждото, да покаже превъзходството на българското.

Съпоставянето на българското с „чуждото“ е актуален проблем въобще за културното ни развитие. То е определящо и за Паисиевата „История“, и за езиковедските занимания на Раковски. Това обаче, което преди, в конкретния исторически момент, е значело драматизъм и съдбовност, в новия социален и културен контекст е иронично претълкувано, комически преобърнато. В случая не става дума за отричане на чувството за национално достойнство, за присмех над минали идеали, а за представяне на техните нови параметри.

Както видяхме, реакциите на героя-разказвач са различни от тези на бай Ганьо. Друга е и неговата цел на пребиваване в чужбина — той е тук, „за да учи“, т. е. да усвоява духовна култура, „духовен мир“. Него ще го привличат книгите, операта, музеите, паметника на Мария Терезия. Ето — героят-разказвач описва състоянието си по пътя от „чешката граница до Прага“ в разказа „Бай Ганьо на изложението в Прага“. Той говори за поздравяващата влака „работница“, за дюлгерите, салютиращи ги с разклатения флаг. Тези постъпки го „трогват във висша степен“. Това, което българинът бай Ганьо не забелязва, отминава, другият, умният и чувствителен българин, вижда и се вълнува от него.

За тази „слепота“ на бай Ганьо се говори и в произведението, макар и косвено. Става дума за разказите: „Бай Ганьо на гости“ и „Бай Ганьо в Швейцария“. В първия „срамежливият Илчо“ характеризира Бодков, духовния брат на бай Ганьо, като казва, че „умствените и нравствени интереси на това общество не само че не го занимаваха, но му бяха и в тягост. . .“ Във втория разказ в уста на Дравичката са вложени филипиките срещу ония български студенти, които, вместо да усвояват европейската култура, търсят свои пропаднали балкански събратя.

Бай Ганьо и другите герои, сродни с него по манталитет, само привидно пътуват. Пътуването, свързано с виждане, опознаване, изживяване, е чуждо

¹² Литературен фронт, № 33, 13 авг. 1981.

за тях. Макар и странно — в чужбина те се срещат единствено със самите себе си. Затова несъобразени със спецификата на творбата изглеждат някои представи, склонни да виждат положителен момент във факта, че бай Ганьо пътува. Ако понятието „пътува“ е толкова ценностно, поведението на бай Ганьо може да се определи и по друг начин — Бай Ганьо се премества физически, но пътуване в духовния смисъл той не прави.

Обратното е с героя-разказвач. Неговият път, дори и в конкретното му представяне — пътуването с влака, е свързан с познаване, с изживяване. Пребиваването в чужбина — обобщеното пътуване, също е свързано с духовна промяна, със стремежа към постигане на нови ценности. Много по-богата е неговата оценка на културното пространство — тя е и емоционална, и етическа, и културно-познавателна. Образът на героя-разказвач допълва и, най-важното, прави по-вярно изображението на „българското“ отношение към културното пространство. Защото колкото бай Ганьо е изобразен в творбата като българин, толкова такъв е и геройт-разказвач.

Интересно е представянето на героя-разказвач в отношението му към действията на бай Ганьо. Стати, геройт-разказвач от първия разказ, „само“ се надсмива над бай Ганьо, но в операта той е вече „потънал от срам“ при вида на своя сънародник. Кольо от „Бай Ганьо в Дрезден“ ще се чуди как да оправдава действията на бай Ганьо, на Цвятко от разказа „Бай Ганьо на изложението в Прага“ „хем ще му се смее, хем ще му се плаче“ при срещата на българите с чехите. Но разказвачът не само представя тогавашните си изживявания. Самият разказ, прочетът на разказване за него се превръща в мъчително припомняне на нещо срамно и унижително. Като си спомня, на геройт-разказвач „кръв се хвърля в главата му от срам“ или пък „и сега му се стяга сърцето“ („Бай Ганьо на изложението в Прага“). Разказът освен разказ за изживявания самият става изживяване.

Отношението към действията на бай Ганьо още повече усложнява и уплътнява облика на героя-разказвач. Много характерна за това отношение е повтарящата се дума „срам“. Приписваните въз основа на образа на бай Ганьо качества на „българското“ като жизненост, първичност, напористост, тук се срещат с още едно — чувството за срам от самия себе си, представено чрез героя-разказвач. То едва ли трябва да се тълкува еднозначно и негативно. Явна е неговата обвързаност с вътрешния болезнен процес на осъзнаване на културното стъпало, отредено за българското от вековното робство, протичащо в разказвача. На другия полюс, срещу този срам, са културното домогване, позитивният стремеж, сложността на реакциите, представени в творбата.

В подкрепа на твърдението за активната оценъчна позиция на героя-разказвач спрямо бай Ганьо може да бъде приведен един характерен момент. Обикновено разказвачите мотивират края на своите разкази с нежеланието да продължат да говорят за бай Ганьо поради негативното си отношение към него. Ето няколко характерни реплики: „Повече не ща да ви разказвам господа. . .“ — това е „отчаяният“ вик на Кольо от „Бай Ганьо в Дрезден“. Цвятко от разказа „Бай Ганьо на изложението в Прага“ също заявява, че не желае повече да разказва. „Остави се, гнус ме е“ — това са думите на Васил от последния разказ на първия цикъл. Истината е, че разказите са сюжетно завършени. Начинът на тяхното „прекъсване“ явно е момент от представянето на процеса на разказване като нравствено терзание за разказвача, на изява на неговата етична оценъчност.

Все във връзка с отношението към бай Ганьо стоят в творбата и „публицистичните“ отстъпления. Такива са размислите за възприемчивостта на бай Ганьо, за възможността героят да се поправи. Косвено тук се отнасят и филлипиките на студента с „жлъчен изглед“ за българското гостоприемство и т. н. Отноше-

ние към бай Ганьо се взема и от героя-разказвач както и от втория „обобщаващ“ разказвач — образа на автора.

Верността или погрешността на тези отстъпления могат с голяма доза вероятност да се съотнасят с мирогледните позиции на реалния автор. Но за системата на творбата те са важни със самия факт на своята поява, плод са на явяващата се необходимост от тъкуване на героя. Тяхното присъствие е определено и наложено от сложността и многопосочността на изображения български свят.

Споменахме за косвено поставения в творбата въпрос за разпадане на родовото единство. Представата за това единство у двамата герои е различна. Интересен е разговорът между бай Ганьо и героя - разказвач (Стойчо) в разказа „Бай Ганьо в банята“. Ето част от този разговор, започващ с реплика на бай Ганьо: „Ти нали си българин? — Българин съм. — Е? — Е? — Е хайде ставай да се разхождаме...“ Вярно е, че диалогът тук е поставен в ироничен контекст, че самият той е изобразен с известна ирония. Зад него, и това по-късно ще бъде доказано с развитието на разказа, стои прагматичният интерес на бай Ганьо. Но все пак в двете въпросителни „е-та“ е събрано особеното, различно отношение на двамата герои към родовото единство и неговите междучовешки граници. Ако в едните реплики се чувства близкият отглас на родовата интимност и фамилиарност, то в другите (на героя-разказвач) звучи представата за труг тип общуване, определящо се от много повече неща. По този начин въпросът за националното се сменя дори в различните представи за качеството и параметрите на общуване. За единия тип общуване вече не са достатъчни само основанията на другия.

Втората част на сборника обръща характеристиките и още по-силно набляга на прокарваната и в първия цикъл тенденция за представяне прагматичността на бай Ганьо. Показано е спекулирането с възгледа за родовото. Още първите реплики на бай Ганьо след връщането му в България заявяват „промяната“. „Живи да ви оплача аз вас“ ще се обърне към своите „по-прости“ сънародници бай Ганьо и прочуването ще въздъхне: „Ех Пратер, Пратер!“ Обръщайки се към близката горичка, героят иронично ще отбележи: „Дас ист булгарисхе Пратер, ха-ха-ха!...“ Само страница преди това същият е предметът на разговора между разказвачите — за хубостите на българските и швейцарските планини. Тук Марк Аврелий с възторг ще утвърждава българската хубост, българската природа, „българската Швейцария“. Явна е разликата в подстъпите на двамата герои към родното. В България бай Ганьо най-после видя чудното, което не забелязваше в Европа. Героят-разказвач отново видя по-добре от Бай Ганьо и тук утвърди българското.

Но действието вече става във втория цикъл на сборника, а това налага и съобразяване със смяната на пространството. Това пространство е социално, политическо. То е зададено от такива точки като партизански борби, изборна корупция, буржоазна журналистика и т. н. Тук вече ударението е поставено не върху особеностите на националното изживяване и поведение в досега с друга култура, но върху социалната принадлежност на героите. Срещат се просперираният, безскрупулен, отдал се на машиниции буржоа и демократично настроеният интелигент, „човекът с гладна честност“, както го определяше Иван Мешков.

В този втори цикъл творбата говори за националното, но вече чрез неговата конкретна социална характеристика. В образа на героя-разказвач са имплицитни елементите на демократическия патос, на демократическия тип култура. Докато бай Ганьо е почти завършен представител на „хероните на капитала“ (Д. Благоев). Националният свят се оказва раздвоен, полюсен, противоречив, класов. Така изобразен, той започва да влиза в сложни, нееднозначни отноше-

ния с вече създадената представа за националното. Произтича процес на взаимно претълкуване на вече постигнати значения, на тяхното обогатяване.

Конкретното положение и самочувствие на двамата герои в социалното пространство е лесно различимо. Ще набележим само няколко неща за тяхната характеристика. Тук бай Ганьо е този, който „знае“ да се справя със света. Нещо повече — той знае как да побеждава и да съществува в буржоазното пространство. Бай Ганьо е естественият победител в сюжетно представения сблъсък с другия герой (Иваница Граматиков). Неговата активност е намерила своето широко поле за изява. По своеобразен начин е активен и героят-разказвач. Засилена е остротата, нападателната изобличителност на неговата фраза, представяща поведението на бай Ганьо. Все по-често се явява сарказмът, свързан с етическия потрес. Във всичко това се усеща и неговото противопоставяне, съпротивата му срещу законите на света, в който така добре се чувствава бай Ганьо. Един въображаем разговор в това пространство вече няма да започва с въпроса „Ти българин ли си?“, а с друг — „Ти от коя партия си!“. Творбата сякаш се е „съобразила“ с този въпрос и убедително е представила драматизма от неговите последици.

Противопоставяния на бай Ганьо, на негов антипод в социалното пространство са правени. Характерен е един пасаж от статията на Георги Бакалов „Бай Ганьо — бащата на българските фашисти“ : „С неговия (на бай Ганьо — б. м., В. С.) морален лик на грозен сводоч няма нищо общо например новият социален тип на борещия се за свобода български пролетарий. Последният е пряка противоположност на първия.“¹³ Бакалов има предвид социалния тип бай Ганьо, а не конкретния литературен герой и затова донякъде има основание да го съотнася с пролетария. Но все пак по-ценно, а и по убедително е противопоставянето, направено от самата творба. Тук няма пролетарий, но има герой-разказвач, образ на прогресивния, демократично настроен български човек от края на миналия век.

Така в общи линии се очертават разликите в образите на бай Ганьо и героя-разказвач, както и нивата, в които те се противопоставят, влизат в своеобразен двубой. И все пак — победител ли е бай Ганьо?

За да отговорим, ще обобщим основните характеристики на двамата герои. Бай Ганьо е изобразен главно като човек на действието, на прагматиката. Разказвачът е човекът на познанието, на дълбоката способност да чувствава и изживява нещата, на искреността и социалната честност. В този план той е по-богат от бай Ганьо. Но безспорно е, че сюжетният победител, доколкото сблъсъците са регистрирани, е бай Ганьо. Героят-разказвач обаче освен действия рамо до рамо с бай Ганьо върши и нещо друго — той разказва. Неговото действие е от по-друг характер, то е недостъпно за житейско-битовото поведение на бай Ганьо. В действието разказване бай Ганьо е единствено обект. Нещо повече — той е оценяван от целия кръг на разказвачите, както и от образа на автора. Така колкото и сюжетно активен и силен да е този герой, в глобалната форма на цялото се оказва подложен на изследване и анализ, на ирония и на присмех. В този смях над героя е и най-голямата победа на човешкото, постигната в произведението на Алеко Константинов.

В заключение могат да се кажат, по-точно да се повторят някои неща. В литературната творба „Бай Ганьо“ с подзаглавие „Невероятни разкази за един съвременен българин“ са изобразени няколко съществени характеристики. Показана е неадекватността на българския човек, излизаш от робството и патриархата, на културното пространство с непознати нему измерения. Показано е обаче и осъзнаването от българския човек на тази неадекватност, болезненото

¹³ Българската критика за Алеко Константинов. С., 1970, с. 275.

и изживяване и стремежът да се преодолее тя чрез културно и духовно домогване. Изобразен е развиващият се класов сблъсък в българското социално пространство. Изявен е и „стремежът“ на самата творба да обясни своите герои. Тя сякаш едновременно осъзнава противоречивостта на света, залегнал в нея, и собствената си противоречивост. И най-важното — творбата утвърждава надеждата, човешката вяра в движението към по-добро. Всичко това позволява да се създаде представа за драматизма на националния социокултурен момент, снет в „Бай Ганьо“. И ако се направи обратната връзка, да се види самото Алеково произведение като част от този момент, като звено, намиращо се между познанието и самопознанието на българското.

НЯКОИ СПЕЦИФИЧНИ ЧЕРТИ В ПОЕТИКАТА НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ

ВЕЛИКА АНДРЕЙЧЕВА

През XIX—XX век отношението на литературата към митологията представлява „опит на съзнателно, съвършено неформално, нетрадиционно използване на мита (не неговата форма, а неговия „дух“), понякога придобиващо характер на самостоятелно поетическо митотворчество“¹. Митологическото мислене, макар да е характерно за човека от дълбоката древност и за архаичните култури, в качеството си на „ниво“ или „фрагмент“ може да присъства в най-различни култури и особено в литературата и изкуството, които са генетически задължени на мита и имат с него редица общи черти. Възкресяването на мита, стремителният процес на ремитологизация не носи характер на апологетика, а на признаване на мита като вечно живо начало, което не е изгубило своята практическа функция и в съвременното общество. Според редица изследователи на мита и на съвременните митологични елементи в литературното творчество, активното обръщане към митологията започва от десетте години на двадесетия век.

Николай Райнов се оказва в началото на този процес. Той улавя тенденции-те към възраждане на мита, към предаване чрез него на сложните многовалентни обществени процеси, разбира възможността митът да се използва като средство за разобличаване на социални явления и за обхващане на общочовешки извънвременни нравствени категории. Ранното му запознаване с древните култури, неговите теософски възгледи, влиянието на символистичната естетика, в която митът и митотворчеството представляват съдържателен светогледен компонент, провокират интереса му към митологичната структура за изобразяване на действителността и за изразяване на схващанията му за ценностите, които са в основата на световната еволюция. Една от позициите на съвременните митолози е, че всяко съждение, възникващо независимо от опита и несъвпадащо с резултатите от научната проверка, може да се третира като „мит“. Според Николай Райнов самата наука признава, „че още не е опознала всичко, но се надява да го опознае след време. За всеки наблюдател е ясно, че в природата има някакво разумно начало, че природните закони са установени строго логично и са неизменни, че има всеобщ планомерен развой на живота и формите му. Додето човек не опознае научно това разумно начало в света, никой няма право да му забранява да има към него отношение, каквото му диктува сърцето“².

Николай Райнов не разработва теоретически постановки върху мита, но той, във всички негови модификации — езически, античен, древноиндуски, хри-

¹ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 169.

² П. Тихолов, Николай Райнов — живот, творчество, анекдоти. С., 1948, с. 127.

стиянски — го занимава през целия му творчески живот. Библията и новозаветните митове са съставна част от семинарното му образование. Формите, в които са изградени — библейски легенди, притчи, сказания, — представляват първите словесни текстове, по които протича неговата литературна подготовка. Затова „Богомилски легенди“ като форма са така изчистено построени — е дълбоко, детайлно проникване в спецификата на този древен литературен жанр, а съдържанието вече предполага по-голяма свобода — то носи естетическия печат на произведение от XX век с всички модерни теоретични наслоявания, които са характерни за усложненото мислене на съвременния човек. Още с това свое първо произведение Николай Райнов налага своето разбиране за света, своята естетическа и етическа оценка на явленията. Още оттук обект на неговото отражение са светът изобщо и човекът изобщо, разгледани извън времето, в някакво митично предвремие.

Но неговото индивидуално съзнание не е и не може да бъде изолирано от обществените процеси в момента. Той изразява колкото свои собствени настроявания, мисли, оценки, толкова и чувствата и настроенията на известна част от българската интелигенция, която под влияние на европейската литература и философия също е овладяна от песимистичната идея за невъзможността битието да бъде обхванато от мисълта и разума. Позитивизмът на XIX век с неговата невъзможност да даде „окончателни и определени резултати относно материята, живота, човешката съдба, целите, произхода и законите на света“ (Метерлинк) тласка съзнанието на част от интелигенцията към търсене смисъла в трансцендентални светове, изостря болезнено необходимостта от намиране на някаква ирационална опора, която да осмисли, да направи значимо човешкото съществуване. Съмненията на Паскал стават особено актуални и провокиращи: „Аз не знам кой ме е произвел на света, какво е светът, какво съм аз. Аз живея в чудовищно неведение.“ Според него науката не може да реши проблемите на вътрешния живот, нито проблемите на нравствените ценности, нито въпросите на религията — и не показва път към щастието, към спасение, към нравствена цел и нравствен идеал. Така митът, „духът на митологичното мислене“, става особено актуален. Това е една от причините на българска почва „Богомилски легенди“ да намерят толкова възторжен прием — свидетелство за духовните нужди на момента. Колкото и своеобразен да е характерът на образите, чувствата и мислите, които Николай Райнов изразява, все пак те обладават всеобща значимост.

Разглеждайки специфичната целенасоченост на митологичното мислене, Мелетински пише: „Преди всичко митологичната мисъл се концентрира върху такива „метафизически“ проблеми като тайната на раждането и смъртта, съдбата и други такива, които в известен смисъл са периферни за науката и чийто чисто логическо обяснение не винаги удовлетворява хората дори в съвременното общество. С това отчасти се обяснява жизнеспособността на митологията, а следователно и правото ѝ да се разглежда в синхронен план. Впрочем работата не е само в самите обекти на интерес, колкото в насочеността на митологията към необясними събития, към неразрешени колизии, излизащи извън предела на неизменния социален и космически ред. Митологията постоянно предава по-малко разбираемото чрез по-разбираемото, неумопостигаемото чрез умопостигаемото и особено по-трудно разрешимото чрез по-лесното.“³

Вниманието на Николай Райнов като творец, неговият писателски интерес винаги са били насочени към метафизическите проблеми на човешкото битие, макар често те да кореспондират тясно с конкретните исторически епохи и да имат териториална определеност, което дава отражение върху специфичните пси-

³ Е. М. Мелетинский. Цит. съч., с. 169.

хологически характеристики на неговите герои. Но самият вечен, извънвре­мен характер на интересуващите го проблеми — живот, смърт, обич, любов, страдание, дълг, отговорност, творчество — вече извежда и конкретната негова художествена интерпретация до рамките на една митологична система, в която функционират съвместимо личното и социалното поведение на неговия герой с аксиологически ориентирания модел за света на самия автор.

Митологическите структури, от които фантастичното и чудесното са неот­делим елемент, дават естетическа свобода за обяснение, за художествено защи­таване или отричане на значимите социални и природни феномени, за художест­вена реализация на идеалистически възгледи и представи. При това свободата на читателския разум максимално се съхранява. Художествената интерпрета­ция не носи императива на философски трактат. Тази независимост на разума обаче в един по-дълбок план е относителна, тъй като нравственият императив на категориите обич, дълг, служене е тясно обвързан с метафизичните пред­стави за отвъдното. Тези етически понятия имат своето независимо съществу­ване, но с истинска, внушаваща сила зазвучават, когато са обвързани със съше­ствуването на трансцендентални явления и сили. Митологията е която дава готови образци за изобразяване и изразяване на отвъдното. В този смисъл митът се превръща в съществен, значещ компонент от духовния и художестве­ния свят на Николай Райнов.

По примера на митологията той създава една нова, фантастична, висша реалност, един трети свят над реалния и над художествения, свят, в който другите два свята са съществени компоненти, но не го изчерпват. Неговите ми­тични герои са запазили своята митологична значимост и традиционно утвър­дена образност, но наред с това носят заряда на авторския мисловен свят. Икар, Дедал и Ариадна („Сказание за лабиринта“) са и митични герои, и трой­ният „аз“ на индивида (на автора), тръгнал към висшето познание през лаби­ринта на себепознанието. Героите от „Богомилски легенди“ са и митологично познатите образи, и средство за изобразяване на Николай-Райновите преизподни на мисълта и духа. Своите породени от действителността схващания той проек­тира в миналото, склонен е към моделно, парадигматично отразяване на дей­ствителността. Дори описаните от българската история моменти представляват модели изобщо; събитията от митичното време се превръщат (изразено с ду­мите на Мелетински) „в своеобразен метафоричен код, посредством който се моделира устройството на света, на природното и социалното“. При Николай Райнов митът влиза в една субективна, съвременна художествена система, коя­то има строга специфика в сравнение с чистата митология. Него не го интересу­ват толкова философските проблеми и научните основи на битието, колкото чо­векът в неговата най-дълбока същност, в най-интимното му сближаване със света. Николай Райнов подхожда към света и към митологията преди всичко като поет, който чрез сложната естетическа игра със словото и образите се стре­ми да разкрие огромността на човешката душа. За него човекът е един космос, не по-малко значим от вселенския, не по-малко необятен и необозрим, който поне частично в същинските му измерения може да бъде обхванат само чрез извънвременните и извънпространствени координати на мита.

За осъществяване на предварителните си замисли Николай Райнов се обръ­ща предимно към библейските сказания и древноиндийската митология, до­колкото те са духовно-етически насочени за разлика от античната митология, която е ориентирана предимно телесно-естетически. В статиите „Блян ли е свръхчовекът“ и „Българският дух“ могат да се открият основанията за негово­то емоционално и интелектуално пристрастие към образите на Буда, Христос или светиите. Те кореспондират тясно и намират своето теоретическо съвремен­но обосноваване в следното разсъждение на Мелетински : „Обаче в митовите

и културните герои, и страдащите богове, и „спасителите“, и пророците на религиозни вероучения (като Буда и Христос), преминавайки път, имащ значение на парадигма за следващите поколения, все пак намират своето величие преди всичко в свръхличен план, във връзка със символизацията на общочовешки ценности, а не в плана на психологията на отделната личност.⁴

Митът привлича Николай Райнов преди всичко като средство за извънвременно представяне на съвременните явления, като оръдие за унищожаване на времето, като „логически инструмент за разкриване на противоречията“ (Леви-Строс). Психологическото време на читателя се разширява до всеобхватността на митологическото всевремие, митът се превръща в съучастник на творимата от Николай Райнов действителност. На неговата емоционална и разсъдъчна природа, на цялостното му формиране като личност и творец е вътрешно присъща общочовешката, надисторическата интерпретация на неговия личен и обществен опит. Затова съдържанието, с което изпълва митологичните форми, е едновременно историческо повествование за миналото, средство за обясняване на настоящето, а до голяма степен и пророчество за бъдещето. Разгръщането на митологическия сюжет е необходимо за „четенето“ на мита, но неговото дълбинно разбиране включва като съществен момент и съвременния обществен опит на читателя, включва също вечно живата, иманентна на човешката природа и психика, на художествената фантазия митологична първооснова.

Николай Райнов борави смело с условността, за да разкрие същността на явленията, за да проникне зад привидността, зад външния облик на наблюдаваното, в дълбинните пластове на действителността и човека. Той не цели да се признае за действителен претвореният от него свят, но се стреми нравствените му възгледи и идеали да добият максимално убедителен поетически облик. За удовлетворяване на тази необходимост най-подходящи като жанр се оказват легендата, притчата, сказанието, баладата и техните апокрифни варианти. Свойствената им условност и поетичност, образната им символика ги правят особено подходящи за романтическа типизация и обобщение, за постигане на романтическа образност. Иносказателността на тези форми позволява философските и нравствените възгледи на Николай Райнов да бъдат изразени по възможно най-художествен път. Микропространството, в което неговите герои действуват, се разширява до мащабите на макропространство, а макровремето се съгъства до рамките на микровреме. Временната и пространствена отдалеченост се налага като необходимо средство за пресъздаване на духовната субстанция на личността, налага се като обобщителен принцип, като средство за постигане на синтез.

Безспорна и закономерна е връзката на „Богомилски легенди“ с библейските легенди, със священото писание на християнската религия — Библията. Съветските изследователи на митологията Мелетински, Топоров, Аверинцев, Левинтон разглеждат легендата като творение на човешката фантазия, генетически свързана с християнската доктрина, в което се изразява основната разлика между легендата и мита в неговия чист вид. Митът принадлежи на правремето, на митичното време на първопредметите и първопричините, докато легендата обикновено е свързана с границата между митическо и историческо време и отразява събития и персонажи от священото писание. Богомилската ерес, която е християнска ерес, е противоречащо на основните догми на християнската доктрина разглеждане на сътворението. Своите възгледи богомилите изразяват в апокрифни сказания, които често имат претенцията за по-голяма близост с първоизточника, за по-голяма истинност в сравнение с канона.

⁴ Е. М. Мелетинский. Цит. съч., с. 229.

Следователно „Богомилски легенди“ на Николай Райнов, които са свързани с богомилската ерес, носят признаци на различие от канона и същевременно закономерно произтичат от него. Разликата между библейските и Николай-Райновите повествования, колкото и авторът да се влияе от библейския стил (най-вече от неговата структура), особено осезаемо се усеща в моментите, които са сюжетно еквивалентни в Библията и в „Богомилски легенди“. Ето едно сравнение между двата типа повествование, свързано с господния гняв към Каин.

Библия

И Господ рече на Каина: де е брат ти Авел? А той рече: не зная; пазач ли съм аз на брата си? И рече Бог: какво си сторил? Гласът на братовата ти кръв вика към мене от земята. И сега проклет си от земята, която отвори устата си да приеме кръвта на брат ти от твоята ръка. Когато работиш земята, тя няма вече да ти дава силата си; бежанец и скитник ще бъдеш на земята. Затова, който убие Каина, нему ще се отмъсти седмкратно. И Господ определи белег на Каина, за да го не убива никой, който го намери.

(*Битие, гл. 4, 9—12; 15*)

Каин и Авел

И запита го, къде е брат му. А Каин рече: „Мъртвият е при мъртъвците — и неговият дял е с чакалите в пустинята: — комуто трябва да го дири! Не ме е никой сложил страж на брата си да бъде...“ И отвърна лице от Господа.

Разгневи се тогава Йехова, та слова на ужас изрече пред Каин.

И закле го никога мир да не види.

„Върви сине на безумието! Върви по склона на своята проклетата пътека! — И нека плодът на твоята кървава ръка окапва преди да го вкусиш! — *От връх към връх да води твоят път* — и дните на твоята скръб не ще имат чет! Не ще те два пъти огрее слънцето на една и съща земя — и зората ще те пъди от пътека на пътека. — Кръвта на брата ти за мъст възстава — и реве към мене за отплатата. Истина, истина ти казвам: сърцето ти не ще вкуси покой! — Луната ще оповестява греха ти, а звездите ще разказват за безумието ти! *От бездна към бездна ще лети твоят дух!* — По върховете ще се мъчиш огън ти да стъкнеш, — но бурята ще угасява пламъците му — и ще възне душата ти в мрака на *моята жестока клетва!* — Върви — и никой не ще посмее да те убие: тежко е да убиеш тогава, който е убил първи път!... Върви — и във вечността ти своето проклятие ще занесеш!“

У Николай Райнов мотивът на проклятието добива много по-голяма психологическа дълбочина преди всичко с подчертаните от самия него редове, които разделят на две същността на Каин. От една страна — житейският път, пътят за просъществуване на плътта: „От връх към връх ще води твоят път“, а, от друга — духът: „От бездна към бездна ще лети твоят дух!“ Този структурен и психологически паралелизъм изостря емоционалното впечатление от проклятието. Несъвместимите понятия „връх“ и „бездна“ се сливат в единната личност от плът и дух на Каин, за да се разделят отново, но вече с внушената в читателското съзнание представа за непосилния кръст, който предстои Каин да носи до края на вековете.

Семантичният кръг от думи, които придават на текста облика на проклятие, в библейския вариант е твърде беден. Срещу тях в легендата „Каин и Авел“ стои значително по-широк и уплътнен от синтактични конструкции клетвен речник. Ритъмът на фразата е възвишен, поетично подчертан. Библейският отго-

вор на Каин е: „Не зная: пазач ли съм аз на брата си!“ Докато в Николай-Райновото повествование дори независимо от факта, че този отговор е значително разширен и асоциативно отправя към други евангелски реплики, пряко отговарящите на библейския текст думи са: „Не ме е никой сложил страж на брата си да бъда.“ На въпросителното „пазач ли съм аз...“ отговаря дръзко предизвикателното — „не ме е никой сложил страж...“.

Такива примери изобилствуват в легендите на Николай Райнов. Той използва библейския мотив или образ като повод, за да разгърне фантазията си, да доразвива, да уплътнява, художествено да коментира, да досъчинява библейските истории, без да се бои, че посяга на канони и догми. С уважение, но и с непримирим дух! Макар някои от легендите да носят характера на космологически или есхатологически религиозно-апокрифни митове и да са построени събитийно, авторът често нарушава тази събитийност с ярко изградени поетически откъси, чиято цел е да внушат по косвен път състояние, да изградят образ на личност или на чувство. Такъв характер носят обръщенията на Тимисаг към Христос от легендата „Каломалин“. Християнският митологически материал в легендите му става средство за изразяване на съкровени авторови чувства и идеи, които са възникнали като следствие от многофакторното формиране на възгледите му, от сложното взаимодействие на индивидуално-психологически особености, образование, въздействие на митологическите системи от древността, съвременен естетически климат и социална сфера.

В легендите „Жрец на Озириса“ и „Мелхиседек“ съществен елемент в композицията е монологичната реч на библейския герой, която е изградена от афоризми, от житейски и библейски мъдрости. Точно в тези монолози Николай Райнов проявява най-ярко умението си да експлоатира едновременно древни и модерни мисловни системи. Съчетаването на мистиката със стилизираното орнаментално повествование е типично явление за „Богомилски легенди“. Да се спрем като илюстрация на есхатологичната легенда „Видения на Ездра“, която композиционно е построена по изискванията на орнаменталната проза и организираща функция изпълнява вариантно повторение на лейтмотива: „И ще кажат с горест устата ми тогава: — суета е светът и суетата ражда суета.“ Тази легенда изразява апокалиптичната картина на човешкия ужас в сетния ден, когато човечеството ще търси опора за спасение в някое от „седалищата на Деня“, но няма да я намери: „Десет седалища има Денят. Десет седалища: Венец, Мъдрост, Ум, Милост, Съд, Великолепие, Тържество, Величие, Основание, Царство. Десет седалища има Денят. Десет седалища, — но горко на тези, които дирят седалище в онези дни.“

Какво е значението, какъв е смисълът на тези седалища? В сборника „Светилник на душата“, който излиза през 1920 г., се съдържа апокрифът „Смърт“, разкриващ „тайните на Кабала“. Там четем: „И когато учениците поживяха при Шимона, той ги просвети по Божиите пътища. Той им разказа за потайната, неизразима същина на същините, що не може да се постигне, определи или ограничи: тя е непостижима за човешкия дух и посветеният я нарича Айн-Суф, което значи Нищо или Безкрайност: той знае за нея само това, че съществува... Най-големи тайни крият Десетте Числа, наречени Сефироти: Кетер или Венец, Хокма или Мъдрост, Бина или Разум, Хесед или Милост... Гебура или Крепост, Дин или Съд... Тиферет или Хубост, Нецах или Тържество, Ход или Величие, Иесот или Основа и Малхут или Царство... Цялата вселена е като исполински човек и Десетте Сафироти са десет части на тялото му...“

А нека сега се обърнем към съвременната нука и да видим какво се крие зад понятието „сефироти“, така както го разглеждат съветските изследователи Аверинцев и Мейлах в статията си „Юдаистическата митология“: „Бог в каба-

листичната философско-митологична система се разбира като абсолютна безкачествена и неопределима безпределност — Айн-Соф („Безкрайно“), като радикално отрицание на всичко предметно („Не“ — по терминологията на свещената книга на кабалистите „Зохар“). Айн-Соф не може непосредствено да създаде крайния свят, не ограничавайки и не изменяйки себе си, затова между Айн-Соф и сътворения свят се установяват десет посреднически творчески сили — сефироти, — първата от които произхожда непосредствено от бога по пътя на еманацията и твори втората, втората — третата и т. н. До сътворението на света бог, бидейки непознаваем, като че ли не е съществувал, явявайки се в акта на творението чрез субстанцията на сефиротите, от които произтича чувственият свят. Така, старайки се да разреши парадокса на трансценденталността на Айн-Соф и неговото единство със света, Кабала поставя на мястото на представите за сътворението на света учението за еманацията.⁵

И така „Денят“ от легендата на Николай Райнов „Видения на Езра“ отговаря на абсолютното, на Айн-Соф в Кабала, а „Десетте седалища на Деня“ — на десетте сефироти. Твърде сложен път трябва да се извърви, ако изследователят си постави за цел да изяснява всички неясни символи и понятия, написани с главна буква в „Богомилски легенди“. Това, ако не невъзможна, е венужна цел, защото „Богомилски легенди“ са поетическа кристализация на море от мистични и митологични идеи, образи и понятия, които са овладели властно съзнанието на младия Николай Райнов. И не е необходимо съзнателното потъване в океана на този род знания, за да се възприемат „Богомилски легенди“. Пълноценното разбиране на едно художествено произведение, макар и според Николай Райнов да значи читателят да измине пътя, който е изминал творецът, все пак се свежда до въздействието на идеите, до съчувствие към чувствата на автора. Защото пак според него „творбата на изкуството не се отправя толкова към разума на зрителя, колкото към неговото чувство... Сърието ни трябва да бъде внимателно вслушано ухо“ („Вечното в изкуството“). Главните условия за правилното възприемане на изкуството, както нееднократно се старее да внуши Николай Райнов, са, първо — липса на предразсъдък, и, второ — съчувствие, благосклонност. Като се подходи от тези предпоставки към „Богомилски легенди“, мистичният полъх на легендите се свежда до допълнителен елемент в постигане екзотиката на древността, а тайнствените, загадъчни начала, изписани с главни букви, действуват много повече върху въображението, отколкото върху разума на читателя. Те имат естетически чар, настройващ ефект, както и цялостното интонационно-синтактично разгръщане на фразата, чиято цел е ритмична организираност на текста.

В разглежданата легенда цялото апокалиптично повествование е изградено върху монолога на героя и вече вътре в този монолог основна организираща функция изпълнява повторението на лийтмотива: „Суета е светът — и суетата ражда суета!“ Но във всяко следващо повторение, а те са десет, колкото са развенчаваните във всеки пасаж понятия — емоционалното чувство се съгъстява все повече в посока към отчаяние и безизходност, което се постига с промените в предшествуващото изречение. Първият вариант е: „И ще кажат с горест устата им тогава: „Суета е светът — и суетата ражда суета!““ Може да се построи един структурен модел, в който променливите елементи са глаголят и съществителното с функция на определение:

И ще кажат	с горест	устата ми тогава: — Су-
промълвят	тъга	ета е светът — и суетата
изрекат	болка	ражда суета!

⁵ С. Аверинцев, М. Мейлах. Иудаистическая мифология. — В: Мифы народов мира. Т. I. М., 1970, с. 590.

продумат	горчива скръб
проговорят	остра печал
промълвят	голямо страдание
изхлипат	люта жалба
простенат	тежка въздишка
проронят	безсилен стон

Последното повторение излиза вече вън от структурната схема на първите девет: „И те ще се разтреперят — и с ридание ще изхълцат устата им тогава: — Суета е светът — и суетата ражда суета!“ Употребата на местоимението „те“, новият глагол „ще се разтреперят“, който засяга цялото тяло и по този начин засилва психическата безизходност, промяната на словореда („Ридание“ е изнесено на преден план, то също сякаш засяга не само устата, а цялото тяло) — всички тези структурни промени обмислено водят до внушаване на психическото състояние на човечеството в неговите последни дни. Този модел е и илюстрация за умението на Николай Райнов да борава с богат синонимичен фонд, в който всеки нов елемент носи различна емоционална и семантична натовареност. Той е свидетелство също за съзнателното отношение на автора към словото, за обмислената употреба на всяка лексема, за усета му към взаимовлиянието на думите, за майсторското владееие на българския език. От друга страна, повтарящият се лайтмотив има и допълнителна функция — да осветява значимостта на развенчаваната преди това истина. Пасажите между лайтмотивите също са изградени по строги правила, представляват също един макромодел, където промените са строго обмислени и имат семантично значение. Лайтмотивът изпълнява не само композиционна роля. В него се преплитат и съдържателните, и формалните търсения на автора. Той организира текста, но в същото време получава допълнителна психологическа натовареност от него. Легендата „Видения на Езра“ представлява един от най-ярките и нагледни примери за изобразителната и изразителна роля на търсената от Николай Райнов образност.

Единството на легендите в сборника се създава чрез микроелементи в текста, които в някои случаи имат езотеричен смисъл, но външно въздействуват чрез своята загадъчност и логическа обвързаност с някакъв възлов съдържателен момент. Така например с клетвата на Саваот от първата легенда „Цар на Мрака“ : „И закле се Адонаи в седмото от Своите имена, че ще даде дух на човека, когато мине през Бездната, Земята и Трите Небеса“, са свързани редица моменти в по-нататъшното легендарно пресъздаване на човешката история. Усещането за единство на легендите се постига и чрез системното повтаряне на редица сакрални числа, особено на числото „седем“, което се използва като количествен определител на редица езотерични символи. Читателят, не познавайки тяхното значение, ги възприема като знаци за семантична връзка с божествения свят, със света на идеите и на единството. Само в легендата „Цар на Мрака“ числото „седем“ е употребено в най-различни съчетания : „седемте синове на пламъка“, „седемте небеса“, „седем дена“, „седем сенки“, „седем пълка“, „седмата луна“, „седемте седалища на слънцето“, „седемте бездни“, „седмото от своите имена“. В целия сборник преобладава употребата на числата „три“, „четири“, „седем“ и „дванадесет“. Според съвременния светски изследовател Топоров числата в митопоетичните системи са елементи на особен числов код, с помощта на който се описва светът, човекът, и самата система на метоописания. В архаичните традиции числата можело да се използват в ситуации, на които се е предавало сакрално, космозиращо значение, и по този начин числата се издигат до образи на света и средство за неговото периодическо възстановяване в циклическата схема на развитието за преодоляване на деструктивните хаотични тенденции. Митолозите са стигнали до извода, че

„всички обекти (особено сакрално значимите) са свързани един с друг с определена система от йерархически отношения, която обикновено лесно се преформира в областта на творението“⁶.

Тези разсъждения на съвременните изследователи хвърлят светлина върху семантичната функция на сложното преплетената система от числови символи в „Богомилски легенди“, макар всяка конкретна числова употреба у Николай Райнов да крие и сакрален смисъл, който вече клони към окултните традиции в древните култури.

В „Богомилски легенди“ числовите знаци, композиционните похвати, речта, тропиката, ритмиката — всичко е подчинено на тържествено, възвишено емоционално настроение. Особена функция изпълнява съюзът „и“, с който започва почти всяка нова мисъл. Този съюз приближава структурно легендите на Николай Райнов до библейските текстове. Във функционално отношение той подчертава, „че истинското начало лежи извън неговите предели. . . такова начало (нулево начало, знак за пълно отсъствие на всякакво начало) винаги квалифицира текста като едно слово в продължаващия разговор, а неговата форма — като открита“⁷.

Жанровите особености на „Богомилски легенди“ изпъкват особено нагледно при сравнение със създаденото значително по-късно (в периода 1930—1940 г.) произведение „Сатанаилово царство“, поместено в сборника „Сърдечен огън“. Творбите в този сборник са определени като дамаскини и притчи, но конкретно „Сатанаилово царство“ носи допълнителното определение „богомилски апокриф“. Тази легенда илюстрира способността на Николай Райнов да изгражда съвсем различна художествена постройка върху един и същ сюжет, да характеризира по съвсем различен начин, емоционално и образно, един и същ персонаж. Бог и Сатанаил, Адам и Ева, Каин и Авел, Каломани и Христос присъствуват като персонажи в „Сатанаилово царство“ и в няколко легенди от „Богомилски легенди“. Сюжетното развитие и на двете произведения засяга сътворението на света. Най-общата богомилска идея — за Сатанаиловия произход на всичко видимо, присъствува и в двете реализации. Но дотук свършват и приликите. Художествената интерпретация на образите, композиционната структура на произведенията, речевата стихия са съвсем различни. Събитията в „Богомилски легенди“ се разказват от гледната точка на един високо просветен, посветен в тайните на битието интелектуален дух, а в „Сатанаилово царство“ — от гледната точка на народния мъдрец, който разказва тези фантастични събития с тон на несъмненост и абсолютна вяра. „Богомилски легенди“ не задължават със своята фантастичност; техният патос е в художественото разкриване на първоиденте. В тях значителна роля играят двойните названия. Името е сякаш шифър на идея, която трябва да намери художествена защита в произведението. В „Сатанаилово царство“ героите присъствуват със своите утвърдени от традицията имена. Всяко събитие следва логически предходното, но логиката е простонародната представа за сътворението на света, необремена от интелектуални съмнения. Композиционната постройка е ръководена от хладния тон на разказвача — тук липсват лирическите полети и поетическите видения на усложнения модерен дух.

Мотивът на Авенир (Сатанаил) от „Богомилски легенди“ да се отдели от бога е огромната тъга, празнотата в сърцето му, породена от жаждата за творчество. Това е интелектуалният порив на силния и можещия да осъществи себе си. В „Сатанаилово царство“ мотивът е желанието на първородния син да властвува над остарелия баща. Ето конкретната реализация на тези мотиви в двата случая:

⁶ В. Топоров. Числа. — В: Мифы народов мира. Т. II, 629—631.

⁷ С. Аверинцев. Гръцката литература и близкотоизточната словесност. Цит. по: Е. Мутафов. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1, с. 58.

„И тогава се замисли Авенир, отвори уста, па каза :

„Широки са небесата. Силен е Бог. А моето сърце е празно. Къде да намеря слово, което с мълния да разпали духа и да му даде път към онова, що няма край?“

„И си каза в сърцето:

„Нямам мира. Бог ме уж направи равен на Себе Си по сила и първенство, а ето че всички слушат него — и до мене не се допитва никой. Нямам мира. Защо съм Му тогава първороден син? Не е ли редно първенството да бъде мое — и мене да славят небесните сили — и на моята власт да служат всички?“

Дори от този кратък пример е очевидна коренната разлика в двата типа поествование. В „Сатанаилово царство“ езикът е изпъстрен с народни думи, авторът не търси съзнателно ритмиката на речта, неговата цел не е възвишено словесно опоектизиране, а сливане с естествената поетичност на народната душа. Сравненията са взети от бита на селяните : „И полетяха тъмните ангели в бездната, както лети градушка към земята!“ или „Земята се разшири и нарастна бързо, както нараства дъждовен облак, който покрива цялото небе“ и др.

Ако Сатанаил — Врагът на Силния — в „Богомилски легенди“ има надтекстовата натовареност да се издигне чрез художественото му претворяване до скрижал на силните, до Ницшевия идеал за силната личност, разградена от морално смирение, в „Сатанаилово царство“ Сатанаил е образ на набит, себелюбив селянин, ръководен единствено от желанието да властвува. Бог в „Богомилски легенди“ остава извън авторовия интерес. Той присъствува повече като първоначало, като първоизвор, предвреме, предшественик на първото „и“, който в перспектива „ще даде дух на човека, когато мине през Бездната, Земята и Трите Небеса“. В „Сатанаилово царство“ бог е благодушен, беловлас благ старец, който вечно е загрижен за своето паство и затова изпраща архангел Йоил при хората с думите : „Отиди при людете, които живеят в тъмната земя! Те са и мои люде, макар че са сгрешили. Намери им земя, земя добра, да ги храни! И ги научи, как да я работят!“

Библейският съюз „и“, който играе такава голяма организираща функция в „Богомилски легенди“, в „Сатанаилово царство“ отсъства. Простотата на сюжета, на езика, максималната близост до протонародната реч и сладкодумство, липсата на композиционни и словесни усложнения, естествеността на слога и ритмиката са основни характеристики на всички дамаскини и притчи в сборниците „Сърдечен огън“ и „Самодивско царство“. Цялата композиционна постройка в тях изпълнява функцията да доведе безхитростно съзнанието на читателя до възприемане на основните нравствени норми, които са съдържатели, идеен център на творбата.

Апокрифните елементи в легендите на Николай Райнов са способ за романтическия поетизация на древните представи за света. Присъщата на апокрифите поетичност, близостта им до народните приказки и легенди, антидогматичността им, техният символизъм дават възможност чрез тях да се постигнат нови форми на типизация. Апокрифните жанрови форми се използват широко от Николай Райнов и за да предаде в основни линии същността на най-важните понятия от древноиндийската философия. Затова апокрифите „Майа“, „Кришна“ „Карма“, „Нирвана“ от сборника „Светилник на душата“ имат преди всичко просветителски, популяризаторски характер.

* * *

Един често използван от Николай Райнов жанр е притчата. Нейният вътрешно присъщ висок поетичен стил, дидактичността ѝ и свойствената ѝ алего-

ричност я правят особено подходяща за преди всичко аксиологическата насоченост на Николай Райнов като творец. Притчата допуска незавършеност на сюжета, възможността той да бъде сведен до рамките на разгърнато сравнение, което обаче крие в себе си особена символична пълнота, позволяваща да се предаде основният замисъл по възможно най-експресивно въздействащ начин. Притчата присъствува в творчеството на Николай Райнов не само като самостоятелен жанр, но и като компонент в композиционната постройка на други негови произведения. В легендата „Соломон и Балкиза“ („Богомилски легенди“) притчата е иносказателен идеен център в творбата. Соломон и Балкиза говорят един на друг чрез притчи, за да стане тя повод за афористично обобщение в края на легендата: „Притчи. . . — добра украса на ум и на реч са те, но в живота е безсилна всяка притча.“ Така от пряко композиционен похват притчата се издига до идейно-съдържателно звено на произведението.

„Книга на загадките“ е включена като самостоятелна легенда в първото издание на „Богомилски легенди“ от 1912 г. и съдържа осемнадесет притчи. През 1919 г. тя излиза като отделно издание, значително обогатено и преработено, с което Николай Райнов отговаря на желанието на своите читатели. Неговата творческа цел е да попълни една празнина в нашата книжнина, „защото у нас няма дори сборник от поеми в проза, а за още по-сбития и мъчен род — притчата — не се и говори“. В автопредговора към това издание, от който са взети цитираните думи, Николай Райнов разглежда притчата като „чисто източен плод, родена от въображението и съзерцанието на разпален дух“. Той не се спира на нейните структурни особености, а на основната ѝ функция като сбит словесен носител на мъдростта. От този предговор може да се съди за задълбочената му проучвателска работа върху древния жанр „притча“ — от най-ранните представители до съвременните майстори, като Оскар Уайлд, Мултатули, Рабиндранат Тагор. Проучването на съвременните образци е свързано и с усвояването на стилизацията като стилистичен похват, широко използван от автора във всички негови произведения през този период. Самият обект на художествено пресъздаване — древността и Изтокът — налага избирането на стилизацията като единствено подходящо средство за откъсване на читателя от съвременността и потапянето му в друга атмосфера — екзотична и чужда, в която човекът и битието изпъкват с най-ярките си същностни черти.

В своите притчи Николай Райнов често поставя загадката, задачата, чийто отговор е в повечето случаи извън текста — до него се достига по интелектуален път. Именно интелектуалната и експерсивната наситеност на притчата я правят особено въздействаща, проникновена, криеца дълбини на мисълта, до които се достига повече чрез интуицията, отколкото чрез разума. Ето една от кратките му притчи:

„Много съблазни ни показаха песните на Востока.

Много повече — случките на живота.

И един властелин има, който е силен над вси съблазнители: Сърцето.

Но — има съблазнител, пред когото дори Сърцето бива безсилно:

— сърцето.

Пази се, Сърце, от тоя съблазнител!“

В символистичната естетика и поезика сърцето играе роля на естетически център, съсредоточие на чувствата, символ е на цялостната чувствена природа на човека. Какво съдържание влага Николай Райнов в понятието „Сърце“ и какво — в „сърце“? Това са всъщност пак двете природи, заложили у човека — небесна и земна, духовна и чувствена, божествена и демонична, — изправени една срещу друга, преплитачи се една с друга в извечна борба за надмощие. Но са възможни и други тълкувания. Тук е интелектуалната свобода на читателя

да вложи онова съдържание, което е най-присъщо на неговия мисловно-емоционален строй, на нравствената му същност. Такава свобода на избора Николай Райнов многократно предоставя в своите притчи. Жанровите характеристики на притчата позволяват това. Не изобразителността, а изразителността е основното ѝ свойство. Най-кратката притча на Николай Райнов се състои от пет реда :

„Притча ви казвам. —

Баща и син играеха на зарове.

Бащата заложил своята робиня, която синът страстно любеше.

А синът заложил душата си.

И — бащата надви.“

Изображението е крайно опростено и лаконично. Действеният център е в глагола „заложил“. Но при тази простота на изобразяването дори тирето в последното изречение : „И — бащата надви“, като графичен израз на интонационна пауза е наситено с активна изразителна сила. Какъв е бащата, какъв е синът, каква е робинята — това са въпроси, чийто отговор стои извън композиционния и семантичния обсега на притчата. Външни черти и характери тя не отразява. Единствената ѝ цел е да постави чрез пресонажите нравствен въпрос, да предизвика нравствен избор.

„Книга на загадките“ представлява своеобразен синтез на идейната творческа насоченост на Николай Райнов от този период. Много от притчите като чувство, настроение, образност, идея са свързани с други негови произведения — „Богомилски легенди“, „Очите на Арабия“, „Слънчеви приказки“, „Между пустинята и живота“, „Градът“. Чрез неочакваните обрати на поетическата мисъл Николай Райнов се домогва до сложната диалектика на житейските процеси, създава усещане за диалектичната преплетеност на пътеките на мъдростта, за безпомощността на човека, обречен на страдания и мъки от съприкосновението му с непознати и съдбовни стихии.

* * *

Още през 1919 г. Асен Златаров в една своя статия⁸ определя исторически произведения на Николай Райнов — „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ — като „нов етап в развоя на нашата художествена книжнина“. Той обръща внимание на старинния лъх и летописния тон на тази стилизирана хроника, в която са вместени „с голямо майсторство ярки лирически отстъпления, възхищава се от богатството на образите, от преснотата на думите, от живостта и силата на сравненията, от приливността на нюансите, от стегнатостта и кръпността на фразата. Тази негова статия е важна преди всичко като свидетелство за духовните нужди на нашата интелигенция от онова време, за впечатлението, което е правела историческата лирическа проза на Николай Райнов. Без упрек към автора Асен Златаров обръща внимание на една друга важна страна в тези произведения — крайната субективация на героите, които, под каквито и имена да се явяват, „са проява на една и съща душа, душа, разпъвана между жаждата за подвиг и тъмната власт на злото в душата, душа, копнееща за ведрост и простор, но спявана от веригите на земното, душа, която знае благодатта на смиреннието, но която се разяжда от гордост и самолюбие“. И точно тази особеност на историческата проза на Николай Райнов я прави израз на духа на неговия съвременник, на терзанията, поривите и съмненията на модерния дух, определя единството на идеята зад привидното

⁸ А. Златаров. История — видения — поезия. — Съвременна мисъл, г. V, 1919.

многообразие на герои, представлява връзката със съвременността на тези отдалечени като предмет на художествена интерпретация исторически времена.

Макар и години след излизането на тези исторически произведения, Николай Райнов публикува редица статии, от които може да се съди за възгледите му върху историческата белетристика. Като най-съществен елемент при конструирането на историческата творба той разглежда поетическата измислица, породена от интуицията и вдъхновението на художника. В статията си „Измислица и случка“⁹ той пише: „Обща грешка на повечето „писатели-историчи“ е техният стремеж — романите им да налучкват във всяко отношение „местния тон“. Те си въобразяват, че без това белетристиката им не би била исторична.“ В друга своя статия¹⁰ той посочва като главна опасност за разказвача историк дидактичността и археологията. Под второто понятие той разбира роенето в подробностите на епохата, „в останките от веществените следи, та маскарада да бъде колкото се може по-достоверен“. Но това води до „смазване“ на творбата. Авторът е против белетристиката да бъде слугиня на нравствеността и историята. Нейната главна цел е чисто художествена, което обаче също крие своите опасности. Тази художествена цел не може да бъде постигната по реалистичен път, защото реализмът в сюжетно отношение цени всички състояния и преживявания, за него всичко е важно, ако писателят съумее да убеди света в неговата важност. А при изобразяването на историческите събития от първостепенно значение са ярките багри и герои, трагичните и силни обстоятелства. Затова разказвачът историк по обективни причини става романтик, „щом го лъхне великото в историята“. На историческите събития трябва да се гледа от общочовешка гледна точка, „от оная висина, на която стои знаещият“. Като най-подходящо средство за откъсване на читателя от съвременността Николай Райнов вижда „стилизуваното слово“. То се постига чрез сюжетни мотиви, опростени и синтезирани, станали орнамент и чрез стилните особености на повествованието или на диалогичната реч. Основно изискване е умението на художника да се превъплътява в историческата епоха, да има чувство към историята, да бъде колкото интуитивен, толкова и културен. Веществените подробности в духа на епохата са нужни с изобразителна, а не с описателна цел — за да се внуши духовната среда, в която се развива действието. Историческият разказ според него трябва да се стреми към монументалност, да бъде „внушителен и величав, излъчващ вечност“. Това предполага поетическа възвишеност на тона, но с усет за мярка и благородство.

Художественият синтез, който е плод на интуиция и ясновидство, единствено може да направи едно историческо произведение живо и вечно. Според Николай Райнов за художника няма значение, дали ще вземе своя сюжет от историята или от съвременния печат, защото „сюжетът е вещество : не го ли обработи творчески дух, за да го издигне до общочовешка значимост, и най-бляскавият сюжет може да даде само оперета или дълъг феълетон“. Тези възгледи на Николай Райнов за историчността позволяват да се разбере от вътрешна, негова гледна точка какво е целял да постигне чрез своите исторически произведения, публикувани през 1918 г. — „Видения из древна България“, „Книга за царете“ и романа му „Между пустинята и живота“.

„Видения из древна България“ и „Книга за царете“ той определя жанрово като „сказания за мир и бран“. Характерна особеност на сказанието са историчността и легендарният му характер, което позволява история и художествена измислица свободно да се преплитат, сюжетът да не се придържа към документираните в историята факти, а да бъде построен изключително с оглед ху-

⁹ Н. Райнов, Измислица и случка. — Изкуство и критика, г. 1, 1938.

¹⁰ Н. Райнов, Историчност на разказа. — Златоторг, 1932.

дожествените цели и съвременните позиции на автора към оценката на едно или друго историческо събитие. Ретроспективността е характерен белег на сказанието, но тя не задължава към строга историчност, а по-скоро е път за постигане на синтез и обобщение. Това е още един художествен път за типизиране на духовно-субстанционални явления от живота, характерни и за неговото време. В предметно-тематичната основа на неговите исторически произведения стоят преди всичко явления от духовен характер, животът на личността в нейните духовни проявления. Затова неговите герои, независимо че са свързани с определени моменти от историята на България, че са личности — социално и исторически конкретни, се превръщат в образи-символи, в типове на човешко поведение и душевно устройство изобщо.

Своите възгледи за историческата белетристика, за историческия тип повествование Николай Райнов реализира най-вече в романа „Между пустинята и живота“. В него той активно се опира на християнската митология, за да я демитологизира, да изведе Христос като един изключителен, но човешки образ и оттук вече да тръгне по обратния път — да митологизира човека Йешу. Като поетика този роман представлява кръстосна точка на множество жанрови форми, на всички характерни за орнаменталната проза стилни прийоми — метафоричност, асоциативност, симетрия, повторения, които имат настройваща власт и ритмично-организираща функция.

Като организиращ повествователен принцип Николай Райнов използва гледна точка на класическия всезнаещ разказвач, който, изразено с думите на Бахтин, е носител на „своеобразен словесно-идеологически кръгозор, на своеобразна гледна точка за света и събитията, на своеобразни оценки и интонации“. Бахтин счита, че ценността на този своеобразен чужд кръгозор се заключава най-вече в неговата продуктивност, в неговата способност да представи обекта на изображение в нова светлина и същевременно да осветли поновому и съвременния литературен кръгозор, на чийто фон се възприемат особеностите на разказа на разказвача.

В романа „Между пустинята и живота“ разказвачът не е индивидуализиран. Кой е той? Към коя социална сфера принадлежи? В какви житейски взаимоотношения с Йешу се намира? Това са въпроси, които остават извън авторския замисъл. Важно е, че неговата гледна точка е на човек, който познава интимно живота и деянията, мислите и съмненията на Йешу бар Йосеф, за да претендира, че ще „изрече цялата истина за Оногова, Който живя и умря за истината“.

С развоя на повествованието композицията се усложнява значително. Съществена роля започват да играят диалогизираните разговори на Йешу със себе си, с бога в душата си и вътрешните монолози, чийто патос е трагично чувство, породено от земното неразбиране и безсмислието на земното съществуване. Разказвачът, в гледната точка на когото авторът присъствува чрез своята организираща функция и съвременен кръгозор, започва да отстъпва като структуриращ компонент. Неговото описание на пътя до Йерусалим се прекъсва от вътрешните монолози на Йешу, от песните и псалмите на поклонниците, които пък от своя страна влизат в скрит диалог с монолозите на Йешу, за да се противопостави старото, заостенялото, духовната леност и подчинение на духовната възвисеност на личността. Търсенията на мислещия самотник, който чрез бунта на духа се е извисил до действителна висша и трагична самота, често се изразяват чрез серия от въпроси, но без коментар, без обвързване с конкретното време и пространство. Затова в тях звучат питащото мислещо съзнание на автора, неговите собствени мъчителни съмнения и стремежът към истината. Ценностните ориентири и гледната точка се намират в съвременността. Ето един пример:

„И чия ръка ще Ми посочи, кой е жив и кой — мъртъв?“

И кой ще разлъчи пред очите Ми образите на правда от призраците на лъжа?

„И — кой ще Ми каже още, не живее ли сред измами Душата Ми?“

„Та чий глас, кога вникне дълбоко в себе си, не звучи като Глас Божий? И чие лице, когато се огледа вдън душата си — дълбоко в душата си, — не добива божествена хубост?“

„О, кой ще ми даде синор между лъжа и правда? . . .“

Разказвачът все повече приема ролята на свързващо звено, което е необходимо само за да се предаде цялостност на повествованието. Дори коментарът се изема от неговите функции и се предава на други композиционни цялости, на други жанрови включвания — драматизациите и писмата на Луканос Иустус.

Когато се говори за драматизациите в романа „Между пустинята и живота“, трябва да се наблегне на факта, че те не са романизовани драматизации, а самостоятелно жанрово присъствие на драмата в общата композиция на романа с всички специфични нейни структурни особености — обстановка и действащи лица, изнесени пред диалога, ремарки за облеклото и жестовите на героите, действието като определящ жанров принцип в драмата. Диалозите са ясни, прости, без стилизация, с характеризираща героите речникова пълнота. Функцията на репликите е колкото да характеризират говорещото лице, толкова и да изяснят обстановката, а също и характера на Йешу от субективната гледна точка на действащите лица, да изяснят социалните групи и борбите между тях. В тези драматизации действието се чувства най-осезателно. В тях остават развързките на минали събития и завръзките на нови, времето действително тече, има пространствено преместване, властвува движението. Драматизациите изместват функциите на разказвача, който до този момент като че ли е бил необходим, за да мине с широки крачки през тридесет години от живота на Йешу, отразени в първите две глави на романа. Но в останалите пет глави за трите години от неговия живот времето сякаш е спряло, защото няма историческо време нито в проповедите, нито в притчите, нито в монолозите на Йешу. В тях властвува безвремието и безпространствието или по-точно — те принадлежат на извънвременната и извънпространствена сфера на вечните морални категории в техния чист вид, в техния платоновски идеален смисъл. Ако трябва да се говори за време в тези проповеди, то то влиза в широките категории абстрактно минало и императивно бъдеще : какво е било, противопоставено на какво трябва да бъде :

„На мъка и подвиг ви уча, братя мои:

„— на мъка по вечното, що се губи всеки миг по-горе, що лети по безкрайно витло на възбод, що чезне към небето — както чезне светлината на заник.

„— на подвиг за другите, за себе си, за човешката немощ, за идния човек, за Бъдния Град, за неведомото Царство Божие, за неведом Син Божи“.

Тези проповеди заемат една съществена като обем, като време за „четене“ част от романа, а в идеен и съдържателен план — в тях е казано това, което авторът е искал да каже. Но тъй като творбата е все пак роман, в който става нещо, това „нешастване“ се осъществява главно в драматизациите. Разказвачът и неговата гледна точка присъства само в моментите, където е необходима широка пространствена и временна крачка, в периодите, които не могат да бъдат обхванати от обособеното пространство и време на драматичните действия, най-общо казано — в антрактите между две драматизации.

Особено съществена е ролята на друг жанров компонент в романа — писмата и философския трактат на Луканос Иустус. Тяхната функция в съдържателен план е да изявят пластично, максимално обективно и логично личността

и дейността на Йешу, историческата обстановка на неговото житейско и идейно разгръщане. В тях именно заради характеризиращата им функция присъствието на автора с неговата съвременна позиция е най-забележимо. Той като че ли анализира създадения вече образ не само като идея, но и като изказ: „Неговите (на Йешу) сатири са люти и обидни: езикът му не знае среда. Неговата проповед е сложна мрежа от нови мисли: той е стигнал върха на всяко мислене — и това, що говори, е едно с онова, което живее. Воля от мисъл се не дели у него.“

Чрез писмата на Луканус Иустус Николай Райнов излага своите възгледи за бога, за Христос, за социалната обстановка и политическите борби в Йерусалим, за организацията на духовната власт при евреите, за функционирането на политическия живот в Римската империя. Това не значи, че Луканус Иустус присъствува само като говорител на авторските познания. Той е един от най-ярките образи в романа, психологически разгърнат и обоснован, исторически конкретен и обособен, речево и стилистично индивидуализиран. Неговата индивидуализация обаче се постига не толкова чрез писмата, чиято философска насоченост изключва пряката характеристика, колкото чрез присъствието му като действащо лице в драматизациите, чрез диалогичното общуване с останалите персонажи. Неговата обоснованост като свободен и умерен ум, освободен от социалната ангажираност на римски аристократ (той е изгнаник) и вдаден във философското мислене и историята със страст и призвание, прави гледната му точка особено пригодна да предаде обективност на образите и събитията в романа. Анализ и синтез — това е художествената функция на писмата на Луканус Иустус, което ги прави особено значим и съществен жанров компонент в общата структура на романа.

„Между пустинята и живота“ е първият, ако не и единствен в българската литература роман с толкова компоненти — класически тип стилизирано повествование, писма, философски трактат под формата на писмо, драматизации, проповеди, притчи и лирически миниатюри. Това, разбира се, не е нововъведение на Николай Райнов. Бахтин смята, че вметнатите жанрове представляват една от най-основните и съществени форми за въвеждане на разноречieto в романа. Всеки жанр може да бъде включен в структурата му, като при това запазва конструктивната си еластичност и самостоятелност и своето езиково или стилистично своеобразие. Използването на вметнатите жанрове се налага и от обективната необходимост стилизацията да бъде издържана докрай, защото, „ако съвременният езиков материал (дума, форма, израз. . .) проникне в стилизацията, това е неин недостатък, грешка, анахронизъм, модернизъм“¹¹. Николай Райнов, не можейки да наруши вътрешно стилизацията, я прекъсва чрез други жанрови компоненти, където гледната точка е друга, стилът и речта на героите са организирани по други изисквания.

Романът „Между пустинята и живота“ е едно от най-тежките и подчертано изкуствени литературно вдъхновени произведения на Николай Райнов. За източниците на вдъхновение може да се съди от епиграфите пред всяка глава. Кръгът от творци и вдъхновители, с които се е обградил авторът при писането на този философски роман, е твърде широк и нееднороден — от древните философи и историци Плиниус Млади, Флавиус Йосеф до съвременните нему Морис Метерлинк и Рабиндранат Тагор. Той се възлнува не само и не толкова от подробностите на епохата, макар да я пресъздава с дълбоко познаване и вникване в нейния духовен климат и социални противоречия. Неговият главен прицел е човекът — себевластник и духовен гигант. Затова използва толкова широк кръг от автори и четива, които трябва да му помогнат в родствено на

¹¹ М. Бахтин. Въпроси на естетиката и литературата. С., 1983, с. 212.

неговия замисъл отношение или, както казва Томас Ман по повод работата си върху романа „Йосиф и неговите братя“, — писателят се ограда с „образци, чието съзерцание поддържа у него нужната настройка и които той се стреми да догони“.

Тези многостранни влияния и амбицията на Николай Райнов да създаде един образ на Христос, който унищожава бога във вселената, за да го помести в самия център на човешкия дух, имат като краен резултат създаването на едно от най-внушителните и същевременно противоречиви, подчертано литературни произведения в българската поетическа словесност.

Статията си „Измислица и случка“ Николай Райнов започва със следната мисъл: „В мигове на общонародни несполуки, когато се руши онова, що е било смятано за ценност, погледът се обръща назад, към миналото. Народите подирват утеха и насърчение в историята. Писателите — духовни водачи на своя народ — първи обръщат очи към изтеклите векове.“ Николай Райнов смята, че точно такова тенденциозно бягство в миналото води до създаването на лоша историческа белетристика, тъй като се създава не от вдъхновението на художника, а от заповедите на времето. Това негово мнение дава основание в историческите му произведения да се търси не пряка критика на действителността, а вместването на тази действителност във вечната картина на човешкото битие. Затова в историческите му произведения зад историческата променливост, зад емпиричното битие непрекъснато прозират някакви вечни, неизменни положителни или отрицателни начала.

* * *

Друг жанр, използван твърде своеобразно и специфично от Николай Райнов, е баладата. Сборникът „Очите на Арабия“ той определя като „сънни балади“. Най-същественият съдържателен елемент на баладата като жанр е преобладаването на фантастично-митологичното, което всъщност я прави близка, в редица случаи трудно разграничима от всички други жанрови форми, които възраждат романтиците и които са предпочитани от Николай Райнов. Но докато фантастичното е съдържателен момент в баладата, баладното се проявява като съставлящ елемент на художествената структура, като жанрово определящ компонент. Неговата същност в класическия тип балада се изразява в лирическата организация на епически материал. В този смисъл баладите на Николай Райнов не са типични. Те са изградени изключително върху личните преживявания на героя. Баладното в тях идва от сложното взаимодействие на субективното поетическо мислене и легендарното митологично възприемане на действителността. Ретроспективността е характерен белег и за трите балади. Гледната точка, от която се разкриват събитията в личния живот на героя, е гледната точка на самия герой, независимо че в баладата „Князь“ те се разказват от трето лице, а в „Сонора“ разказвачът се слива с индивидуалността на лирическия герой. И в трите балади обаче разказвачът е над събитията от целия индивидуален живот, което му дава възможност да смесва настояще и минало. Настоящото се проявява преди всичко чрез своето емоционално и интелектуално напрежение, чрез дълбоко трагичното в измеренията си обременяване на личността вследствие на събитията от миналото. Цялостната картина на индивидуалния живот присъствува във всеки момент в съзнанието на героя. Творбите са структурирани на базата на непрекъснато преплитане между преживяното в миналото, между чувството на героя и обективната реалност на настоящето, строго субективно възприемано. Гледната точка на разказвача създава усещането за непрекъснато настояще. Събитията са в миналото, но те са и в настоящето. Битието е сън, който се сънува в момента. Границата меж-

ду временните пластове е размазана особено в баладата „Князът“, където сян плтно присъствува и като структурен компонент, и като индивидуално усещане на героя, и като авторски възглед. Всички елементи на структурата — от композицията до речта, от темпоралната организация на повествованието до емоционалната натовареност на интонациите — строго обмислено целят да внушат съдбовното, тайнственото, неведомото и необяснимо с разума предопределение на личността.

По повод на фантастичното и неговата роля в художествената структура на творбата Мелетински отбелязва, че при митологическата или квазимитологическата фантастика романтиците създават атмосферата на тайнственото, причудливото, чудесното и трансценденталното с цел да я противопоставят на жинената реалност, да противопоставят висшата поезия срещу прозата на живота, да представят реалността като област на демонични влияния, които определят съдбите на хората. При Николай Райнов фантастичното и тайнственочричудливото като съдържателни елементи на художествената творба придават на баладите му и на много от съвременните му разкази извънвременен оттенък, приобщават събитията в тях към съществуващ извън времето и пространството трансцендентален свят, чрез който нещата от нашата реалност добиват своя истински смисъл. Николай Райнов се ръководи и от друга цел — да постигне художествен синтез, да изведе частния случай до общочовешко звучене, да изрази чрез единичното множествеността.

* * *

С художественото си творчество до 1920 г. Николай Райнов е преди всичко символист в европейския смисъл на понятието символизъм. Символистичното звучене на неговите произведения от първия период се определя от осезаемото противопоставяне на висша и нисша реалност, от приоритета на висшата реалност, която моделира развитието и дори самото съществуване на нисшата реалност, а това разделение е типичен, възлов момент в естетиката на символизма. Чувствайки болезнено ограничените възможности на съвременния човек да въздейства върху стихията на жизнените процеси, неговата растяща потиснатост и отчуждение от грубата действителност, Николай Райнов реагира по типично символистичен начин — бягство в миналото, в мита и легендата, в екзотиката на непознати страни и далечни епохи. В цялото му творчество до 1923 г. съвременността като пряко пресъздаване отсъствува. Нейното присъствие се съзира в умонастроението на автора, в страданието и скръбта, в отчуждаващата сила на презрението, в пристрастието към богомилското учение, което със своята социална страна е израз на съпротива срещу всяко потисничество и унижение на човека.

Поетиката на митологизирането при Николай Райнов се опира на неговото дълбоко проникване в древните култури и философски теории, в религиите и историите на народите по света, за да се превърне в оръдие за семантична и композиционна организация на текста, но също и в средство за метафорично описание на ситуации от съвременното общество — отчуждението на личността, безсилието ѝ пред метафизичните социални сили. Тясно индивидуализираната психология се оказва универсално общочовешка, което позволява тя да бъде интерпретирана чрез символни митологични образи. Личността и събитията от определена историческа епоха израстват до вечни прототипове, в които е възплътен светът. Историческото време се стапя в безвременния свят на мита.

Николай Райнов започва своята литературна дейност с митотворчески елементи, което според Томас Ман е характерно за зрелия творец, за този период от творческия живот на писателя, когато вече е опознал „частния живот“.

загубил е вкус към индивидуалния, частния случай и на преден план излиза стремежът му към постигане на вечно човешкото, на вечно възвръщащото се, на извънвременното и митологичното. „Защото в живота на човечеството митологичното е ранна и примитивна форма, в живота на отделния индивид обаче тя вече е късна и зряла.“¹²

Ако Николай Райнов проявява точно обратния път на развитие, ако започва с митологичното, с типичното като първична схема на живота, това е свидетелство за всепоглъщащата страст, с която се отдава на литературните източници от миналото, на идейно-религиозните и мистични системи от древността. Той не само чете, не само опознава, но със свойствената му сила на въображението се вчувствава и изстрада идеите и образите от миналото. Плод на това негово вживяване е характерният надреален, отдалечен, митологичен облик и дух на „Богомилски легенди“, на „Книга на загадките“, на романа му „Между пустинята и живота“, на историческите му произведения. „Очите на Арабия“ и „Слънчеви приказки“, макар и възникнали като следствие от преките му впечатления и преживявания при неговото пътешествие из Изтока, носят пак емоционалната атмосфера на вчувстване в един друг свят, на отчуждение от съвременната реалност, на съзнателно избрана опозиция срещу социално-политическите обстоятелства на текущия живот. Чужд на революционните промени и борби, Николай Райнов вижда идеала си за обществено устройство отместен далеч в бъдещето, зависим от духовното израстване и вътрешната еволюция, която трябва да претърпи всяко индивидуално съзнание поотделно. Докато красотата, която човекът на духа чувства в себе си, е в дисхармония със заобикалящия го свят, той ще я търси в задоволството, което може да му донесе изкуството, сътворено от минали поколения, в насладата, която му доставя неговият собствен творчески процес чрез потъването във фантастичния свят на древността и митовите, на приказките и легендите. Затова жанровите форми, фантастиката, поетиката в творчеството на Николай Райнов са логически детерминирани от неговото светоусещане и светоотношение.

¹² Т. М а н. Литературна есеистика. Т. I. С., 1976, с. 245.

ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ

Появил се в литературните издания към средата на първото десетилетие на XX в., Емануил Попдимитров проявява твърде голяма продуктивност на „дебютиращ“ поет и само за няколко години заема своето място сред поетичните си връстници от така нареченото „символистично“ поколение: Теодор Траянов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Христо Ясенов и някои други. Неговото място сред тази фаланга обаче е доста своеобразно, тъй като подобно на Дебелянов и Ясенов той създава, особено в началото, едно не напълно еднородно и различаващо се по идейно-емоционалната си основа, а в известен смисъл и по своята поетика творчество. Дори единомдушната и почти задължителна уговорка-извод на всички, които са писали за поета — и при появяването на първите му стихосбирки, а и до днес, и хвалители, и по-сдържани ценители, та и отрицатели, — е още по-категорична: Емануил Попдимитров оставя противоречиво литературно наследство.

Наистина едновременно с първите си стихове, изградени под несъмненото влияние на теорията (философията) и стилистиката на символизма, Емануил Попдимитров пише и творби, които се отличават с повече или по-малко реалистичен и романтичен облик, но във всеки случай освободени от крайностите на неясната и екзотично-символистична образност. Тази „двоякост“ на поетичната изява, обяснението на която трябва да се търси в сложното въздействие и „взаимодействие“ на различни житейско-биографични и исторически, идейно-психологически и литературни фактори, съществува преди всичко в довоенното поетично дело на Емануил Попдимитров. При новата революционна обстановка след Първата световна война, в борбата между индивидуалистичната изолационност на поета — символист и романтик, от една страна, и гражданските въълнения на тръгналия все по-уверено по пътя на реализма творец — от друга, постепенно връх взема социалноосъдителната и реалистична тенденция, за да стигне през 30-те години (при всичките колебания и зигзаги) до пълна победа на реализма. Тази еволюция на поета става и един от най-симптоматичните примери, показващи не просто развитие, но и превъзможване и преодоляване на символизма главно чрез по-голямото проникване в стиховете на поета на българската природа и земя, чрез хуманистичното преклонение пред красотата и любовта. А във връзка с това и вслушване в историческите и социалните повели на времето. Пътят на Ем. Попдимитров потвърждава и илюстрира по най-безспорен начин общите прогресивни тенденции в националния литературен процес от първото десетилетие на века до победата на социалистическата революция.

В настоящия възпоменателен очерк се следва, общо взето, приетата и утвърдена изходна позиция за осветляване на интересното и поучително раз-

вие на поета, макар задължителното връщане и подробния поглед върху цялото му творчество (необходими за очерка) да ме изправиха и пред някои, струва ми се, не напълно и не докрай изяснени проблеми около тъкуването на наследството на Ем. Попдимитров. Независимо от направените опити-приноси (Хр. Дудевски, Р. Ликова, П. Зарев и др.) има още какво да каже литературната история и критика и по-сложното, диалектически противоречиво единство на постигнатия му свят, и по характера на неговия символизъм и романтизъм, и по смисъла и значението на последния период от творческото му развитие (главно поемата „В страната на розите“). . .

1.

Израсъл в заможна свещеническо семейство (роден на 4. XI. 1885 г. в с. Груинци, Босилеградско) с дълбоко вкоренени религиозни традиции — пра-дядото, дядото и бащата на Ем. Попдимитров са свещеници, — поетът от най-ранна възраст слуша откъси от Библията, проповеди и наставления в религиозен дух. От семейната селска, свещеническа среда на поета безспорно идат и някои мистични настроения, които откриваме не само в младежките му работи, но и по-късно. Тази среда обаче не е чужда и на културни интереси. Затова тя поощрява ранно пробудилите се у бъдещия поет влечения към книгата. Освен това непосредственият досег със селския бит, с народните обичаи и особено с народните песни (изпълнявани от майка му), впечатленията от красивото родно Краище се запечатват дълбоко в детското и юношеското съзнание на Ем. Попдимитров. Преклонението пред създанията на народния поетичен гений и съзерцаваните още от детските години хълмове и реки, пасища и стада като трайни и силни впечатления ще навлязат дълбоко в „светая светих“ на поета, ще станат една от най-стабилните опори на неговото светоусещане, ще се оформят в неизчерпаем източник на вдъхновение и ще се превърнат в един от най-сигурните фактори и отправни моменти в развитието му към реализма.

Страстта към четенето е задоволена най-напред и в определена степен от малките библиотеки в прогимназиите на Босилеград и с. Извор. Но пълна възможност за по-цялостно литературно образование и школовка младият Ем. Попдимитров получава, когато постъпва в Кюстендилското педагогическо училище. Тук той се запознава не само с творчеството на българските писатели от П. Р. Славейков и Ботев до К. Христов и Яворов, но и с голяма част от произведенията на Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевски, Толстой (главно на руски език). В руски превод чете Хайне, Шекспир, Гьоте, Байрон, но и Ницше, като най-много го увлича романтизмът на Лермонтов и особено на Хайне. Още тук до световните класици се прибавя и първият досег с модната индивидуалистична философия. Същевременно голямото раздвижване в училището, настъпило във връзка с Илинденското въстание, пропагандата на социалистическите идеи, за-силната дейност на прогресивните борческо-просветни и други ученически кръжоци, увлича и Ем. Попдимитров. Дори той ще признае по-късно, че четял най-усърдно издаваната и превеждана от Г. Бакалов социалистическа литерату-ра, че по Бакаловите преводи изнесъл два реферата — за Белински и Дарвиновото учение . . . (лист „Г. Бакалов“, 1939). Тези изяви със „социалистическа боя“ наистина не оставят никакви дълбоки и трайни следи в съзнанието, а и в зрещите първи стихотворения на бъдещия поет. Все пак те са интересен момент в неговата биография и без съмнение подхранват и доосмислят в определена степен неговите общопрогресивни прояви и опозиционни настроения. Подобни прояви и настроения (като изключение) има по времето на студентството (след кратки учителствувания в кюстендилските села) на Ем. Попдимитров в Софийския университет през 1906—1908 г. Разбира се, най-напред и преди всичко той

се увелича — подобно на по-голямата част на интелигенцията и особено на младите творци — в немската индивидуалистично-песимистична философия, в „духовните ламтежи“ и поетичните завоевания на френските и руските символисти. Същевременно участва заедно с прогресивно настроените студенти в осирекването на Фердинад при откриването на Народния театър (3 януари 1907 г.), за което е изключен от Университета и мобилизиран принудително в армията. След освобождаването му няколко месеца е в Белград, а след това — една учебна година (1907—1908), следва агрономство в Монпелие, Франция. Безспорно краткото пребиваване във Франция позволява на Ем. Попдимитров да чете вече в оригинал Бодлер, Верлен, Метерлинк, но и предпочитанията, и увлеченията все още са във фазата на търсенията. . .

От 1904 г. Ем. Попдимитров пише усилено стихове (една част публикува в сп. „Художник“), като се опитва да внесе и утвърди в тях усвоеното от опита на нашите и чуждите автори. Това са неговите „юношески стихове“ и „първи опити“, както ги определя и подрежда сам в първия том на Събраните си съчинения от 1931 г. В някои от тези опити — „Орли“, „Сеячи“, „Песен на мъртвите“ и някои други — младият поет действително „се опитва“ да даде поетичен израз включително и на стремежа (макар все още плах и неясен) за въвеждане на модерна символистична образност, на чувства и настроения, повече или по-малко индивидуалистични: протестът, самочувствието и мечтите на „гордата“, самотната личност. А в „Зора и ден“, „Пролет“, „Цветя“, „Утро“ и др. любовният копнеж (той стои в центъра на стихотворенията тук, а ще стане централен мотив изобщо в лириката му) е някакъв тих, романтично-сърцателен блян със светли лъчи, с ефирни (някъде и открито мистични) одухотворявания, опиращи се обаче и върху някои конкретни черти и багри на природата, на утринните и пролетните пейзажи. Тези одухотворявания на природата подсказват за някои от предпочитанията и в областта на изграждащата се образностилистична система на младия поет. Но в „Земетръс“, „Юмрук“ (непечатано приживе) и др. замисълът е ясен и образността е почти изцяло предметно-конкретна. Дори на „Юмрук“ не му липсва и социално-борчески елемент.

Разбираеми са тези разнопосочни люшкания, тази нестабилност включително и нестройността на места на стиха у правещия първите си стъпки поет. Явно той не е доизградил идейно-естетическия си мироглед и търси свой път, свой глас. Нестабилността се предопределя не само от все още незначителния дотогавашен жизнен опит и неизкрystalизирани идейни търсения, но главно на непълното асимилиране на твърде пестрите литературни примери и влияния. Сам поетът определя тези свои ранни работи като „първи полувлюбвания в Богиния Поезия“ и като „документи на едно минало развитие“ (Събр. съч., 1931. Т. 1, с. 2 — 5).

* * *

Най-голямо значение за окончателното оформяне на естетическото кредо на Ем. Попдимитров имат годините 1908—1912. Най-напред една година — 1908—1909 (след завръщането от Монпелие) — е посветена изключително на творческо изучаване на руския символизъм. Негов най-близък и интимен приятел през това време е Людмил Стоянов. Наели квартира в Княжево, те цяла година по свидетелството на Л. Стоянова най-задълбочено анализирали поезията на Ф. Сологуб, К. Балмонт, В. Брюсов с желанието да се доберат до тяхната сложна (в основата си идеалистична) философия, до наситената с мистика и болезнен романтизъм естетика, до своеобразната им поетика. Колкото се отнася до конкретното възприемане и „усвояване“ от страна на Ем. Попдимитров, то се изразило пак според Л. Стоянов в това, че поетът започнал да чувствава

света „като загадка и като чудо, като приказка на царствен вълшебник“. . . Но едновременно с това продължавал да живее — и това е много показателно — в някаква необикновена „близост със сърцето на природата“. При това общение с поезията на руските символисти и с природата се родили в княжевската квартира редица стихотворения на поета, като „Нощна буря“ и „всички ония нежни и трогателни идилии“. . .

Още по-голямо философско-теоретично „подплатяване“, а и обогатяване, главно с опита, с естетиката и поетиката на френските символисти получава естетическото мировъзрение на Ем. Попдимитров при второто му пребиваване в чужбина — Фрибург, Швейцария. Тук от 1909 до 1912 година той изучава литература и философия в университета. Не само продължава да чете Ницше, но се запознава основно с Бергсон, като изучава и в значителна степен възприема неговите интуитивно-иррационалистични „прозрения“, навлиза дълбоко в наследството на Бодлер и Верлен, на техните продължители като Франсис Жам, на многобройните им епигони. . . Пише извънредно много стихове. Участието в Балканската война само за кратко време прекъсва интензивната му творческа работа.

Първата му стихосбирка „Сънят на любовта“ (1912 — съдържаща около 40 стихотворения, писани в периода 1908—1911 г.) най-добре показва как в поетическата си практика авторът е „приложил“ усвоената философия и естетика, възприетите и предпочитани вече принципи на собствената си образно-стилистична система. Макар заглавието да ни насочва към любовното чувство, стихосбирката трудно може да се определи като „любовна“, тъй като в повечето стихотворения любовта е само загатната и то с алюзии, своеобразно одухотворена и изцяло „разтворена“ в картини и описания на приказни „подводни царства“ с треперящ „цар“ и „блед херолд“, които, едва „съзрели“ в „лазурна вълна“ „изваяние на жена“, се превръщат: царят в „гранит окаменял“, херолдът в „мрамор бял“ („Херолд“). В картините има и много „огньовете мрачни“, „зли духове“ и „многоръки призраци“ („Блуждаещ огън“). Ето как „шептят“ над езерото нежните лилии, „тъжни деви“:

— Ний търсим долу, търсим ден и нощ очи,
В молитва де пламтят любовните лъчи,
И тихо в златни шепот ли мълвим,
по мъх зелени предпазливо вървим.

„Водни лилии“ — Избр. произв., т. I, с. 112

Вижда се как обикнатата символистична „флора“ е влязла в изобразителната палитра на Ем. Попдимитров. А и в много от другите работи в стихосбирката ще срещем не само водни лилии и подводни царства, но и „бели лебеди“, „бледи орхидеи“, „алени корали“, „нежни имортели“, „саркофази“, „херувими“. . . Самото любовно чувство, както се каза, все още се интерпретира, общо взето, по символистичному, доста подражателно, но и с безкрайна загадъчност, като абстрактно любовно желание и неясно влечение, като някакъв „сън“ (както у П. П. Славейков) и „нежно ухание“, което обаче доста често „цъфти“ в „съня и смъртта“. . . Любимата — „невеста на Христа“, „строга светица красива“ с „богински лик“ — е бял лебед, лилия, обвееана с такъв романтичен ореол, че косите ѝ са „моята мантия в пурпур“, а пръстите ѝ — „жива над челото ми корона“. . . В общото звучене се долавя нещо тихо, пасторално („Феникс“). Съвсем рядко това романтично-съзерцателно представяне на любовта-блян и мечта стига до по-голяма конкретност и „реализация“ — например когато лирическият герой целува любимата „тихо в устата“, разбира се, пак. . . „от вежтата кула в нощта“. . .

В по-голямата част от стихотворенията в „Сънят на любовта“ се отстояват тази философско-естетическа „концептуалност“ и това образно-стилистично оформяне, които не навсякъде са напълно оригинални. Чувствува се влиянието както на П. П. Славейков, Лермонтов и Хайне, така и (по-далечно) на Верлен и Рембо. И ако се опитаме да открием и отделим — при всичката опасност от елементарност и огрубяване още със самото поставяне на подобно изискване, съдържателните страни и „рационалните зърна“ в тези стихове, трябва да ги търсим преди всичко в действителното улавяне на някои по-тънки трепети и нюанси на вътрешния свят, на душата, в хуманистичната чистота на бляновете и мечтите. Разбира се, и с някои вече свои елементи в образността и изобщо в стилистиката независимо от метафизичната основа, на която е поставен общият подстъп и общата трактовка. Освен това дори и зад най-символистичната рамка се долавят и трепети на живота. Това се вижда в онези работи от стихосбирката, които са посветени на природата, но не като напълно обособен, самостоятелен мотив, разбира се, а по-скоро като своеобразно благоговение пред нея, като „разтваряне“ в нея, като съзнание за единството между най-интимните и нежните човешки чувства с природата. Затова и „рационалните“ моменти тук са много повече. Те лесно се откриват, защото са внушени по по-непринуден начин, с по-малко алузии, а с повече конкретни черти и цветове на картините и описанията, но и без да губят по-обобщения си характер и смисъл, без да са в противоречие с генералното авторово отношение към природата.

Наистина в „Нощна буря“ картината на бурята е нарисувана с такива краски (съвсем малко предметно-конкретни), с такива ретроспективни сравнения (замъци, „факли“ и блъчи с „вино и злато“), с такава тоналност и смели одухотворявания, че става някакво обобщено и сгъстено „тревожно видение“ с гигантска и мистична величавост, в което първичната сила на природата помита всичко и вещае истински хаос. . . В „Есен“ също така има някаква неясна и непривична за есента стихийност. Дори „бледия акварелен ковчог“ и слизането в мрачни подземия напомнят твърде много символистичните „живописни“ шампи. Но те „съжителствуват“ с „долини“ и морави“, които пък говорят за опити и тенденции пейзажът и общият рисунък да станат все по-определени и конкретно-зрими. В „Лято“ обаче не само естествените и логични асоциации, общите линии и конкретните багри, боите и ароматите, но и отделните думи стават толкова предметни и реалистични, че сякаш стихотворението е написано от друг поет. Условността се е превърнала в обикновено припомняне, в съвсем незабавна ретроспекция. Белите стихове са станали много по-мелодични. Разбира се, както бе казано, и тук, и в по-сетнешните „пейзажни“ творби не в непремнената адекватност и точното назоваване на нещата е стойността им, а в онова субективно „разтваряне“ и възвисяване красотата на природата, дори в своеобразното ѝ митологизиране. И нещо друго — сред безбрежните ниви, където вятърът „полюшва многостеблена пшеница“, поетът вижда и жътварките, чува и тяхната „жетвена, жертвена, песен безбрежна“. . . Картината е наситена с искрена близост и съпричастност на поета към съдбата на трудовете хора, заседнали в душата му още от детски години.

Аз виждам жетварки и блякави сърп
и синкава вечер, и алени мак.
И чувам аз песен жетварска :
от детство все още звучи ми в душата.
Звучи ми и дни, и години.

Колко много синец по синура
и ръкоyki зластиста пшеница!

(„Лято“)

Приблизително същото откриваме и в „Пролет“, „Пролетен звън“ и други стихотворения.

И с отношението към темите и поетичните „обекти“ — главно любовта и природата, — и с общата структура и по-конкретна стихова организация даже (при всичката очевидност на различната и нееднаква трактовка) стихотворенията от „Сънят на любовта“ отваряли „нови пътища“, означавали — по признавания на самия автор — „и борба за нова форма“. И поради това, дали е оправдано да се говори за „противоречивост“ у поета? Единното светоусещане и общият авторов мироглед въпреки идеалистичните и индивидуалистичните му страни в най-голяма степен обединяват и свързват като в „купол“ (по интересното хрумване на Вл. Василев) нееднаквото виждане или ненапълно покриващата се поетична интерпретация.

Неслучайно се спряхме малко по-подробно на философско-литературната школовка на Ем. Попдимитров в периода 1908—1912 г. и на „Сънят на любовта“ — неоправдано подминавани в статиите и изследванията в последно време. В тези години и в тази своя първа стихосбирка той действително изработва и налага основните и най-характерните черти на философско-естетическото си кредо и онези трайни, „константни“ елементи на поетическото виждане и предпочитание в образно-стилистичната система, като : хуманистично, романтично-съзерцателно възприемане на света и желание за потапяне в миналото, копнеж за светлина и хармония главно чрез пантеистично сродяване (най-често при одухотворяване и митологизиране) с природата, меланхолична нежност, чистота на чувствата и виденията, простота и наивитет на поетичния изказ, напевност и образност (някъде даже минаващи в декоративност) на стиха... И в по-нататъшното развитие на поета тези черти и предпочитания продължават своята „служба“, макар и при едно променено социално-идейно и художествено виждане.

* * *

И в останалите стихосбирки на Ем. Попдимитров от предвоенните години — „Песни“ (1913), „Плачуци върби“ (1914), и „Вечерни миражи“ (1918 г., но стихотворенията са писани преди 1915 г.) — най-ценните си остават двете основни линии на поетична изява : любовната лирика и „одухотвореното“ възсъздаване на природата. Същевременно те свидетелствуват и за по-голямо избистряне на поетовия поглед и освобождаване от чуждите образци, за по-голяма сигурност в овладяване на стиха чрез опиране на вътрешната му музика и запяване със свой глас. Дори преклонението пред родната земя — независимо от чуждото име — става по-определено („Еделанд“). Със синтетичност на поетично-емоционалния изказ и строга композиционна завършеност се отличават някои от любовните му миниатюри („Нощно пътуване“, „Есенен вятър“ и др.).

Първо място обаче държат неговите прочути „женски портрети“ — „Лисхен“, „Лаура“, „Ема“, „Клара“, „Ефросина“, „Ирен“. . . Разбира се, и тук поетът не излиза от „кръвта си“. Остава верен и на романтично-съзерцателната си природа, при която любовта сякаш става някаква „влюбеност“, и на желанието да се връща към миналото, към средновековието дори, защото очевидно не приема сивотата и безцветието на настоящето, и на преклонението пред красотата, защото постоянен е стремежът му да възвеличи любимата жена, да я издигне на невиждан пиедестал. Любовта пак си остава нежно влечение и един сън, но сега още повече е засилена светостта и чистотата на това чувство. А искреността, непринудеността и дълбочината, с които е изразено, преди всичко осигуряват непогрешеното от времето въздействие на тези портрети. И още —

защото поетът като „господар на сроковете и разстоянията“ (В. Пундев) преодолява убедително пространствената и временната отдалеченост на поетичните „обекти“ и в една своеобразна диалектика обединява близкото и далечното, днешното и миналото, непосредствено наблюдаваното и съзерцаваното...

Наистина портретите са изградени върху обща и почти еднаква композиционна и мисловно-емоционална поетична основа: романтично възвисяване образа на любимата като възплъщение на красотата и нежността, преклонение и „рицарска“ всеотдайност пред образа-видение, мечта и спомен, проектирани най-често в миналото или в непозната и необичайна атмосфера. Поради това жената, поставена в такава романтична рамка, става и някакъв символ на невинност и чистота, обект за нежно и свенливо, земно, но и най-често несподелено и целомъдрено любовно чувство. Поетът се стреми, разбира се, да внесе и определено разнообразие в подхода, в степента на пластичността или на ренесансовото благородство при обрисовката на образите.

С наведена малка главица
и с плитки, завити и жълти като мед,
приличаш, ти, Лисхен, на мъничко слънце,
на мъничек цвят.

Така започва „портретът“ на Лисхен — с възможно най-свежи и чисти краски, с цветя и лъчи, с изящество и тънкост на тона, с толкова дискретно загатнато чувство. Чарът на този портрет — песен и спомен от детството, връщаш ни към лиричните миниатюри на Хайне, се увеличава и от естествено вмъкнатите умалителни думи: главица, мъничък (о), ръчица, иглички, — характерни за детското възприемане, за невинността и чистотата на мечтите, от използване на роднофолклорната основа в представите и сравненията. Например: плитките са жълти като... мед и др. Малката Кристен също така плете венец от „мак и синчец“ и ти ча да лови дъгата, а накрая „печална“ гледа как „падат снежинки“ и от очите ѝ „се отронва сълза“... И в образа на Ефросина — „цвят благороден от мойто детство“, живее с онази „детска мъничка кукла“, когато са празнувани „сватба-детска“...

Изцяло върху спомена, превърнал се едва ли не в легенда, с много старинност и екзотика и отново с много цъфтящи цветя оживяват „портретите“ и на Лаура — „пъпка от кремава роза“, с глас на „виола Кремонска“, и на „милата“, „невинна“ Клара, и на Ема (три стихотворения) — „годеница и дете“...

Най-често образът на Ема живее и се свързва със спомена за „нявга“, за „стари времена“ — с колесници и копия.

Сънувах град от стари, стари времена.
Шумят квадриги в улици гранитни...

Тъй нявга — преди хиляди години —
вървахме с тебе...

Като истински трубадур и с „виола Кремонска“, паднал ниско пред тези мадони (в образа на жената влизат и невестата, майката), поетът изпълнява едни от най-елегичните, но и „псалмически“ любовни песни. Националната ни поезия не познава толкова нежни и по детски святи, толкова мечтателни и бистри по отношение на чувството и светлината на образите любовни признания...

Най-силно, най-дълбоко, а може би и най-трагично — поради ранната гибел на любимата девойка — зазвучава болката от несбъднатата любов в плавните и наситени с такава елегичност стихове от най-популярния портрет на Ирен.

И ето — в разгара ликуващ на слънчеви ден —
Аз пак се намерих сред стар булевард непознат,
Ехтеше гълпата безгрижна в стохиялни град,
А тъжен, в разгара ликуващ на слънчеви ден —
Аз плачех за тебе, Ирен.

С автобиографично-изповедните моменти в общия фон : съвременен булевард в стохиялен град, с долавящата се вътрешна сила за превъзможване на горчивата мъка — любовта тържествува и в смъртта — могат да се свържат и елементите на съвременно звучене в поетичните изповеди, макар погледът на поета да е обърнат към миналото. За това допринасят и амфибрахийните с ямбичен завършек стихове и особено рефренът (непълният пети стих на отделните строфи) и мисълта и плачът по Ирен стават по-ярки, по-дълбоки. . .

Все пак, тъй като любовното чувство (блян и мечта) в „портретите“ на Ем. Попдимитров няма сегашни (тогавашни) реални изживявания и измерения, а е винаги „минало“, то обикновено е обхванато от тъжна меланхолия, която косвено, обективно взето, прави тъжно и настоящето. Същевременно трябва да се отбележи и друго — независимо от старинната декоративност или чуждите имена, средновековната (ненашенска) атмосфера — много често се чувства дух на българска земя, чуват се български жетварски песни, виждат се синцец и минзухари, а това ще рече, че портретите не загубват националния си облик. Поради това трудно се открояват в тези „портрети“ — най-голямото завоевание и в интимната лирика на Ем. Попдимитров — характерното символистично виждане, истинската симолистична образност. Погледът и образността са толкова и така усложнени и видоизменени, така се извисяват до твърде „понятни“ обобщения за тържеството на човешката душа и в любовта, и в единението на земното с духовното, че символистичната „следа“ почти изчезва. Остава обаче романтично-съзерцателно мислене, възприемане и творческо „възпроизвеждане“.

По същия начин Ем. Попдимитров обогатява и усъвършенствува завоюваното в „Лято“, „Пролет“, „Пролетен звън“ и др., като осъществява още по-въдъновено и персонифицирано — чрез своеобразна, оригинална и немодернистична идеализация, с поетични образи и лексика, с народно „песенно“ виждане — изображение на природата. Стихотворението „Върби“ например, с което се открива стихосбирката „Плачуши върби“, още с началните стихове внушава едно цялостно, пълно одухотворяване на върбите — „Като майки, разгърнали тихи обятия“. . . Асоциативната способност на поета му позволява да поддържа докрай представата за върбите като за плачуши жени и майки, да поддържа и едно съответстващо унило и дори скръбно „плачущо“ настроение, за което допринасят и поостарелите „чер кръстоуп“ и „безизвестни съдби“. Блатата (стихотворението „Блата“) също така по асоциативен път са се превърнали в място на „страсти погребани“, без „радост“ и „мечта“, където ангелите „белокрили“ — някакви символи на поетичното вдъхновение — са престанали да целуват водните лилии. . .

При съвсем бодр и жизнерадостни настроения обаче е осъществена персонификацията и в творби като „Груинска река“ и „Земя-невеста“, и в своеобразните, изградени в импресионистичен стил и наситени с любовни копнежи малки стихотворения : „Преспа“, „Стада“, „Върба“, „Утро“ и др. Най-силно е впечатлението от оригиналното и пак изпълнено с любовни мечти и „откровения“ одухотворяване на родената от реката „пряспа“, „мраморна“ жена — „дева-русалка“ в „Груинска река“. Тази „дева“ — „пленителна мома“ със своите усмивки и желания навсякъде пръска свежест. Това възприемане се засилва и от асоциативните-символи, превърнали се в чудесни метафори, и от лекия игрив стих.

Разбира се, в предвоенните стихосбирки на Ем. Попдимитров не липсват и творби, които не са освободени напълно и от символистични образни трафарети, и от несполучливи пресилени и повтарящи се „миражни“ одухотворявания, и от религиозни елементи („Молитвеник“, „Магдалена“, „Св. Катерина“, и др.). „Верността“ му към символизма обаче е доста ограничена и своеобразна, тъй като модерното светосещане е обединено не само със стремежа към природата, но и към старинното, към фолклора. . . „Елитарността“ при посочване на стихотворенията тук в очерка е направена с оглед подчертаването основните и плодотворните тенденции в развитието.

В довоенната интимна лирика на Ем. Попдимитров, утвърдила по безспорен начин оригиналния му глас в националната поезия като поет на романтичния любовен „сън“, наистина преобладават елегичният тон, тъгата и плачът. Те идат и от изискванията на символистичната догматика, но са израз и на искрени субективни чувства и настроения, на романтично-съзерцателния темперамент на поета хуманист. А „пасторално-буколическото“ спокойствие е сякаш някаква противоотрова на характерните за символистичната поезия лъжовност и драматичност. При съприкосновението обаче с вятъра и облаците, с дърветата и водата, с тревите и цветята меланхолията и сълзите много често така се преобразяват и видоизменят, така се „обективират“, че се превръщат, както бе вече споменато, в едно утвърждаване на живота, в една възхвала на жизнеността, на чистите човешки пориви. И поетът става творец на одухотворената и митологизирана природа. Или, ако си послужим с авторовата поетична самохарактеристика, стихът му „нежен и чист“ „споява“ „радост и тъга. . . с ведрата дъга“ („Моят стих“); песните му изобщо са сред най-нежните, защото са песни на душа „чиста като зорница и като планински ручей“ . . .

2.

По време на Първата световна война Ем. Попдимитров изживява твърде дълбоко идейно и творческо сътресение. Независимо от това, че нежният и тих лирик е далеч от боевете, тъй като работи като преводач на Южния фронт и в Главната квартира, изглежда безсмислената и кървава касапница ще да е отекнала дълбоко в душата на този толкова чувствителен към човешките нещастия и болки поет. Няма документи за никакви антивоенни и други обществени изяви. Липсват обаче и свидетелства за творческа дейност през това време, а това показва, че той, останал незаразен от шовинизма, не е приемал и е отхвърлял ненужното изтребление на хората.

Затова никак не е неочаквано, че при първото ехо от победилата Октомврийска революция и вдигналите се (при Радомир и Владая) срещу Фердинанд и продажните български управници български фронтови хуманистичната съвест на поета трепва и той се нарежда сред онези български творци, които първи откликват на съдбоносните събития. По-дълбоките корени на това решително отваряне на очи към света и съдбата на хората, на човечеството, на тази основна промяна в индивидуалистичната нагласа на мислене са в хуманизма и чувствителното сърце на поета. Не закъсняват и творческите реакции — публицистични и поетични. Наистина спонтанни, но смели и решителни. И в тази своя нова позиция той има не един пример в световната литература: Анри Барбюс и Анатоли Франс, Валерий Брюсов и Александър Блок, А. Бели, Вл. Маяковски. . . ; а и у нас : Христо Ясенев, който не само запалва своя „рицарски замък“, но става и основател на „Червен смях“, автор на „Петроград“ — първата ода в българската поезия, посветена на Великия Октомври. Малко по-късно ще го последва и Гео Милев.

Още през 1919 г. в сп. „Огнище“ Ем. Попдимитров отправя своя „Позив към българския писател“, в който обвинява тогавашната българска литература ни повече, ни по-малко в бягство от обществения живот. А обръщението му по-конкретно към българския писател гласи: „Ти трябва да напуснеш замъка на мрачната гордост и усамотение, да слезеш върху почвата на земята и твоето творчество трябва да стане изкуство за живота, а не изкуство за себе си.“ Явно е, че Ем. Попдимитров отстоява вече един съвсем нов естетически възглед, израз на една възприета и диктувана от историческия момент необходимост за промяна в литературата. Дори малко по-късно в „Литературни бележки“, декларираше вече отказа си от самоцелните и безплодни поетически химери, Ем. Попдимитров ще даде и една съкрушителна характеристика на тогавашната литература, затынала. . . „в безизходните дебри на ултрамодернизма“, вървяща „вече четвърт столетия. . . под несигурната светлина на тия блуждаещи огньове“. И призовава: „Нека сега да разцъфти творчеството с живи краски, образи и слова.“

Каква е литературно-творческата защита на готовността и собственото желание на поета за истински завои към реализма, за действително сближаване с живота и хората? Не може да се каже, че тази защита е осъществена с бележистичните му работи от това време: „Живот и блян“ (1919) — бедно предадени спомени от студентските години на поета, и романа „Пред буря“ (1921) — явно неуспешен опит да се навлезе в живота и преживяванията на носещия автобиографични черти, но и откъснат от действителността главен герой Павел. Неубедителна е и общата твърде „разпокъсана“ композиция на романа.

Но в стихосбирките „Свободни стихове“ (1921) и „Знамена“ (1922), които след това обединява и издава в обща стихосбирка „Кораби“ (1923), Ем. Попдимитров показва, че действително е обърнал поглед не само изобщо към живота, но вече определено и конкретно към съвременната действителност с най-значителните ѝ събития и проблеми. Вярно е, че с началните стихотворения в „Кораби“ — „Двустих“, „Утро“, „Свещена страна“ и някои други, поетът като че ли иска да внуши на читателя, че промяната не е станала „скокообразно“. Изглежда, писани преди войните, по общността и подсъпа към темите и по тон и образност те твърде много напомнят „Плачуши върби“ и само в ограничена степен могат да се приемат като „мост“ и „въвеждане“ към централното ядро на стихосбирката, съставено от ярки социални творби.

Истинският преход е засвидетелствуван със стихотворението „Скица“ — една реалистична по начин на изображение и антивоенна по основния си патос творба. Заслужава да се отбележи като чудесна находка на поета оригиналното противопоставяне казармеността и милитаризма на спомените — картини от трудовото ежедневие (вършитба) на селяните. А превръщането на сабята в коса, на шика — в сърп, изобщо „трансформацията“ на оръжията в оръдия на труда, непознати в нашата поезия в онези години, зазвучават и съвсем актуално. Отвращение от войната и пацифистично настроение има и в „Зима“.

Най-ясно изразени, дори открито декларирани са новите желания и мечти на поета и изобщо социалната му и естетическа позиция в „Чернозем“, „Знамена“, „Въглекопи“. . . Автобиографичните моменти засилват искреността на „Чернозем“. Обръщайки се самоаналитично към миналото, към лутанията и увлеченията в изминатия път, поетът-лирически герой, израсналият сред народа, но чужд на народните болки („Пораснах /самотен /възвисен/ и самотен — /като дъб/ от дъбрава“) разбира, че е настъпило вече времето за истинското му „врастване“ в народната стихия. Затова се обръща и с приповдигнати слова към народа — „маса-народ“ — да го закърми със своята „жизнена влага“ „като

зърно пшеничено /назряло за ново/ зачатие“.

Приеми ме
отново,
о, маса народ!
Вплети ме
в многоцветния губер,
живот!

Поетичната идейно-психологическа равностметка, мъчителна крачка от самотността и индивидуалистичната изолираност до приобщаване към мисленото и психиката на колектива, подкрепени с творческо-оптимистичния финал, безспорно засилват философско-аналитичния облик на стихотворението.

И от това най-първо и естествено — през първичното усещане на земята и чернозема — влизане в живота и сред народа поетовият поглед върви към по-голямо избистряне: той вижда не просто народа, а и оная най-борческа част от него, манифестантите-борци, които под червени знамена и с неудържим устрем към бъдещето заливат улицата:

Видях знамена...
С червения блясък на светла коприна —
вълна след вълна...

След няколко години поетът променя „червения“ с „чаровния“ блясък по-лесно обясними причини, особено след кървавата 1925 г. А в „Съдба“ „наблюдателската“ позиция преминава в желание за участие в борбата, дори в жертвостановка:

Но стига плач
Вероломен!
Погледай—възстават
Титани...
Димят
Барикади.
Аз ида с народа
и дето убиват —
Да бъде убит...

Това е най-високата точка, до която стига готовността и желанието на поета да се сближи с народа и да се жертвува дори за него.

Едно своеобразно признание за това „симптоматично завръщане“ на Ем. Попдимитров към народа е направено от младия революционен творец Ангел Каралийчев. На стихотворението си „Тоня“, появило се в органа на комунистическата младеж вестник „Младеж“ (бр. 10, 13. VIII. 1925) и посветено на „др. П. Цвиев — убит за свободата“, поставя за мото стиховете на Ем. Попдимитров от „Съдба“ — „и дето убиват /да бъде убит“. Очевидно датата „IX 1923“ в края на „Съдба“ ще да е поставена от поета допълнително! Или пък Каралийчев е познавал стихотворението в ръкопис? Едва ли...

Трябва да се отбележи, че и когато излива възторга си от борците за нов свят и прави „клетвени“ декларации, поетът не е освободил напълно стиха си от някои образни, със символистичен оттенък трафарети: „вечни пустини“, „безбрежност печална“... Изабощо не е вървяла гладко прогресивната еволюция у поета. Известна истина е, че много по-трудно — в сравнение с възприемането на новите идеи — става освобождаването от усвоените и напастените художествени похвати и средства. При Ем. Попдимитров тази „закономерност“ е може би по-подчертана, защото става въпрос не за повърхностно лутане,

а за гражданска и творческа съвест, за действително по-дълбоки и драматични преживявания, които пък, обективно взето, обогатяват и разнообразяват поетичния изказ. Освен това и в най-борческо-изповедните си творби той си остава романтик и въпреки че „надживява“ и се освобождава от някои символистични изобразително-стилистични шампи, продължава да бъде верен на романтичния строй на мислене с характерните извисявания и митологизирания, но и с чистотата на чувството и виденията. Разбира се, вече в голяма степен смекчени. . .

Обърнал поглед към трудовите хора, към социалните низини, Ем. Попдимитров се опитва да изобрази и тяхното трудово ежедневие, тяхната нерадостна съдба в социалнонесправедливото общество — стихотворението „Въглекопи“. Тук по-малко са конкретните описания на миньорската ория, а повече обобщителните характеристики и сравнения : галериите са „дворци на смъртта“, под чиито сводове живеят като погребани те, „въглекопите“ ; въгленът, който дълбае, е „страстно сърце на великата майка-земя“ ; а когато в носило полагат сразения в черния труд мъртвец, те сякаш „носят бледния труп на Христа“. . . Въмъкването на образа на Христос е не само остатък от изживения елемент в мирогледа на поета, но и опит за едно не съвсем „митично-библейско“ разбиране на спасителя, идещо несъмнено под влиянието на А. Бели, Ал. Блок и др. — като символ на социалната справедливост и надеждата за освобождение.

Най-безспорното и най-силно свидетелство в национален план, а и като израз на интернационализма, на преклонението на поета пред Октомврийската революция и отхвърлилия веригите руски народ е поемата „Русия“ (1920). Това е едно от първите произведения в българската поезия, посветено на нова, отхвърлила „вехтия ред“ и устремила се към бъдещето Русия :

Възпявам земята
Велика
Героите строги,
Русия,
столика
стихия.

И тук Ем. Попдимитров се нарежда до Хр. Ясенов и Хр. Смирненски. Той обаче избира по-друг път : с подбрани, някъде може би малко прекалени връщания назад, в миналото — походът на Наполеон и поражението при Цушима, разстрелите пред Зимния дворец и предателството на поп Гапон, Карпатите. . . — той иска да мотивира исторически безсмъртното дело на „апостолите бледни“, подготвили бунта свещен, а след това осъществили победата на революцията и утвърдили несломимата, „вечната Рус“. И сега „от мрака възлиза /Под огнена риза/ Исус!“ Това обръщение в края (а и преди това) към Христос съвсем определено ни отправя и към „Христос воскрес“ (А. Бели) и към „Дванадесетте“ (Ал. Блок).

Независимо от известна абстрактност, прекаленото позоваване на Христос или ненапълно осъщественото сепление между отделните части на поемата „Русия“ е твърде показателен опит на Ем. Попдимитров да се пренастрои, да промени утвърдения у него начин на структуриране и стихова организация на дотогавашните си работи. Явен е стремежът да се внесе по-голяма свобода и динамика, да предаде (опирайки се донякъде на революционния футуризм и експресионизъм) по-модерна експресивна сила на поетичния изказ, по-голяма разговорност и предметност на езика, за да отговори на „епохалния“, така да се каже, идеен заряд и най-висок градус на чувствата. Това най-добре се вижда в цитираните начални стихове. Този по същество новаторски експеримент на поета забелязва още на времето Николай Хрелков (сп. „Пламяк“, 1924, кн. 2).

Малката поема „Българския народ“ наподобява „Русия“ — и по общия замисъл и патос, и по „историчността“ и задъхания ритъм, и по дълбокото патриотично чувство, и по вярата в бъдещето (дори и „месиянството“) на народа — фар на „Възток“ . . . Както в „Русия“ ретроспекцията и умозрителният елемент нежатават. Върху поразтегления исторически екран се вижда целият трагичен път на народа : от Перун и хунските коне през богомилите и Бела-сица, Раковски и Ботев до Сливница, Одрин, Солун. . . Разбира се, и до очакваните бѣдни дни, когато („богомоли-орли“, „апостоли кървави“. . . „навред ще вестят : Свобода!“). Оптимистичният финал идва съвсем естествено и логично — потвърждава верния поглед на поета върху историческата съдба на народа и сам превърнал народа в истински герой на историята. В последната глава, макар и „подтекстово“ (народът е „ . . . загледаан в нощта /към Северни страниен пожар. . .“), се долавя надеждата на народа, отправил взор към възродената „Рус“. . .

Настъпилите след деветоюнския преврат и разгрома на Септемврийското въстание кървави дни задълбочават приближаването на поета към народа. В някои от стихотворенията му от онова време — събрани в стихосбирката „Веселена“ (1924) — може да се долови дъхът на тревожното и жестоко време. „Земя“, „Жена“, „Народ“ са поместени в кн. 2 на организираното от Гео Милев сп. „Пламяк“ — едно от най-„пламенните“ „гнезда“ на септемврийската литература. И ако в „Чернозем“ поетът горещо желаше да го „приеме“ народът и да го „вплете“ в „зеления губер на живота“, сега той — след като бил спял и вървял по „пътеки безименни“, но след като „прогледнал“ и се върнал към „стихите народни“ — е стигнал до готовността да се жертвува в името на народа : „О, ето жертвата /Великия час, — /когато/ За твоето име /Готов съм да ида/ На кладата аз“ („Народ“ — с означена дата 14. II. 1924 г.).

Не с такава очевидност се откроява сравнително по-слабата еволюция в общото оформяне и поетиката на заредените с несъмнено нови идеи и настроения стихове на поета. Все пак, без да се спираме подробно и специално, достатъчно е да се посочи само смяната на персонажите и декорите, на цветовете и тонаността, за да се видят и тук промените. Вместо трубадури, мадони и любовни романси идват развълнуваните улици и площади, мирисът на чернозема и блясъкът на борческия устрем.

Революционните писатели и критици не закъсняват да се отзоват на този интересен и показателен развой на поета. Г. Цанев пише статията „Завръщане“ („Нов път“, кн. 4, 1924), в която с видимо задоволство отбелязва прогресивните промени в развитието на поета, новия му „път“ — „от самота — към стъгдите. От себе — към народа“. И макар поетът да не се е освободил напълно от своята „книжност“ и екзотични образи, а „завръщането“ към живота и „приобщаването“ към народа да минава повече през разума и през мисълта, отколкото през сърцето, младият критик вярва, че с отпращания поглед към живота „дух жизнен ще освети неговата поезия“, че ще намери съответните поетични средства — „реалистични, прости, ясни“. Споменава „примера“ на Ем. Попдимитров и в статията „Към социална поезия“ („Звезда“, бр. 66, 1924). Г. Бакалов обаче, независимо че не отминава желанието на поета да се „повърне“ към земята и народа, а и дадената поетична „клетва“ („Народ“, „Земя“), смята, че това е едно „литературно“, едно „платоническо добляване“. Затова стиховете на поета не трогвали и оставяли „читателя хладен въпреки повишения тон“. Без да се солидаризираме изцяло с категоричността и скептицизма на Бакалов, не може да не се признае елементът на далновидност на бдителния критик, който се потвърждава в по-нататъшното колебливо и несигурно общес-

ствено поведение на автора, в нестабилността на идейните му възгледи и поетични прояви.

Посочените стихотворения на Ем. Попдимитров от „Кораби“ и „Вселена“ са, може да се каже, „върховите“ му изяви, които независимо от ненапълно осъществената избистреност на художествения замисъл илюстрират и най-добре очертават прелома у него. И в друга немалка част от творбите в тези стихосбирки също така може да се почувствуват настъпилите промени, но косвено и в последна сметка, защото са без „афиширана“ декларативност и „клетвеност“. В някои личи по-голяма художествена съсредоточеност и съдържаност, тъй като обикнатото одухотворяване и възвеличаване (дори обожествяване) на природата сега не е толкова изолирано или мистифицирано, а е в прозирни асоциации с живота, съдбата и душевността на трудовите хора („Дървета“, „Лято“, „Вятър“, „Корабници“, „Аве Цезар“, „Евреи“). В други — поетът пак възхвалява неразривната връзка на човека със земята и труда, възпява родината и жената („Родина“, „Свещена страна“, „Земя“, „Жена“ и т. н.), но думите и образите са с по-малко „вторични“ значения, защото са много повече свързани с преживяванията извън себе си, с чувствата на другите, защото има много повече въздух и простор, защото наистина се утвърждава творческото начало в живота.

Разбира се, има и стихотворения („Старият дом“, „Нарцис“, „Аскет“ и др.), които като че ли са връщане към изолираното от другите постово „Аз“, към примирение и дори своеобразен песимизъм и мистичност, към образност, напомняща първите му стихосбирки. Тези различия в творческите изяви на поета, тази „двойственост“ показват, че идейният и творчески прелом у Ем. Попдимитров не е бил цялостно осъществен — не само с мисълта, но и със сърцето. Оказва се, че изблиците са били недостатъчно идейно осмислени и осъзнати като мироглед и като естетическо светоусещане. Поетът наистина е бил понесен от надигналата се революционна вълна. И когато вълната спада, толкова почувствително и прогресивно развитие на поета почти спира. И за едно десетилетие — 1925—1935 г. — неговият път е белязан понякога от несъвместими сякаш прояви, с чести идейни и творчески лутания, с неочаквани връщания назад. Разбира се, със запазване, общо взето, и поддържане на социално-хуманистичната и реалистична струя в поезията си.

3.

След засилването на сговористко-фашистката реакция и нанесените жестоки удари на работническото движение и на революционната литература Ем. Попдимитров (току-що избран за доцент в университета), подобно и на други интелегенти, не притежаващи здрав революционен мироглед, е съгласен и смутен. И понеже не му достигат сили да издържи на натиска, тихомълком се примирява — престава да пише борчески и социални стихотворения, разбира се, запазва и мястото си в университета. А във философските и литературно-теоретическите си изследвания той възкресява младежката си привързаност към идеалистическата философия и по-специално към интуитивизма на Бергсон — студията „Естетиката на Бергсон“ (Годишник на Соф. у-т, 1924, т. 20). Даже пет години по-късно в статията „Философски предпоставки на символизма“ (Философски преглед, 1929, кн. 1), макар да се стреми към една обективистична позиция (предавайки най-често мненията на чуждите представители на символизма), Ем. Попдимитров защитава както индивидуалистичната философия, така и естетиката и поетиката на символизма като „най-жизнено литературно движение“. Дори се представя едва ли не като застъпник на Ницше (статията „От натурализъм към символизъм“, Листопад, 1924, кн. 6). Съвсем

очевидни са отстъпленията в идейно-естетическите възгледи на поета. С колебание и еkleктичност — редуване на верни с идеалистически разсъждения — се отличава и студията „Ибсен и ибсенизъм в литературата“ (1924).

При такава колеблива, на места и погрешна теоретично-мисловна „база“, при този „спад“ на гражданските изяви никак не са чудни лъкатушенията и колебанията в творческата активност, в поетичната „продукция“ на Ем. Попдимитров от тези години. Обърнал се към по-големите епични жанрове, поетът се опитва да възпее народа по време на върховни изпитания (войната) или да даде своя трактовка (и то в абстрактен мистичен план) на някои вечни философски проблеми. В посветената на Балканската война поема „Златни ниви и бойни полета“ (1929) наистина се виждат и съдбовното национално значение на изключителното събитие, и патриотичната готовност за борба, и красотата на родната природа, на мирния селски бит. Но и сериозните недостатъци на творбата: непревзможният официално-националистичен елемент при осветляване на събитията и пресилено връщане, дори идеализиране на патриархалното, твърде разтегната композиция и многословие, абстрактност и някак трудно обяснима прозаичност.

Не по-малко уязвима в идейно — „концептуално“ отношение е и поемата „Преображение“ (1932). Даже тук, в седемте „съновидения“, философско-мистичната атмосфера е доминираща. Не че в поемата не могат да се открият съдържателни страни и моменти („Блата“, „Градът“ и други). Все пак всичко в поемата е обгърнато в една измъчена и доста неясна — и като мисъл (еклектична), и като образност (абстрактни алегии) — философия, с една трудно разгадаема естетика, наситена със своеобразен мистицизъм. Поради това двете поеми малко допринасят за по-нататъшното развитие на поета към социално-съдържателен реализъм. Дори може да се каже, че задържат това развитие. Такъв облик има и своеобразната антология („преводи, преработки и разработки“) „Глас из дълбините“ (1933) независимо от високата оценка на намиращия се в емиграция К. Д. Балмонт, с когото поетът се среща и кореспондира. По-ясен е Ем. Попдимитров, когато обръща поглед към делото на безсмъртния Христо Ботев — пиесата „Той не умира“, написана по случай 50-годишнината от смъртта му, а излязла в отделно издание през 1933 година. Поставена в Русенския театър, тя е била посрещната радушно от прогресивно настроените зрители. Твърде различни по стойност са и редица други драматични опити на поета („Воденичарката“, „Цар Самуил“ и създадените още преди войните „Саломея“, „Маска“, „Йов“ и др.; и тук поради ограничените рамки и задачи на очерка много от творбите на поета само се отбелязват).

Много характерни, успешни и показателни — главно с оглед поддържане и засилване на реалистичната линия — са опитите на Ем. Попдимитров в преработката на народните песни. Като продължава здравата национална традиция, главно опита на П. Славейков, той оставя много примери на творческа, с художествена мярка и без имитация преработка на народни песни, в които авторското намесване („присъствие“) не пречи създадената песен да звучи понародно („Самодиви“). Особено ползотворно и резултатно използва Ем. Попдимитров опита си в преработката на народни песни при създаване на своите „Песни за малките“, събрани главно в сборниците „Иглики“, (1926) и „Росни капки“ (1931). Тук безспорният майстор на стиха, отлично владеещ богатството на българския език, пише оригинални и сочни стихотворения за природата и селския бит, за детските чувства и мечти, които се нареждат сред най-хубавите стихове за деца в българската поезия от 20-те години („Кокиче“, „Есен“, „Гроздобер“, „Цар Салтан“, и др.)

Но съществено, онова, което трябва да се изтъкне като един от най-положителните резултати от творческата работа на Ем. Попдимитров върху народ-

ното творчество, е, че съзнателният и близък досег със светоусещането и реалистичните средства на народния поетичен гений допринася извънредно много за освобождаване на поета от последните и неизживени следи на чуждите влияния. Разбира се, поетът добре знае, а и използва (както бе показано) богатствата на народното творчество още в първите си поетични опити, а и по-късно. Но тук специалното внимание към народните песни в най-голяма степен допринася за доизживяване на романтичната иносказателност в поетичния изказ, за още по-голямо и може да се каже окончателно навлизане на реалистичната образност и стилистика в стиховете му.

Това най-добре може да се види в работите, които пише в първата половина на 30-те години — сборниците „Нови песни“ (1930—1931), „Посвещения“ (1932—1933), „Есенни пламъци“ (1935). В тях абстрактността и попресилената философия все повече се заменят с наблюдения и впечатления от „живия“ живот, от по-конкретно докосване до битови, социални и човешки проблеми. Има и стихотворения (някои и препечатани), в които личат някои следи от изминатия „романтичен“ път и които несъмнено показват, че общата прогресивна еволюция и постепенните идейно-стилистични, включително и реалистични „натрупвания“, винаги водят до цялостна и пълна художествена реализация. Но повечето от стихотворенията, особено в „Есенни пламъци“ (последната стихосбирка на поета), независимо, че в някои е по-силна импресионистичната образност и акварелната техника, а в други строгата предметност и плътност на реалистичния рисунок, имат за първоизвор конкретно наблюдаваното, а за емоционална основа един ведър и оптимистичен патос. Жизнеността и оптимизма поетът „обосновава“ и в специални стихотворения — „Посвещение“, „Опиянение“. Най-убедителна художествена защита на поетовото „верую“ са както известните и дълбоко интимни „посвещения“ — „На майка ми“, „Баща ми“ и др., така и изградените поновому „пейзажни“ стихотворения: „Кухата върба“, „Стада“, „Водно колело“, „Кладенец“ или онези негови работи, в чиито център стои образът на трудовия човек — „Работник“...

Заедно с налагащото се реалистично светоусещане почти изчезват и останките от романтични елементи в стила на поета и тържествуват конкретно предметната образност и лексика:

Лятна жега. В зеленчукови градини
Жълти цветове изпущат тежък дъх.
Под върбите морно дремят сенки сини.
Хвъркне птица, а от вятър — нито лъх.

(„Водно колело“)

А всичко това е подготовка за пълната победа — заедно с прогресивните обществени позиции — на реалистичната естетика и стилистика на поета, осъществени в последната му творба „Страната на розите“.

* * *

И сега преминаването към най-високата, но и последна фаза в творческото развитие на поета е „подсигурено“ идейно и естетически с редица научни и публицистични, литературно-теоретични и критически работи, с изказвания и интервюта, появили се в прогресивните и с лява ориентация вестници и списания. Още през 1935 г. той ще заяви, че Лев Толстой принадлежи към онази група писатели, които „изнесоха на плещите си делото на руския художествен реализъм с неговия лозунг: „правда жизни“ (статията „Толстой като художник и мислител“. Философски преглед, 1935, кн. 5). А чрез защитата на реализма на Пушкин — „естественост, простота, реализъм, облагородяване на действител-

ността характеризират творчеството на Пушкин“ — поетът утвърждава и благотворното, възродително и насочено към реализма и демократизма влияние на „руския гений“ върху българската литература. Този „руски гений“ е представен от Пушкин, Гогол, Лермонтов, Тургенев, Достоевски, Чехов, Горки...

Докосвайки се до съвременните представители на българската литература, Ем. Попдимитров пак изтъква техния реализъм. Например Йовков е художник „на живи хора из недрата на народа“, „следовник в пътя на Вазов и Влайков и битовия реализъм на Елин Пелин...“ А документираната му в статии и спомени дружба с общественици и литератори като Ас. Златаров и Г. Бакалов показва, че той съзнателно е търсил близост с такива представители на прогресивното обществено движение и на марксистическата мисъл. С научна компетентност и усет за поетичната реч са изградени и задълбочените наблюдения на Ем. Попдимитров върху българския стих — „Изследвания върху българския стих“ (1942). Брошурата му пък „Ботев като поет“ (1941) е сред най-проникуваните, осветляващи от научни, може да се каже и марксистически позиции, идейното и поетичното наследство на гениалния поет-революционер. Не случайно брошурата е издадена от поддържаното от партията издателство „Нов свят“. (След първата изненада — участието на Ем. Попдимитров със спомени за критика марксист Г. Бакалов в юбилейния лист на Бакалов през 1939 г., тази брошура бе втората голяма изненада за прогресивните младежи. Не само защото бе издадена от „нашето“ издателство „Нов свят“, но и защото в анализите и заключенията си професорът от университета се позоваваше на Тодор Павлов). А заключителните думи в брошурата? На националистическите твърдения, че като има България, ще има и Ботев, той противопоставя: „Докато има Ботев, ще има и България!“. Тук Ем. Попдимитров се изравнява с позицията на революционните социалистически творци, които като истински патриоти утвърждаваха примера на борците от миналото в борбата за защита на независимостта на Родината.

А станалите известни след Деветосептемврийската революция факти, които Кр. Кюлявков съобщава (Литературен фронт, 1945, бр. 31) — за нелегалните си срещи с „буржоазния“ професор, превърнал се в истински конспиратор, за готовността му да изпълнява задачи, които нелегалното ръководство на Комунистическата партия му поставя — дооформят образа на Ем. Попдимитров като искрен и предан антифашистки борец, приел с дълбока убеденост да участва в историческата борба на народа срещу фашистката диктатура.

Най-значителната творба на поета и в тези (1935—1943) изключително важни години, а и изобщо в цялото му литературно наследство е „хумористичната поема“ (две части) „В страната на розите“, появила се през 1939 г. (през 1943 излиза във второ допълнено издание). Поемата е достоен, забележителен завършек на дългогодишните търсения на поета, негова (недооценена все още по достойнство от съвременните литературни историци и критици) „лебедова песен“.

Първата оценка за поемата си Ем. Попдимитров получава от Г. Бакалов. Както сам съобщава в последния си разговор с него, след като му прочел няколко ръкописни откъси критикът марксист заявил: „Това произведение съставлява ера в творчеството ти и събитие — в новата литература“ (Лист, Г. Бакалов, 1939). Казаното от прозорливия критик не е изгубило значение и до днес. Не е трудно да се види — и при най-общ поглед, — че „В страната на розите“ наистина е „нова ера“, нов етап в творческия път на поета. Преди всичко с избирания „обект“ на хумора, а всъщност повече на сатирата и изобличението — буржоазно-фашистка България от 20-те и 30-те години. Нито екзотични и минали светове, нито битово-романтична атмосфера, а най-съвременна и жестока обществено-политическа и културна действителност. След това — със светоусещането и позицията на поета, с авторското „присъствие и отношение: остро, категорично и последователно, отричащо социал-

ните и нравствените принципи, върху които се развива следвоенна капиталистическа България. В заклеяването и отричането, в авторската идейна и нравствена оценка не само няма колебание, но липсва черногледство и песимизъм. Подводно или най-често директно авторът дава израз на вярата си в светлото и доброто, тъй като оптимизмът му има сериозни и вечни опори: трудовия народ, любовта към Родината (с природата и славното минало), ясният поглед върху закономерностите на социалното развитие, историзма — „осъзнатото историческо съдържание“. На трето място — подетъпа и общата поетика, конкретните похвати и организация на стиха. Наистина всички тези общи и конкретни „компоненти“ на формата не се открояват така ярко, тъй като поетът следва позната в световната, а и в националната ни литература традиция (Байрон, Пушкин, Гогол, Ст. Михайловски, Вазов, Ал. Константинов. . .). Все пак липсата на всякаква модна иносказателност и абстрактност, широкото навлизане на предметността и конкретността в образите и поетичната лексика са за самия Ем. Попдимитров също така нещо съвършено ново, нов етап. . . Разбира се, тази предварителна и схематична характеристика се нуждае от една разгъната и детайлна аргументация. Поради изтъкнатите вече няколко пъти причини тук ще се задоволим да приведем само някои от най-открояващите се „доказателства“.

Ако се доверим на спомените на Владимир Русалиев, още през 1934 г. Ем. Попдимитров заживял с идеята за бъдещата творба. А три години по-късно, през 1937 г., той му съобщава с най-големи подробности плана и „скицата“ на поемата, за да заяви: „Искам да отразя цялата наша сурова и жестока действителност, в която подлещите и бездарниците стоят на върховете на обществения и културния живот, а честният и даровитият човек е оставен да гине сред несгоди и мизерия“ (Ем. Попдимитров, Г. Белев, Н. Хрелков в спомените на съвременниците, 1971, с. 96). При всичките резерви, които може да имаме към „автентичността“ и буквалната точност на казаните думи, важното е, че Ем. Попдимитров пристъпва към избора на темата и към осъществяване изобщо на творческата си задача след продължително осмисляне и при пълно изясняване на замисъла, с категоричност на собствената авторска позиция, в която, както бе казано, може да се долови верният му и дълбок, изработен вече и под влиянието на марксистическата идеология, поглед. Този поглед му позволява да види точно онези пружини и фактори, върху които се крепи социално-политическата и културната структура на буржоазно-фашистка България, да вникне в същността, да разкрие язвите и пошлостта на едно несправедливо и антихуманно общество. Несъмнено възкресяването на ранните, макар и позабравени, младежки социалистически увлечения и приближаването към революционно устремените народни маси в следвоенните години, но главно, разбира се, близостта му след 1935 г. с българските марксисти са помогнали за сигурността и дълбочината, с които поетът прави дълбок разрез на съвременната действителност.

Впрочем дългът и мисията на твореца са поетично формулирани в поемата по следния начин:

Не искам като метеор да мина,
Парабола описал в небосвода,
А като плуг дълбоко да зарина
В душата черноземна на народа.
Да втъна там в народната стихия,
От първобитието и пиан,
И словото мистично да разкрия,

Що води към Синай и Ханаан,
През бури и светкавични полета! —
Това е мисията на поета. . .

За художествената реализация и „приложение“ на благородната и хуманна, но и борческа мисия на твореца за осветляване и заклеяване на кошмарната действителност авторът си служи — от началото до края, с „геройствата“ и метаморфозите на главния герой Генчо Гинин, прекръстил се във Викентий Гински. Детайлно проследеният „път“ на този полуинтелигент и парвеню, хитрец и двуличник, който лъже наляво и надясно, който изобщо не се спира пред нищо, за да получи признание в обществото, го превръща в „синоним“ на самото общество, защото е един от „легиона“ подлещи и мошеници. Многобройни и чудни са преobraженията и чичиковските му похождения. Поетът не се уморява да търси и показва, на места твърде разточително, „подвизите“ на Гински, на този наследник на Бай Ганьо и „побратим“ на Чичиков и Гороломов.

След предварителния му общ и „дедуктивен“ построен физически и нравствен „портрет“ на „столичанин“ — студент и коректор, публицист и поет, привърженик на управляващата партия и чиновник, разпръскващ навсякъде „мъдрости“ и афоризми от своята хамелеонска и мошеническа „философия“ — авторът разгънато и мотивирано (в десетте глави на първата част) го представя в отделните и различни ситуации, разбира се, без да изменя на нравствената му същина. И „В село“ и „Под Балкана“, в „На гости“ и „Сред хайлайфа“ и т. н. — навсякъде Гински демагогува и лъже, приканва да се съставят „дружби“ за . . . назначаване на „държавни служби“, и „основава“ „задруги“ — за „протекции и служби“; проявява се като „патриот“ и „предан“ чиновник, като донжуан и „поет“, „застъпник“ на „родното“, на реализма и романтизма. . . И във втората част на поемата, когато отново е в провинцията и на Рила, на плажа и в Европа, в съда и болницата, на банкети и юбилеи, той продължава да сервилнички пред силните на деня и да „страда“, когато шефовете падат, да прави „сделки“ от собствените си нещастия и нещастията на другите, да сътрудничи на гешефтери и търговци. . . Не може да бъде и друго, щом като Гински като истински „апостол на идеята за власт“, така изразява житейската си — държавна и политическа — „философия“ :

„За работа държавна свършек няма“.
„Държавното имущество е яма —
Граби, ала начело не излизай,
И бъркаш ли в меда — добре помни —
Наивно пръстите си не облизвай,
А делвата изцяло задигни!“

Така в образа на Гински са събрани толкова и такива качества, че той наистина става характерен „герой на нашето време“, представител на безгръбначната интелигенция в буржоазно-фашистка България, който в „активността“ си стига до байганьовски цинизъм. Вярно е, че още при излизането на поемата съвременниците (Хр. Радевски, Д. Осинин, П. Динев и др.) забелязват, че в редица случаи действията и помислите на неуморимия комбинатор Гински като че ли са повече резултат от предварителния замисъл на поета и илюстрация на неговата идея, отколкото от конкретни и непосредствени прояви, че индивидуализацията на образа не може навсякъде да го издигне до пълноценен художествен тип. Същевременно всички са единодушни, че тези непълноти се „компенсират“ с изключителното и най-ценното завоевание на автора — чрез „подвизите“ на Гински той успява да покаже цялата истина за обществено-политическата

и културна среда, оная среда, която ражда героя и която му „осигурява“ възможност да разгръща „качествата“ си. Би могло да се каже, че изобличителният „разказ“ върви „двупланово“ (ако си послужим с по-модерна терминология) и по линия на разкриване „геройствата“ на Гински, и чрез сатирично-унищожителна характеристика на действителността. Всъщност „двуплановостта“ е твърде условна: двете „линии“ една без друга са невъзможни, немислими.

Няма област или кътче от байганьовската атмосфера (разбира се, от 20-те и 30-те години), които да не са показани с целия им фалш и гнилот. Тук са и висшите среди, „горните етажи“ на обществото — министри, политически лидери и дипломати, банкери и акционери (Амбаров и Житарев, побратими и наследници на Бай Ганьо), интелегенти и чиновници (професори и учители, журналисти и поети), обикновени дейци и „редници“ — защитници на политическата и административна структура на обществото (кметове и полицаи). . . Макар изобличителните описания и характеристики най-често да са свързани с Гински и да минават понякога през погледа и оценките му, Ем. Попдимитров успява да нарисова много мрачни и ужасяващи картини от „страната на розите“, картини на морално падение и лъжи, на пороци и тия. Но не само подлостта и моралното падение. От поетовата „камера“ не убягва и полицейският терор. Наистина той само отбелязва ролята на стражари и кметове при организирането на предизборни и други събрания (за повече цензурата не би му позволила), но с някои уж „случайно“ вмъкнати, дори оставени в скоби епизоди отправя читателя и към безправиято и терора. Например : за добитък е нужна „лечебница“, за хората — „участък“ ; („На Боримечката последни внук/От бой съсипан беше здраво снощи“). Вижда се истинското лице, истинският „патриотизъм“ на властниците, показващи и делото на борците-патриоти от миналото. Затова съвсем естествено прозвучава и изводът-оценка : „Стиховете строги“ на поета ще показват „ . . . от век на век /До-колко низък тук е бил човек!“

Между най-силните по гнева и изобличителната си страст са онези описания и характеристики, при които се вижда, че точността и реалистичната пълнота се градят на непосредствено „познание“, на личните впечатления на поета от героите и тяхната среда. Тук са преди всичко хората на изкуството и на науката. За писателите още отначало се казва, че се превърнали в „предатели“ — другари вероломни“, защото чистотата на вдъхновението отстъпили за „подлата банкнота“, други са „погазили“ „честта си, свободата“ и „пегаса беден“ впрегнали „в гальота“. Това предварително унищожително определение на „другарите вероломни“ се потвърждава в редица други глави на поемата — „На гости“, „Банкет“ и др. А за да характеризира професорите и учените („Към Alma Mater), поетът възсъздава цяло заседание на научния съвет в университета, с единствената цел да срещне читателите с лицемерието и угодничеството, с посредствеността и кариеризма на „магите“ — учени, при които по „привилегия феодална“ отношенията се изграждат както между „васал“ и „сюзерен“ . . . Тук в ненавистта и изобличението си поетът стига до карикатурност и гротескност. На помощ му идва играта с думи и съпоставките, основаващи се на еднаквото звучение на отделните думи (макар с различна семантика), от които се ползва ироничен ефект : „На Алма-ма. . . ма. . . тер“, „На шефа — верен пес. . . пес. . . пестелив“ и т. н.

И при тези случаи, а изобщо в поемата авторът осъществява изобличение-то и със синтетични, ударни и поразяващи определения „а ла Михайловски“, с афоризми, звучащи като убийствени присъди : държавата е „дойна крава“, животът — „пъстър панаир“, „обществена пустиня“, човекът — „лампа“ от „светлина и глина“ . . . Не по-малко сполучливи, саркастични и ефектни са и

контрастните съпоставки: когато в зори „сълливо“ гостите от банката се прощават, народът „тази вечер ял е чесън и оцет“; „у нас умът добрува с глупостта“; „наричаме ние истината свята / но предпочитаме лъжата“; вместо харамии и хайдуту днес имаме „мирновременни хайдутуци“...

Но безспорно най-силен и резултатен е „третият“ план в поемата — непосредственото участие на автора. Не става дума за обективното, традиционното „присъствие“ на всеки автор, който говори само от трето лице, а за директно намесване като „пълноправен“ герой с думи в първо лице: преки и най-интимни обръщения към читателя, разсъждения и лирически изблици, изводи и заключения, иронични забележки и убийствени присъди. Във всички глави поетовият глас се чува — или в началото или в края, или пък в най-сублимни моменти. По такъв начин поетичното, лирическото „Аз“ до такава степен е персонифицирано, че авторът, както бе посочено, се откроява наред с народа като друг положителен герой на поемата, който съвсем естествено изцяло живее с нейните проблеми и патос, който е дълбоко заинтересован като човек, творец и ... „герой“.

Още в „Пролога“, обвинявайки братята си по перо, че останали „пред злото неми“, но пък са го насочили и „насърчили“ към такива обекти и такива герои, че с право се тревожи и очаква законния въпрос на читателите: защо само „зло“ открива и предрича, нима „всичко е безрадостно“ у нас? И отговаря: „Все нещо хубаво се намира — и в природата, и в народа, у когото има „сърца от злато“... Така преобладаващото иронично и критикозаблжително отношение не се откъсва от вярата в доброто. Напротив, въпреки черните краски авторската позиция се осмисля, издига и окриля от непресъхващия борческо-хуманистичен оптимизъм, чийто основен източник е, както вече се каза, обичта към трудовия народ, действителния носител на правдата. Тази обич към народните добродетели и морал в миналото и настоящето е истинското поетово упование. Затова с такива вдъхновени и топли думи се обръща той към народа — „бунтовник“ и „великан“, „обвързвайки“ го с „клетвени слова“:

Народе мой, бъди народ стихия,
За жребия висок се приготи!
Яви се ведър ти и слънцелик,
Народе мой, бъди народ велик!

А „клетвените“ слова са: да бъде „воин“ на „жертвен подвиг“ и да даде „смисъл“ на „живота ни нетраен“. Даването „смисъл“ на „нетрайния“ ни живот очевидно цели, взето подтекстово, много надалеч и много напред...

Когато защитава своята любов към народа и към България, своя най-чист патриотизъм и хуманизъм, поетът винаги се обръща към миналото, когато народът е отстоявал вяра и език, национална съвест и достойнство. Същевременно това връщане в историята е винаги съчетано с дълбоко и открито изразено преклонение пред родната природа. Добре известно е „лирическото отклонение“ — ода на Рила:

Поклон пред тебе, Рила планина —
На българския дух си твърдина!
Над белорунни облаци — море
Стоиш ти като някой Арарат.
Тук кораба на родни дух крилат
На завет мирно някога запре.
Корона златна в звездните лазури,
На покаяние обител свята

И люлка на светкавици и бури,
И пухово гнездо на тишината!...

А скритият в пазвите на Рила манастир издига „кръста пламенен в лазури/ На вяра, писменост и сваят народна“; от скалите „изхвъркваха духовните орли“... Преклонението пред жертвоготовността на тези „орли“ борци и защитници на свободата надхвърля националните граници. Между многото „станции“ от пътешествията на Гински в Париж и желанието му да види главно „подземиата скрити“ и „опакоето“ на града, авторът вмъква своите мисли и разсъждения за парижкото гробище Пер Лашез и за „тези, що в борба наидоха смърт : / В едно с куршуми ги вечността целуна — / борците от Парижката комуна“. Само сред представителите на революционно-социалистическата литература (Н. Хрелков, Хр. Радевски, Л. Стоянов, Н. Вапцаров) може да се срещне, и то през 1939 г., такава гражданска и творческа смелост...

В това „лирическо отклонение“, а и в редица други случаи поетът демонстрира и познатите си качества на художник-живописец : одухотворяване (сега с ясен философско-психологически подтекст) на природата, лирическа развълнуваност на рисунъка, разнообразие и точност на „боите“, фолклорни елементи в сравненията и лексиката. И на фона на природната красота още по-ярко изпъкват гневът и възмущението на поета-патриот и революционен хуманист.

Не са нужни повече примери за показване на родолюбието и свободолюбието на Ем. Попдимитров. Но не може да приключим бележките си върху поемата, без да посочим оная светла вяра в бъдещето, оная борчески оптимизъм, с който е пропита творбата:

Но идат поколения и други!
След дълъг смут и бури неспокойни,
Аз знам, ще дойдат времена достойни,
Та всеки да получи по заслуги...
А тая кал пороят ще измие.
(Уви! Тогаз ще си отминем ние!)
Ще бъдат по-честити времената
И тук у нас — на розите в страната...

И обръщайки се към Родината - „майка“, продължава:

Родино майко!...
Ще дойде твой цветен ден блажен —
Да кичат рози златните ти къдри...
От тежки грижи и от мисли мъдри,
Като Мойсея грохнал, изнурен,
Аз ще застана там на хълма вечен
Да гледам твоя Ханаан далечен.
Унил и без да мога да премина
Към твоята бъдна розова градина.
Ще съзерцавам в синя далнина
На розите вълшебната страна!

Избраният от поета похват — да проследява последователно странстванията, да разказва детайлно за „подвизите“ на главния герой в най-голяма степен предопределя опростената и прегледна композиция на поемата. Ем. Попдимитров безспорно е имал примера на Пушкин в неговия „Евгений Онегин“. Само че във „В страната на розите“ наред с яснотата в структурата и последователността при разгръщане на сюжета се открояват и някои очевидни недостатъци : чести сюжетни отклонения и увлечения в подробности. Явно, че една по-голяма синтетичност и освобождаване от повтарящи се епизоди и

ситуации биха увеличили още повече непосредственото въздействие на поемата. Същото може да се каже и по отношение на строфиката, ритмиката и римуването. Наред с предимствата при строгото спазване на изискването за десет стихови куплети, при задължителното и успешно осъществяването на римуване (мъжки и женски рими) се е стигнало до явно забавяне на ритъма и динамичността, до разточителност и многословие. . . Някъде промъкналите се отделни банални, „обезцветени“, както ги определя Хр. Радевски, изрази (и на героя и на автора), или трудно намиране за римуване думи, прозвучават малко старомодно. . .

Колкото и каквито бележки и резерви да имаме към композицията и стилистиката на поемата, с изобличителния си патос и борчески патриотично-хуманистичен оптимизъм „В страната на розите“ се нарежда сред най-ярките завоевания на прогресивната, антифашистката, а бихме казали и социалистическо-реалистичната ни литература в края на 30-те години и в навечерието на Втората световна война.

ГЕОРГ ЛУКАЧ — КРИТИК НА АВАНГАРДИСТКАТА ЕСТЕТИКА

АЛЕКСАНДЪР АТАНАСОВ

Изявите на международноизвестния унгарски философ, естетик, литературовед, публицист, революционер и общественик Георг Лукач са твърде противоречиви, той е бил неведнъж обект и на остра критика. Но когато делото на такива видни личности е вече достояние на историята, влиза в пълна сила добре известното ленинско изискване за подхода към културното наследство: да се анализира то грижливо и обективно, така че погрешното и мъртвото да бъде отхвърлено, а истинното и живото да се изтъкне на преден план, като достояние на прогресивната култура и отправен пункт за по-нататъшно развитие. Толкова по-актуално значение има вярната оценка на Лукачовото дело, като имаме предвид опитите на реакционните сили да спекулират с неговите грешки и дори да си присвоят изцяло името на този виден мислител.

Тук ще се спрем накратко върху главните резултати от усилията на Георг Лукач като критик на авангардисткото изкуство и на неговата естетика. Естествено е при това, че за нас ще представлява интерес творчеството на унгарския учен не от младите му години, когато той е в плен на идеализма или на левия радикализъм, а от времето, когато става зрял марксист, сиреч от началото на 30-те години. (Що се отнася до ранното творчество на Лукач, ще изразим съгласие с онези автори, които забелязват още в него „антикапиталистически духовен заряд“, за да изтъкнат, че преориентирането на Лукач към марксизма не е „чудо“, а закономерност.¹) Вярно е, че естетиката и критиката на този марксистки изследовател, както и на мнозина други, е предимно „литературоцентристка“, но това не намалява универсалното значение на основните му изводи, тъй като процесите са, общо взето, аналогични и в другите видове изкуство.

Както е известно, антимодернистката философско-естетическа позиция на Георг Лукач е обект на атаки от различни страни. Естествено най-недоволни са представителите на антикомунистическата наукообразна публицистика, които винаги са изразявали носталгични чувства по ранното творчество на Лукач, съжаление по повод на неговите „ортодоксално марксистки“ и „сталинистски“ увлечения и радост от неговото „помъдряване“ след 1956 г., когато той плати немалък данък на ревизионизма. За тях всеки опит за критика на модернизма в изкуството и от идеологическа гледна точка е израз на „тотална липса на усет за спецификата на литературното творчество“². Без съмнение достойни

¹ Д. За аш е в. Със и без Киркегор — една дилема на младия Лукач. — Философска мисъл, 1981, кн. 11, с. 87.

² George Lichteim, Lukacs. Paris. Segers, 1971, 163—164.

за особено внимание са споровете на Лукач с други марксисти. Но не е тайна, че освен разноречията „вътре в марксизма“, представени според нас най-характерно в дългогодишния спор Лукач — Брехт, някои искат да представят за „вътрешномарксистки“ и дори за „ленински“ и такива усилия, които са насочени към коренна ревизия на традиционното марксистко отношение към авангардизма като обективно реакционно по същината си направление. Нещо повече — случва се да намират печатна трибуна у нас писания, в които критиката на модернизма се обявява за дело на „примитивно мислещи умове“ и се вземат под безрезервна защита реакционери като Йонеско, от които се отрича революционно-практическата ефективност на изкуството и се пропагандира отново естетската догма за насладата като негова главна цел.³ Тези тенденции получаха своевременен отпор както у нас, така и в СССР⁴, и в други страни, но техните застъпници съвсем не са свили знамената. Ето защо за нас становищата на Лукач не са обект на самоцелно описание, а предмет на разглеждане в контекста на незавършената все още марксистка дискусия върху природата на художествения метод изобщо, на творческите методи на реализма и на модернизма в частност. Разбира се, критическият анализ на марксисткото естетическо наследство е необходим не само за да защитим ценностите на една неувяхваща революционна традиция, но и за да обогатяваме аргументацията си и да изостряме методологическите си оръжия в борбата срещу реакционната естетика. Той ще ни помогне без съмнение и за позитивното решаване на откритите въпроси и на новите естетически проблеми, които поставя развитието на съвременната действителност и на съвременното изкуство.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЯТ ВОДОРАЗДЕЛ МЕЖДУ НАПРАВЛЕНИЯТА В СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО. КРИТЕРИЯТ ЗА ЗДРАВО И БОЛНО ИЗКУСТВО

Както е известно, представителите на реакционната философия на къснобуржоазното изкуство, а заедно с тях и ревизионистите отъясно на марксистката естетика се опитват да представят развитието на съвременното изкуство като борба на „новото“ срещу „старото“, и то — предимно в областта на формата. При това те идентифицират „старото“ с класическата реалистична традиция от Ренесанса насам, а „новото“ — с авангардисткото изкуство, на което единствено отреждат привилегията да се нарича „модерно“. На този подход не са чужди и някои социалистически писатели и марксистки критици. В статията си „Става дума за реализма“, публикувана в антифашисткото емигрантско списание „Дас Ворт“ през 1938 г., Лукач възразява решително против опитите да се представя художественото развитие в рамките на противоположността класическа — модерна литература. Като напомня, че развитието на литературата, особено в епохата на кризата на капитализма, е необичайно комплицирано, Лукач намира, че, казано грубо и опростено, в съвременната литература можем да различим три големи кръга: първо, открито антиреалистична, псевдореалистична литература, която брани и апологетизира съществуващата система; второ, литература на

³ Г. М и ч е в. Рецензия за книгата на Д. Аврамов „Естетика на модерното изкуство“. — Литературна мисъл, 1971, кн. 1; Естетическият вкус. С., 1978, с. 359, 215, 191, 20, 369, 204 и др.

⁴ Вж. М. А. Л и ф ш и ц. Искусство и современный мир. М., 1973; Т о д о р П а в л о в. За истински челна литература. — В: Избр. съч. Т. X. С., 1974; В. И в а н о в. Методологическите лъжатушения на Литературната енциклопедия. — Коммунист, 1969, № 4; А л е к с а н д р А т а н а с о в. За модерен реализъм, против модернизма. С., 1972; Още веднъж за модернизма и за етиката на дискусиите. — В: Свобода и култура. С., 1975; „Естетическият вкус“ или приключенията на еkleктиката. — Философска мисъл, 1982, кн. 6; За ефекта от изкуството. — Философска мисъл, 1982, кн. 8; Ю р и й Б а р а б а ш. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1972 и др.

т. нар. авангард, чиято основна тенденция е в упоритото отдалечаване от реализма, в едно винаги енергично ликвидиране на реализма; трето, литература на значителните реалисти (Горки, Томас Ман, Ромен Ролан и други), които вървят срещу течението на първите две групи. Лукач ще отбележи, че споменатите от него писатели — върхове на днешната реалистична литература — не съществуват за авангардистката историография. Но и в дискуссионните статии в „Дас Ворт“, чиито автори защитават страстно правата на модерното изкуство, техните имена не се споменават нито веднъж. И той заключава не без основание: „Спорът е следователно не за или против класиката, за или против модерното изкуство, а за това, кои писатели, кои литературни течения представят прогреса в съвременната литература. Спорът е за реализма.“⁵

Трябва да отбележим, че колкото и да беше разгорещена, дискусията в „Дас Ворт“ не можеше да доведе до определени резултати, тъй като самата марксистка естетика тогава не предлагаше още достатъчно определени и разработени методологически ориентири, не беше достатъчно изяснено съдържанието на самата категория художествен метод. Ето защо когато след двадесет години Лукач се връща отново към обстоен анализ на идейните основи на авангардистката естетика⁶, той поставя преди всичко въпроса за методологическия водораздел между направленията в съвременното изкуство.

Унгарският изследовател отхвърля решително опитите на авангардистките теоретици на изкуството да търсят причините за раздвояването на направленията преди всичко в областта на формата, в начина на писане, в техниката на непосредственото литературно изображение. Макар това да предлага евтина яснота в различаването на „модерното“ изкуство от „остарялото“ наследство на XIX в., подобен подход затъмнява действителната диалектика на съдържанието и формата, на взаимното преминаване на едното в другото. Лукач доказва и с примери несъстоятелността на „формалния“ критерий. Така той анализира коренно различната роля на такъв похват като вътрешния монолог при Джойс и при Томас Ман. Макар и двамата писатели да прибегват до техниката на „свободните асоциации“, първият иска с помощта на тази техника да постигне напълно противоположното на това, което преследва вторият. При Джойс потокът от спонтанни асоциации е същевременно вътрешна форма на епичното рисуване на ситуацията и характера, този похват при него е естетически принцип, чрез който творбата се изгражда като нещо завършено. От хаотичността и динамичността в играта на детайлите, която е перманентна, обаче няма нито цел, нито посока, при Джойс се получава — от гледна точка на епичността — една чиста статичност на изображението, взето като цялостен израз. При Томас Ман пък свободният поток на асоциациите е само привиден и е свободен само на равнището на непосредственото; в действителност всичко е свързано, и то както от гледна точка на последователността, така и от гледна точка на обема и продължителността. Тук всяка подробност (лице, събитие и т. н.) има своето място и своето специфично значение, появява се на повърхността само съобразно с онова свое субективно и обективно значение, което има за осветляване на същественото.⁷

Георг Лукач защитава отново основополагащия за марксистката естетика и критика на изкуството принцип: съдържанието е определящо, а центърът, ядрото на съдържанието, което обуславя формата, винаги е в последна сметка

⁵ G. L u k a c s. Es geht um den Realismus. —In: Probleme des Realismus. Berlin, 1955, S. 211

⁶ G. L u k a c s. Wider dem mißverstandenen Realismus. Hamburg, 1958.

⁷ Пак там, с. 10.

човекът. „Каквото и да е непосредствена изходна точка, конкретна тема, непосредствена цел и т. н. на литературна творба — подчертава той, — нейната най-дълбока същност се проявява във въпроса : какво е човекът? С това стигнахме до точката, откъдето се вижда ясно разделителната линия.“⁸ Оттук и убеждението му, че е неизбежно противопоставянето помежду им на двете главни направления в съвременната буржоазна литература във връзка с въпросите и отговорите на главните естетически проблеми. Това противопоставяне Лукач формулира метафорично : здраво срещу болно изкуство.

Разбира се, декадентското изкуство е определяно като „болно“ още от времето на символистите. Така го разглеждат и Плеханов, и Меринг, и Благосев, и Горки, и Луначарски, и Тодор Павлов. Но в своята статия „Здраво или болно изкуство“ (1952) Лукач прави според нас оригинален философско-естетически анализ на явлението и обогатява съществено аргументацията на неговата критика. Естествено той говори за здраве и болест на изкуството не в биологически, а в социално-исторически смисъл. Той прави принципната уговорка, че не изобразяването на болестта само по себе си, дори когато е в центъра на художествената творба, прави изкуството болно. Обратно — без изобразяването на болното, особено в класовото общество, не е възможна борбата срещу него, нито е възможно убедителното показване на здравето, позитивното.⁹

Какво означава според Лукач здраво изкуство? На този въпрос той дава кратък и според нас убедителен отговор: „Здраво изкуство означава знание за това, кое е здраво и кое е болно.“¹⁰ Взето най-общо, здравето стои на страната на прогреса, болестта — на страната на реакцията. Разбира се, Лукач е далече от вулгарното разбиране на прогреса. Той прави уговорката, че в резултат на антагонистичните противоречия и на неравномерността в развитието на класовото общество може да стане така, че на определен етап залязващото, отживялото своето време да се изяви в облика на човешко величие и чистота (Антигона). Но подобни изключения не пречат да се видят общите белези на нормалното, на здравето изкуство. Според Лукач неговата същност е в „хармонията на едно човешки-социално благоразумно съдържание с една форма, която е органично свързана с него и представлява израз на неговата истинска същност“¹¹. В това се състои и завършеността на едно голямо художествено произведение. Затова понятието за социално здраво представлява едновременно и основа на всяко истински голямо изкуство, и съставна част на историческото самосъзнание на човечеството. Лукач обаче не остава на равнището на едно абстрактно и извънисторично определение. Той напомня, че разбирането за нормално изкуство има исторически релативен характер, тъй като отношенията между хората са класово определени и исторически изменчиви, което изменя съответно техните интелектуални и емоционални оценки на тези отношения.

Разбира се, изтъква Лукач, съзнанието за това, кое е здраво и кое е болно, принадлежи преди всичко на художника. В негово лице философията на изкуството от „здравите времена“ винаги е откривала като правило един нормален, дори образцов човек. Великите художници като Гойя и Домие изобразяваха и израждането на хората по един художествено-хармоничен начин, защото за тях израждането беше израждане, а не мярка за някакъв мним нов художествен синтез.¹² Но сто че „модерният художник“ вече „не иска да знае никаква разлика между това, кое е морално и неморално, кое е истинско и кое —

⁸ Пак там.

⁹ G. L u k a s c. Gesunde oder kranke Kunst? In: Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ydeologie. Berlin, 1956, S. 155.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Пак там.

¹² Пак там, с. 158.

фалшиво“. Днес болестта вече „принадлежи към същностните признаци на художественото творчество“¹³. Първи провъзгласиха това Шопенхауер, който нарече гения „monstrum per excessum“, и Ницше, който издигна лозунга за „преоценяване на всички ценности“, станал скоро обща интелектуална мода. Оттук линията върви до наши дни. Това израждане, чиято обективна основа е в отчуждението на труда и в предизвиканата от него духовно-морална криза на къснобуржоазното общество, не се ограничава, разбира се, в областта на изкуството. То обхваща цялостно светогледа и светоусещането на къснобуржоазния човек. Лукач напомня, че човекът, който няма нормални отношения с обществото, в което живее, е предмет на изображение и в реалистичната литература. Но Гьотевият Гьоц фон Берлихинген, защитник на залавящото, е също така нормален, както и борецът за бъдещето у Горки. Затова пък бунтарската Антигона на Ануи е също така аномална, както и „космически“ обвързаните с традицията селяни на Жиано. Що се отнася до постигнатата от някои декаденти хармония между съдържание и форма, между светоглед и образ, тази хармония е чисто формална, тук единството не произтича от „душата на предмета“. По този повод Лукач дава следното, нелишено от убедителност определение на формалистичното изкуство: „Всичко, което ние наричаме формалистично, поставя в центъра на изкуството нещо периферно, изразява един субективистичен принцип като негова основа.“¹⁴

СВЕТОГЛЕДНО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАТА ПОЗИЦИЯ НА АВАНГАРДИЗМА И НЕГОВИЯ ТВОРЧЕСКИ МЕТОД

Без съмнение изходната методологическа позиция на Лукач е правилна. Ако не разглеждаме художествения метод преди всичко като съдържателно явление, няма да решим убедително и въпроса за природата на реализма и на модернизма. Естествено става дума не за голо идеологическо съдържание, а за *идейно-художествено* съдържание, сиреч за обективно звучене на творбата, което може и да не отговаря на субективните намерения на автора. Верен на класическата марксистка традиция, Лукач търси преди всичко социалната и социално-психическата основа на светогледните идеи, от които се вдъхновява и ръководи литературно-художественото движение, за да оцени оттук и характера на неговия метод, и теоретическите претенции на авангардистката философия на изкуството.

Своите анализи и оценки на авангардисткото изкуство унгарският мислител прави от една позитивна философска и естетическа позиция. Той е убеден и последователен привърженик на ленинската теория на отражението (отделен въпрос е, доколко адекватно я интерпретира) и на реализма, взет в широк исторически план — от Омир през Шекспир до Томас Ман и Шолохов — като метод, единствено тъждествен на дълбокото, пълноценно художествено отражение на действителността. Що се отнася до авангардисткото изкуство и неговата естетика, известно е, че те сами обявяват „тотална“ война на реализма. Авангардистката литература се поставя в една „фундаментална опозиция“ спрямо правдата за действителността изобщо, опозиция, която авангардистката естетика обяснява с различни, дори противоположни аргументи и която се проявява в различни форми, без да напуска своята идейна основа.¹⁵ Тази истина Лукач доказва по пътя както на философско-социологическия, така и

¹³ Пак там.

¹⁴ Пак там.

¹⁵ G. L u k a s c. Wider., S. 17.

на иманентния идейно-естетически анализ още в студията си „Величие и упадък на експресионизма“ (1934).

В по-късните си изследвания върху авангардисткото изкуство Лукач доразвива тезата си, че това изкуство съвсем не е някаква невинна игра на ексцентрични хора. То има своите философски корени още в полемиката, която Киркегор — един от предците и класиците на модерния декаданс — започна срещу Хегел. Както е известно, Киркегор отхвърли всяка детерминационна връзка между външния свят и вътрешния свят на човека, провъзгласявайки, че съществуването на всеки индивид е *инкогнито*, в което никой друг не може да проникне. Лукач намира, че авангардисткото разбиране за ситуацията на човека е изразено особено красноречиво от Хайдегер, който определи човешкото съществуване като „захвърленост“ (*Geworfenheit*). От това произтича преди всичко *безисторичността* на подобно съществуване. Като се отказва от социалното и типичното, като взема индивида само в неговата онтологическа самота и „захвърленост“, авангардистката литература може да представя само абстрактни противоположности и крайности: обикновеността на всекидневие и ексцентричността. Обръщайки гръб на реалните човешки страсти, тази литература отива все повече към естетизиране на ексцентричността изобщо, а в последна сметка — на патологичната ексцентричност. Оттук вече спонтанно се отива към стиловия приоритет на *деформацията*. Разбира се, Лукач има предвид не деформацията изобщо, а деформацията като необходима последица и съставен елемент на едно художествено продуциране, което няма ясна представа за това, кое е нормално в обществено-човешки смисъл и затова не може да използва деформацията на място, сиреч да я третира като деформация. По този начин настъпва едно *универсализиране на деформацията*.¹⁶

Търсейки по-нататък противоположностите между реализма и авангардизма, Лукач прави оригинални наблюдения върху динамичността на изображението при първия и статичността — при втория. Отсъствието на смисъл, безцелността като светоглед в последна сметка удря на цялото печат на чиста статичност, която става основен принцип на изображение дори и когато се прикрива от външна, привидна динамичност.¹⁷ Оттук авангардизмът отива и към *пълно субективизиране на времето*. Известно е, че субективният идеализъм отдавна вече отдели абстрактно схванатото време от материята и движението. Но от Бергсон насам това разделение вече не е достатъчно за идеологическите потребности на империалистическата епоха. „Истинско“, „автентично“ време става сега чисто субективното време, времето на преживяването, което по този начин напълно се отделя от реалния, обективния, материалния свят. Разбира се, това е само началото на разпадането, което продължава верижно, за да стигне дотам, че героят на Хофманстал лорд Чендос да каже: „Напълно загубих способността да мисля и да говоря за нещо свързано.“ Това е вече състояние на затыпяване и ограниченост, прекъсвано тук и там от случайни екстази.¹⁸

С това е поставен и проблемът за *ролята на патологията* в авангардистката литература днес. Както сочи Алфред Кер, при натурализма и ранния импресионизъм нуждата от патология е била преди всичко от естетски характер, опит да се излезе от пустотата на капиталистическото всекидневие. И докато при Музил бягството в невротата се рисува като протест против низката действителност, у мнозина авангардистки писатели то вече става природно „*condition humaine*“ и централен пункт на постичното изображение. Действителността се редуцира до тежък кошмар, и то по възможност отразен в съзнанието

¹⁶ Пак там, с. 180.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Пак там, с. 35.

на някой идиот. Кулминацията на тези тенденции можем да видим в романа на Бекет „Молой“.¹⁹

От простото изображение на патология, перверзност, идиотизъм се отива често към тяхното открито възхваляване. Така е например в „Пасифай“ на Монтерлан, където авторът представя страстната любов на героинята към един бик, нейната телесно-духовна отдаденост на бика като „езически идеал“, като триумфално възвръщане към природата, като пробив на „истинската“, подтискана от обществените конвенции човешка същност. Лукач изтъква, че от философска гледна точка е все едно дали се мисли за опита на Хайдегер да се дефинира социалният живот като нещо безлично, или за противопоставянето между душа и дух у Клагес, или, не на последно място, за теорията на Розенберг за мита. Доведеният до превързност русонизъм, движението по посока на изконното, което се противопоставя грубо на всяка общественост, съдържа необходимо в себе си интенция към възхваляване на аномалното, белязано е с печата на антихуманизма.²⁰

Интерес предизвикват наблюденията на Лукач и върху алегорията и алегоризирането в авангардисткото изкуство. Според него именно алегорията е онази естетическа категория, в която може по художествен начин да получи значение светогледът, който предполага една разпокъсност на света вследствие на трансцендентността на неговата същност и крайна причина, на пропастта между човека и действителността. Алегоризирането тук става средство за принципино отричане „отсамността“ на света, става светогледен принцип.²¹

Според Лукач в творчеството на Кафка виждаме прототип на алегоричното изкуство. Но неговите произведения нямат непосредствено, религиозно-алегорично значение в стария, традиционен смисъл, макар и с някои модерни примеси. Лукач се съгласява с Валтер Бенямин, че Кафка е атеист. Естествено — от модерна буржоазна кройка, понеже той „не схваща отстраняването на бога от света на човека като освобождение, както е при Епикур или при атеистите на революционната буржоазия, а разбира това като напускане на света от страна на бога, като господство на безутешността в живота, като господство на безсмислеността на всички човешки цели в един такъв свят“.²² Въпреки голямата сила на въображението, въпреки таланта и високата художническа съзнателност, които са му присъщи и които Лукач изрично изтъква, Кафка не може да постигне онази съдържателно-релефна средина между единичното и общото, която е характерна за реализма.²³

Не можем да не се съгласим с Лукач, че Кафка е парадигматичен за целия авангардизъм. Страхът, усещането за слабост, издиганато до равнището на светоглед, усещането за пълната човешка незащитимост пред един необясним, недостъпен за познаване и неотклоним ужас, прави неговото дело символ на цялото авангардистко изкуство.²⁴ Нека напомним, че Кафка признаваше честно своята обърканост и страдеше от нея: „Аз приличам на овца, загубила се нощем в планината, или на овца, която бяга подир тази овца“ — пише той в дневника си на 19 ноември 1913 г. Като го представят за „учител на съвременната литература“, adeptите на модернизма спекулират безсрамно с неговата драма. Но едва ли са на прав път и онези съвременни марксистки автори, които, изхождайки от вярната констатация, че творчеството на Кафка отразява ситуацията на отчуждението на къснобуржоазния човек, че то е суров обвинителен

¹⁹ Пак там, с. 26.

²⁰ Пак там.

²¹ Пак там, с. 36.

²² Пак там, с. 40.

²³ Пак там, с. 42.

²⁴ Пак там, с. 32.

акт срещу чудовищния антихуманизъм на един социален ред, и т. н. — решават, че този художник принадлежи на... реализма. Защото изкуството на Кафка не е изображение на болното, а болно изкуство, един своеобразен клиничен документ, който фиксира пълното отъждествяване на гледната точка на доведената до пълно отчаяние, неспособна за никакво дистанциране от обекта и от себе си жертва с гледната точка на твореца. Съзнанието на художника-реалист не се свежда до онова, което му е „фактически дадено“, то е трезво, макар и емоционално наситено отражение на определен обект от определена позиция и с определено социално намерение. Не може да се описва реалистично треската с ръка, трепереща от треска, по думите на Хипел. . . Разбира се, това не означава, че у Кафка няма и съществени елементи на реализъм, че у него не се преплитат противоречиви тенденции.

ЛУКАЧ — КРИТИК НА ЕКСПРЕСИОНИЗМА. ПО ПОВОД НА ЕДНА НЕЗАВЪРШЕНА ДИСКУСИЯ

Както е известно, през 1937—1938 г. германските антифашистки писатели, художници и други културни дейци дискутират на страниците на емигрантското литературно списание „Дас Ворт“ върху природата на експресионизма и реализма. Тази дискусия, породена от потребностите на новия етап — борбата срещу фашизма и войната, подтикната от решенията на първия конгрес на светските писатели, има за конкретен повод статията на Георг Лукач „Величие и упадък на експресионизма“. В тази статия унгарският естетик отрича изцяло не само светогледно-идеологическите, но и формално-стиловите принципи на това направление, поради което тя предизвиква възражения и от страна на редица прогресивни литератори. В статията си „Става дума за реализма“ (1938) Лукач си прави самокритика за това, че е свързал твърде директно експресионизма с идеологията на т. нар. независима социалистическа партия, но не се отказва по същество от критиката си.

Лукач напомня претенциите на самите експресионисти за това, че тяхното движение не е само чисто литературно. В речта си през октомври 1920 г., която Лукач нарича „надгробна“, един от видните теоретици и основатели на експресионизма, бергсонянецът Ворингер твърди, че „банкрутирали експресионисти са и много хора, които нямат понятия от изкуство“²⁵. За Ворингер крахът на експресионизма е всъщност крах на стремежа да се преодолее „новата действителност“ (действителността на империализма, на световната война и световната революция) идейно и художествено от позициите на буржоазната интелигенция.

Разбира се, Лукач си дава сметка за лявата настроеност на мнозина експресионисти. Някои, като Йоханес Бехер, напомня той, минаха на страната на пролетариата, като положиха усилия да отхвърлят идеологическия багаж и творческият метод на експресионизма. Унгарският изследовател признава и „субективно честните“ убеждения на мнозинството от експресионистите, искреността на тяхната опозиция срещу „буржоазността“, срещу войната и насилието. В този смисъл не са справедливи онези, които представят оценката на Лукач за експресионизма за „изцяло негативна“²⁶.

Същевременно Лукач изтъква, че участниците в това движение се борят срещу „буржоазността“ изобщо, но не срещу империалистическата буржоазия

²⁵ Wilhelm Worringер. Künstlerische Zeitfragen. München, 1921, S. 7—8.

²⁶ Н. С. Павлова. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе. — В: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962, с. 291.

срещу „войната“ изобщо, но не срещу империалистическата война, срещу „насилието“ изобщо, но не срещу контрареволуционното насилие на реакционната буржоазия. Според него, макар и преследвана във воюваща Германия, „страстната борба на експресионистите против войната, както и нейните литературни външни прояви. . . беше — обективно — все пак една мнима борба“. Нещо повече — лозунгите, изразяващи абстрактен пацифизъм, идеология на отказ от насилието, са „антиреволюционни“. Това не е развълнуваност на истинския революционер, тя е наложена на дребнобуржоазните писатели отвън, от историческите събития и затова е истерично пресилена. Ето защо не е чудно, че мнозинството — след краха на експресионистското „решение на световната загадка“ — се приютяват в пристанището на капиталистическата стабилизация, в която дребнобуржоазната интелигенция намира път към една тиха и пречистена пустота, към „новата реалност“²⁷.

Що се отнася до творческия метод на експресионизма, Лукач го разглежда като пръв естетически аналог на философския ирационализъм. В схващането на действителността като пълен „хаос“ и в усилието да се постигне „същността“ на нещата по чисто субективен и при това ирационален път унгарският мислител вижда централния стил (методологически! — б. м., А. А.) проблем на експресионизма, доказвайки убедително, че така поставен, този проблем е неразрешим. Търсенето на „същността“ в „трансцендентното“ се превръща в абсолютен творчески произвол²⁸. Освободеният от обективната действителност, вътрешно изпразнен от обективно съдържание, крещящ чисто субективен „израз“ може в своята цялост да породи само едно пусто натрупване на „извержения“, една замръзнала сума от празни жестове. Липсата на съдържание бива облекчена в шумна словесна патетика, освободеният от предметността на обективната действителност език застива в бутафорна „монументалност“.

Както изтъква Н. С. Павлова, „за експресионизма в най-голяма степен е характерно, че самият автор оставаше в плен на онези проблеми, страх, неясноти, за които пишеше“²⁹. Пак тя напомня известното признание на Йоханес Бехер: „Заблуда, на която често се поддавах и самият аз, беше, че хаосът може да бъде въплътен, като се стои върху хаотичната гледна точка.“³⁰ Ето защо и Лукач не без основание говори за мнима активност на творческия субект, в която теоретиките на експресионизма виждат неговия основен принцип, представяйки го като нещо „радикално ново“³¹. Изобщо в публикациите си срещу авангардизма унгарският изследовател неизменно сочи „стерилността“ на неговата опозиция, тъй като подобна опозиция не отрича основите на буржоазния социален ред, нито е насочена към неговото коренно преустройство. Обратната страна на тази опозиция е сервилното приспособяване към недостойното за човека съществуване. По този повод Лукач напомня, че литературният живот дава маса примери, как тези противоположности практически съвпадат: от Кнут Хамсун до Жид, от Савинков до Малро. Защото това са две крайни прояви на фалистерството³².

Унгарският изследовател изтъква, че критиката на буржоазността без присъединяване към освободителната борба на пролетариата може лесно да се превърне в противоположна крайност: в онази демагогска критика на капитализма отъясно, на която по-късно фашизмът дължеше в значителна степен своята масова база. Неслучайно отделни писатели или идеолози на по-късния

²⁷ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 180.

²⁸ G. L u k a c s. Wider. . . , S. 180.

²⁹ Пос. съч., с. 286.

³⁰ J. R. B e c h e r. Das poetische Prinzip. Berlin, 1957, S. 211.

³¹ G. L u k a c s. Wider. . . , S. 180.

³² G. L u k a c s. Schicksalswende, S. 155.

фашизмът се оказаха бивши експресионисти. Лукач забелязва, че тук не е толкова важно персоналното развитие на този или онзи към фашизма (самият Сорел например не стана фашист), важна е логиката на развитие на самата идеология. Чувствените измерения на тази „антибуржоазна“ идеология са по произхода си несъмнено в един романтичен антикапитализъм. Но когато вместо класовата противоположност на пролетариата и буржоазията се измисля някаква „вечна“ или „историкофилософска“ противоположност между „буржоазния и небуржоазния човек“, може лесно да се стигне и до идеята за необходимостта от един господстващ „елит“. Ето защо крайно лявата интелигенция също може да стигне от Ницше през Сорел-Парето до фашизма. Лукач забелязва, че експресионистите приемаха идеологическия упадък на империалистическата буржоазия безкритично и без съпротива, дори временно бяха негови пионери. Прокламацията от експресионистите мним активизъм, тяхната мнима опозиционност и мнима революционност направиха експресионизма пригодно за фашизма на следствие³³. Разбира се, според Лукач това наследяване означава едновременно преобразяване, преустройство: онова, което в ранните империалистически идеологии е било още колебливо или само объркано, сега става открито реакционно. Който подава на дявола малкия си пръст, подава му цялата си ръка...³⁴

Такива са, в общи линии, схващанията, които отстоява унгарският изследовател в дискусиата за експресионизма. Без съмнение в оценките на Лукач има немалка доза сектантска праволинейност. Той забравя, че повечето от критическите реалисти също атакуват буржоазното общество, без да отричат неговите основи. Псевдоопозиционността на авангардисткото изкуство не произтича толкова от абстрактността на неговата антибуржоазност, колкото от насочеността на неговия бунт фактически срещу общочовешките ценности, срещу човека изобщо и срещу самото изкуство. Протестът срещу злото може да бъде искрен, но когато се изразява по неподходящ начин, той може, дори неволно, да се превърне в продължение на същото зло. Лукач забравя също така, че при съответни условия и гъбав навън подход на революционните сили неясният и абстрактен протест срещу войната и насилието може да бъде вярно насочен, да се използва за целите на антиимпериалистическата борба.

Същевременно едва ли може да се приеме становището на Н. С. Павлова, че оценката на Лукач за експресионизма е „безусловно груба и схематизираща“³⁵, т. е. напълно да се отхвърли стореното от Лукач. Първо, както видяхме, говорейки за експресионизма, унгарският изследовател има предвид не онова малцинство, което се издигна до равнището на пролетарската революционност, а мнозинството, което се върна в „лоното“ на капитализма, както и онова малцинство, което еволюира към фашизма. Второ, в своите статии върху авангардизма Георг Лукач пристъпва не като критик или историк, а като *теоретик*. Разбира се, безспорен ерудит, той борави с много имена и примери, прави множество конкретни анализи, но всичко това му служи като изходен материал или като илюстрация — той изгражда преди всичко абстрактния модел на експресионизма, респ. на авангардизма като философия, естетическо съзнание и творчески метод и в това е както неговата неизбежна ограниченост, така и неговото предимство.

Всъщност днес почти всички марксистки автори виждат и постиженията, и недостатъците в творчеството на онези, които сами се наричаха експресионисти. Въпросът е що е именно експресионизъм и към кое направление спада фактически всеки от тях. Роден върху страниците на списание „Шурм“ през 1911—1912 г., за да означа, без претенции за научна точност, особено-

³³ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 157.

³⁴ Пак там.

³⁵ Пос. съч., с. 291.

стите на един нов художествен стил, противопоставящ се на импресионизма („образяването“ се заменя с „изразяване“, крещящото „Аз“ на художника измества „предмета“, в сравнение с предишното изкуство „това не са очи, а уста“, пз думите на Бар), терминът *експресионизъм* бе разпространен безкритично върху явления и течения, които имат помежду си предимно външно, формално сходство, докато по същество изхождат от коренно различни светогледно-естетически позиции. „Мнозина защитаваха страстно експресионизма — пише Лукач. — Щом обаче станеше нужда да се посочи конкретно кой е образцовият експресионистки писател, дори кой изобщо ще заслужава да бъде наречен експресионист, мненията се разделяха така рязко, че не оставаше нито едно безспорно име.“³⁶ Той обаче не разграничи достатъчно категорично експресионизма от *експресивността*, за да поправи на спекулациите или на невежеството, поставящи под един знаменател предимно *експресионисти*, като Готфрид Бен, Алберт Вайсгербер, Емил Нолде, Макс Бекман и други, и изцяло или предимно *експресивни реалисти*, като Йоханес Бехер, Кете Колвиц, Ото Дикс, Георг Грос, Ерих Барлах и други. За разлика от него Тодор Павлов е по-диалектичен, доколкото идентифицира модернизма с извращаването, с довеждането до абсурд на иначе присъщи на истинското изкуство структурно-функционални особености и стилови похвати. „Винаги съм изтъквал — пише той, — че марксистите-ленинци са за използване на символи в изкуството, но са против символизма, за експресивността, но против експресионизма, за индивидуалността, но против индивидуализма, за формата, но против формализма, за действително модерното, но против модернизма, за действително авангардното, но против авангардизма.“³⁷ Този критерий Тодор Павлов приложи и като критик, когато изтъкна редица положителни, немодернистски моменти в творчеството на символистите, а също когато защити експресивната поема на Гео Милев „Септември“, доказвайки, че тя е произведение на социалистическия реализъм.

Както вече изтъкнахме, природата на художествения метод се определя преди всичко от обективно хуманистичната или антихуманистична позиция на творбата. Самата Н. С. Павлова подчертава: „Отношението към човека — постоянен фокус на идеите и творческия метод на писателя — се оказва онази точка, в която левият експресионизъм явно е противоположен на декадентството.“³⁸ При това тя има предвид декадентството на групата около „Щурм“, намерила, пак според нея, естествено продължение в литературния дадаизъм, в абстракционизма, в произведенията на Бекет. Но ако т. нар. ляв експресионизъм е „противоположен на декадентството“ (на десния експресионизъм), как могат те да принадлежат към един и същ метод? Очевидно упоритият отказ на Павлова да признае наличието на каквито и да било елементи на *реализъм* в творчеството на „левите“ експресионисти се обяснява с нейното невероятно стеснено понятие за реализма, според което този метод ни дава само „непосредствената правда за действителността“³⁹. Всъщност творците около „Акцион“ и всички т. нар. леви експресионисти следва да бъдат разглеждани като представители на един модерен, експресивен *реализъм* или като противоречиви, „междинни“ феномени. Смятаме, че никога не е късно да се дадат на нещата истинските им имена.

³⁶ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 211.

³⁷ Тодор Павлов. За истински чедна литература. — В: Избр. съч. Т. 10, с. 231.

³⁸ Пос. съч., с. 281.

³⁹ Пак там, с. 287.

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО, ФОРМА И СЪДЪРЖАНИЕ, ИЗКУСТВО И ИДЕОЛОГИЯ.

СПОРЪТ ГЕОРГ ЛУКАЧ — БЕРТОЛД БРЕХТ

В началото на 30-те години, когато Георг Лукач се оформя като марксист естетик и литературовед, Бертолд Брехт, търсейки измеренията на една съвременна марксистка естетика, развива своята теория за епичния театър. Лукач, който си остава привърженик на Аристотеловата поетика на драмата, не приема новаторството на Брехт. За него това е само „интересен и остроумен формален експеримент“. Разногласията между двамата се разрастват, обхващайки основни въпроси на естетиката, като достигат най-голяма острота по време на дискусиата върху реализма в „Дас Ворт“. Съгласни сме с В. Митенцвай, че в този спор „трябва и двамата да се разглеждат като представители на противоположни позиции вътре в марксизма“⁴⁰. Защото и двамата са не само убедени привърженици на социализма и непримирими борци срещу фашисткото мракобесие — и двамата са принципи противници на декадентското изкуство, и двамата защитават страстно правата на Разума срещу ирационализма и мистиката. В „престрелките“ им несъмнено се проявява и личен елемент, постепенно изживян след Втората световна война, когато Лукач признава Брехт за голям творец, но корените на разноречието им са в различното разбиране на теорията на отражението, в различния философско-методологически подход на двамата към оценката на природата на реализма и авангардизма — всичко това обусловено от различните им схващания за мисията на изкуството в епохата на борбата срещу фашизма и капитализма, за мир, демокрация и социализъм.

Лукач разбира художествения прогрес повече като по-нататъшно развитие на големите реалистични традиции на XIX в. Най-ярък образец в това отношение за него са творци като Балзак, Толстой и Томас Ман. И това не е случайно — в литературата той вижда същия процес на отражение, както и в науката, намирайки спецификата на художественото отражение само в различния начин на обобщаване и в различната форма на изразяване. Целта на всяко изкуство, казва Лукач, е „да даде един образ на действителността, в който противоположността между явление и същност, единичен случай и закон, непосредственост и понятие и т. н. да бъде решена така, че двете да съвпадат в спонтанно единство в непосредственото впечатление от творбата на изкуството, да съставляват за възприемащия неразривно единство“⁴¹. От позицията на така разбраната теория на отражението унгарският теоретик защитава аристотеловската структура на „органичното“, затворено и закръглено художествено произведение и отхвърля „отворените“ форми на новото изкуство⁴².

В своята страстна защита на реализма и непримиримост срещу буржоазното декадентство Лукач допуска очевидни крайности. (Така той обявява включването на репортажни елементи в тъканта на романа за... декадентско явление.⁴³) Това дава повод на Брехт да го обвини в консерватизъм и в „обратен“ формализъм, както и в обективизъм и съзерцателност⁴⁴. Според Брехт унгарският теоретик разбира едностранчиво теорията на отражението, тъй като между същност и явление има не само единство, но и противоречие. („В соб-

⁴⁰ Werner Mittenzwei. Der Streit zwischen nichtaristotelischer und aristotelischer Kunstauffassung. Die Brecht-Lukacs Debatte. — In: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs. Leipzig, 1975.

⁴¹ Цит. по: Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. III, Berlin, 1964, S. 59.

⁴² W. Mittenzwei. Цит. същ., с. 190.

⁴³ Вж пак там.

⁴⁴ Пак там, с. 172.

ствен смисъл диалектиката е „изследване на противоречията в същността на самия предмет“ (Ленин). От опростеното разбиране на отражението идва и основната слабост на Лукачовата теория на реализма: недостигът на активен елемент.

Брехт смята, че значителните творби на къснобуржоазната литература, като тези на Кафка, Джойс и Пруст, трябва да бъдат разглеждани не само като продукт на упадък — от тях има какво да се научи, поне като нови технически похвати. Лукач обаче неправилно свежда сблъсъка между основните направления в изкуството до идеална борба между хуманизма и варварството, неправилно взема реализъм и декадентство като напълно разделени феномени. Според Брехт неговият опонент ще напомня винаги за един филм на Чаплин, в който Чаплин пълни един куфар и всичко, което стърчи извън куфара, просто отрязва с ножицата⁴⁵.

Разбира се, големият германски художник също стига до полемични крайности — нещо, което отбелязват редица марксистки изследователи. „Мисълта на Брехт, че „реализмът изобщо не е въпрос на форма“ (Иностранная литература, 1956, № 12, с. 176), макар и изказана от един от видните представители на социалистическото изкуство — пише А. С. Бушман, — все пак си остава не повече от твърде индивидуално, частично мнение.“⁴⁶ Безусловно прав е и М. А. Лифшиц, когато забелязва: „Когато демократическата или социалистическата идея... се изразява чрез задгробни, трансцендентни символи, нарочно безобразни и внушаващи отвращение към живота (или други патологични афекти), тази идея под влиянието на самата форма, в която е изразена, губи своето напредниково значение и става само название, зад което прозира друго съдържание, безразлично към борбата на милионите и дори чуждо за нея, в края на краищата реакционно.“⁴⁷ Впрочем самият Брехт, макар да обявява за формалист всеки, който „се хваща за формата“⁴⁸, също се „хваща за формата“. Неговото изискване реалистът да пише така, че „да бъде разбираем“⁴⁹, в последна сметка се отнася и до формата. Сам той сочи как неадекватната форма проваля и съдържанието: „Грешките и заблудите на някои футуристи са общоизвестни. Те поставяха върху огромен куб огромна краставица, боядисваха ги в червено и наричаха това „Портрет на Ленин“. . . Изображението не трябваше да напомня за нищо, което е вече известно от старите проклети времена. За съжаление то не напомняше и за Ленин. Това е ужасно. . .“⁵⁰

Очевидно Брехт има основание, когато критикува Лукач за консервативно подценяване на новите търсения в изкуството на XX в., но той от своя страна явно подценява постиженията на реализма на XIX в. „Онези възможности за художествени решения — пише справедливо В. Митенцвай, — които Балзак намери за своята епоха и които по-късно бяха абсолютизирани и издигнати от Лукач за единствен еталон на реализъм, бяха отхвърлени от Брехт без необходимото разбиране.“⁵¹ От разрушаването на личността на къснобуржоазния човек съвсем не следва, като твърди Брехт, че отделният човек вече не е център на събитията, че „старата техника“ не е годна да изобрази индивида в класовата борба, че вече не съществуват цялостни характери за роман от класически тип и т. н.⁵² Критерият на Лукач за „здравата“ и „болната“ гледна

⁴⁵ Пак там, с. 173.

⁴⁶ А. С. Бушман. Методологические задачи литературоведения. — В: Вопросы методологии литературоведения. М. — Л., 1966, с. 54.

⁴⁷ М. Лифшиц. Мифология древняя и современная. М., 1980, с. 517.

⁴⁸ Б. Брехт. О литературе. М., 1977, с. 150.

⁴⁹ Пак там, с. 157.

⁵⁰ Пак там, с. 154.

⁵¹ В. Митенцвай. Испытание нового метода (Бертольт Брехт). — В: Эстетические позиции. М., 1973, с. 87.

⁵² Пос. съч., с. 78, 175, 161, 169, 159—160, 221—222 и др.

точка в изкуството е несъмнено по-верен. Впрочем, като се прекланя пред творчеството на писатели като Горки, Брехт фактически сам опровергава себе си.

Едва ли посочената от Брехт едностранчивост в подхода на Лукач към авангардисткото изкуство може да бъде оспорена. Отсъствието на достатъчно диференциран подход към отделните представители и към противоречивите тенденции на това направление, недостигът на онази диалектичност на отишаното, която предполага запазването на „рационалното зърно“⁵³, всичко това е безспорен минус на Лукачовата интерпретация. Ние обаче не можем да се съгласим с онези, които отхвърлят изцяло антимодернизма на Лукач като „догматичен“. Според нас позицията на Лукач не може да бъде разбрана добре и оценена справедливо във от контекста на идеологическата борба в епохата на общата криза на капитализма, без конкретно-исторически подход в обяснението на нейните мотиви. Не бива да забравяме, че след 1905 г. и особено след победата на Октомврийската революция в Русия на Запад настъпва време на „реакция по всички линии“ (Ленин). Обекти на особено яростни атаки ставаша материализмът във философията и реализмът в естетиката и изкуството. Първоначално шокирани от „бунта“ на модернистите, но бързо схванали мнимия характер на тяхната „антибуржоазност“, господстващите на Запад сили им осигуриха мощна база за пропаганда и самореклама, за обработка на общественото мнение и за тероризиране на привържениците на реалистичното изкуство. В предните редици на настъпващия антиреалистичен фронт се оказаша рамо до рамо „ултралевите“ пролеткултовци в СССР, които искаха в името на революцията да „изгорят Рафаел“, и лидерите на авангардизма в Италия, които се проявиха като привърженици на фашизма. Както изтъква Лукач в „Разрушаването на разума“, „пътят на декадентския модернизъм, на експресионизма, сюрреализма, абстракционизма — от спонтанното описание на бягството от нечовешко състояние в извънчовешкото чак до теоретическата основа на това изкуство — е белязан с печата на антихуманизма“⁵⁴. Самата история доказва, че изкуството, което естетизира разпадането на човека и на неговия свят, което сее отчаяние и неверие в смисъла на човешката активност, обективно служи на реакцията, дори когато субективно е израз на трагичен хуманизъм.

В тази обстановка главното беше да се защити реализмът, на което посвети енергията си и Георг Лукач. А когато водиш отбранителен бой срещу яростно настъпващ противник, трудно е да се предпазиш от огрубяване на нещата и от полемични крайности. Същественото обаче е, че Лукач прояви в тази битка твърдост и последователност. Както е известно, в края на 30-те години бандата на Хитлер—Гьобелс—Розенберг по демагогски съображения и заради разгрома на вътрешнопартийните си съперници устрои погром над експресионизма като „изродено изкуство“ и „културболшевизъм“. Когато след Втората световна война, през 1953 г., студията на Лукач „Величие и упадък на експресионизма“ бъде преиздадена, тя ще бъде придружена от забележка на автора, че посоченото обстоятелство „не променя правилността на тук направения анализ“⁵⁵. За Лукач беше важна собствената обективна същност на явлениято, а не конюнктурното отношение на едни или други социални сили към него.

Този подход според нас е правилен, той е проява на теоретическа принципност и на политическа прозорливост. Като напомня, че Хитлер преследваше преди всичко реалистите в изкуството, Лукач изтъква, че „същата картина имаме и днес, само че под егидата на американската „демокрация“. Фаворизирането на „абстрактното“, сиреч съзнателно антиреалистично изкуство в САЩ не е случайност, нито се прави само от снобизъм“⁵⁶. Нека добавим, че събитията

⁵³ Пак там, с. 11.

⁵⁴ G. L u k a c s. Die Zerstörung der Vernunft, S. 643.

⁵⁵ G. L u k a c s. Probleme des Realismus, S. 183.

⁵⁶ Пак там, с. 646.

в някои социалистически страни през последните две десетилетия също показва, че реакцията не се е отказала да използва авангардизма в изкуството за своите политически цели. Така, след като напомня, че дори в условията на капитализма чехословашките художници не са приели авангардистката мода, един словашки изследовател пише: „Абстракционизмът като истинска модна истерия завладя нашето изкуство и от позицията на „силата“ на абстракционистите в културния живот си проби път като официален израз на нашата култура. . . Погледнато от краткото разстояние на годините, идеологическото проникване на продуктите на кризата от буржоазната в социалистическата култура ни се представя като закономерен и неизбежен пролог към политическото разложение от 1968 година.“⁵⁷

* * *

Естетическото и литературно-критическото наследство, което остави Георг Лукач, е богато и противоречиво. Без съмнение то още дълго ще бъде предмет на дискусии, тъй като и самата марксистка естетика преживява период на преустройство и на интензивни търсения. Също така обаче е несъмнено, че в него има множество плодотворни идеи, втурвания и резултати. Що се отнася до декадентството, както отбелязва сам Лукач, то, разбира се, ще се изживее едва след коренното преобразяване на обществените условия, които го пораждат. Но теоретическият разгром на авангардистката естетика е задача изключително важна, тъй като догмите на тази спекулативна естетика, прилагани от съответстващата ѝ критика, дезориентират и развърщават преди всичко художниците. Това е всъщност борба за талантите. Може унгарският изследовател да е допуснал рецидиви на вулгарносоциологическия и на директно-идеологическия подход към изкуството, но неговата голяма заслуга е, че той анализира светогледните и методологическите корени на кризисното изкуство и подложи на унищожителна критика общия философско-естетически модел на антиреализма. Може да се каже, че Лукач е онзи марксистки критик, който разкрива най-аналитично философското кредо на авангардисткото изкуство и на неговата естетика като израз на ирационализма и на антихуманизма⁵⁸. Разбира се, когато ретроградството се представя за „новаторство“, тогава защитата на истински прогресивното изглежда проява на „консерватизъм“, но това не бива да ни смущава. Наистина Георг Лукач имаше по-голям афинитет към онези форми на изображение, които следват натурата, и се отнасяше с недоверие към по-смелите формални експерименти. Това обаче не означава, че са прави онези, които отдават предпочитанията си на някакъв „социалистически авангард“, в който има място само за творци като Брехт и Маяковски, но не и за творци като Горки и Шолохов. Защото новаторството на социалистическия реализъм не е само в новите средства, то е съдържателно-формално, то е дело на всички негови гениални и талантливии представители и следователно „авангард“ на съвременното изкуство е социалистическият реализъм като цяло.

Непримиримата позиция на Георг Лукач срещу модернизма, при всичките ѝ недостатъци, неговата страстна и талантлива защита на реализма отреждат на унгарския мислител видно място в развитието на марксистката философско-естетическа традиция и си остават остро актуални.

⁵⁷ Мартин Чичила. *Човекът и културата*. С., 1983. 150—151.

⁵⁸ G. L u k a c s. Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik (1935); Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna (1956); Franz Kafka oder Thomas Mann? (1958); Realismo e Existencialismo (1967); Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst (1968); The ideology of Modernism (1968) и др.

ЗА ПРОЗАТА НА ИВАН ДАВИДКОВ

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

Промените в нашия обществен живот след 1956 г. доведоха до подем и обновление и в съвременната ни белетристика, до по-бързо узряване на писателите. Иван Давидков е ярък пример за този процес. Той доразвива своята централна, основна, морално-етична тема, като обогатения му личен и социален опит го води до по-дълбоки прозрения. И тъй като е един от най-значителните ни съвременни поети, художествената му проза несправедливо остава някак встрани, на второ място в творческото му развитие.

Иван Давидков е не само поет по нагласа на съзнанието, но и по душа. Той е роден поет — с поетично отношение към хората и към света. Поетическото начало господствува и в белетристиката му; изразява се в новаторското естетическо светоотношение на разказвача, в пределно откровената изповед на героите, в одухотворяването на природата и вещите, във виртуозния живописен рисунък, в напевно-приказните интонации, в ритмическия слог. Неговият разказвач, подобно на лирическият герой от стиховете му, потъва в съзерцание и самовглъбяване, преосмисля и съпреживява отново и отново наблюденията си, емоционално реагира на всеки нов контакт с живота.

Още през 1967 г., когато излиза първата белетристична книга на Иван Давидков, Атанас Далчев най-точно определи творческата му специфика, посочи особеностите на поетическата му дарба: Иван Давидков — пише Далчев — не е достатъчно оценен от критиката, но в съзнанието на събратята си се нарежда между най-добрите ни съвременни поети.

Той има душа на живописец, широко отворена за света и явленията, за светлината и багрите. Желанието му да загребе колкото се може повече от тях го е накарало, мисля, да изостави в последните си книги традиционното стихосложение с неговите ограничения. Неговият стих, който сега се развива свободно, акцентуван само в римата, е като голяма мрежа, натегнала от улова на образи и красота.

Бих казал: премного красота. . . “

Тази вярна оценка на Атанас Далчев за поета Давидков можем изцяло да отнесем към белетриста Давидков. И в белетристиката му има много светлина и багри, много красота и емоционално напрежение; и в нея напълно е преодоляно традиционното повествование „с неговите ограничения“.

Иван Давидков е централна фигура в лиричната ни проза на 60-те години, когато писателите ни започнаха по нов начин да изобразяват борбата за духовност и за извисяване на националния характер. Първата му книга: „Далечните бродове“ заедно с „Пътуване към себе си“ на Блага Димитрова, с „Пътища за никъде“ на Богомил Райнов и с „Двама в новия град“ на Камен Калчев дадоха първоначалния тласък за интензивното развитие на новия тип синтетична

лирична проза, която и днес преживява своя разцвет, обновявайки се с нови и нови жанрови и стилкови форми. Иван-Давидковата проза активно участва и в този обновителен процес. Неговата еволюция на белетрист съвпада с еволюцията на прозаическите жанрове от лиричното, субективното, автобиографичното към нов тип епичност.

В първите си повести „Далечните бродове“ (1967), „Къшей хляб за пътника“ (1971), „Вечерен разговор с дъжда“ (1973) Иван Давидков особено много държи за достоверността, стреми се колкото може по-автентично да възкреси личните си спомени. Основна роля тук играе автобиографичният момент, фактът претворен в лирически план най-често с тиха тъга и меланхолия. Възкресявайки своето детство и юношество, писателят отприщва буйния поток на поетическите си асоциации, за да преосмисли всяко съхранено от паметта конкретно събитие.

Така наречената „нова вълна“ в прозата на 60-те години, която увлече не само Иван Давидков, но и мнозина други изявени поети, бе обществено обособена от озонираната атмосфера след Априлския пленум на нашата партия от 1956 г., от демократизацията на обществения живот и от новото възраждане на националния творчески дух.

Априлската творческа атмосфера ражда и автобиографичните книги на Иван Давидков, наложени от душевната му необходимост да даде пълна свобода на своето богато въображение в поетическото възкресяване на детството и юношеството; да разгърне на по-широк битов и обществен фон динамичните промени на живота и на човешките характери. Творец като Иван Давидков не може да не спаси от забравя своето минало и миналото на българското село. Като всяка развита и истинска духовна личност той живее с миналото си и с миналото на своя народ; то е част от душата му, от най-интимната му човешка същност (още повече, че родното му село е обезлюдено и разрушено и съществува само в спомените му).

Писателят преживява драматично възкресяването на всичко, отминало безвъзвратно във времето; изваждането от паметта на скъпи и съкровени преживявания е съпроводено с една дълбоко осмислена, понякога дори трагична равностойност. Сякаш с отсичането на дърветата край шосето (в „Далечните бродове“) и с демонтирането на железопътната линия (във „Вечерен разговор с дъжда“) нещо завинаги умира в душата на разказвача.

Автобиографизмът и достоверността са естетически принципи в белетристиката на поета, преплитат се със силно изявеното лирично начало и налагат голямото обобщение за духовното и творческото израстване на съвременния интелектуалец. Самата еволюция на белетриста е вече доказателство за това израстване.

Спомените на разказвача в първите три книги на Иван Давидков се индентифицират със събитията — пресъздадени като обективно значими, но пречупени чрез субективния свят на героите. В правдивостта и делничността на пресътворените спомени тънко и точно, неусетно и непретенциозно се очертават символите на безвъзвратността на вече отминалото в националния живот и чертите на новата душевност, на новите нравствени норми на съвременника.

Темата за раздялата с миналото е една от основните в белетристиката на 60-те години, но у Иван Давидков тя прозвучава най-съкровено, най-интимно и художествено внушително. Чрез неповторимостта на неговото поетическо виждане, чрез изцяло поднесените богато нюансирани психологически детайли и преходи в настроенията на героите, чрез ярката живописност на изобразените картини от живота, чрез непрестанно преливане на субективното и обективното в органичното повествование прощаването с миналото прозвучава и носталгично, и мъдро, с овладяна болка и с вяра в бъдещето.

Възкресявайки миналото от съкровените си спомени, писателят успява чрез автентичния житейски факт, чрез автобиографизма и съзнателно търсена-та достоверност да навлезе неусетно в нравствените проблеми на нашето време. С цветовете нюанси на многообогатената си палитра той рисува природни пейзажи, картини от миналото, оригинални човешки фигури и незабравима атмосфера, в която те се движат и действуват. Давидковата живописност на осезаемото и наситено с аромати повествование е извънредно изразителна. Тя засилва внушението от метафоричните смислови значения на образите.

Скритият, вътрешен смисъл на всеки колоритен детайл при Давидков разкрива хората, а не събитията и чрез хората — проблемите: тези на отчуждението, на миграцията и екологията в нашия съвременен български вариант.

Проблемите и идеите на света, в който живеем, налагат на поета Иван Давидков преминаване към белетристиката за по-плътнo, по-обширно и мащабно изображение именно на идеите на епохата. Писателят сам обяснява защо се е насочил към художествената проза: „Фактически моята ориентация към прозата беше вследствие на равносметка.“ Равносметката на зрелия творец се превръща в претворения от него свят в равносметка на героите му (например в героите от „Билет за Бретан“ или от „Бял кон до позореца“ като художника, Антония, Седефина, Иван Барбалов. . .).

От проекция на авторския спомен, на авторската мисъл и душевност героите му стават във всяка следваща книга все по-обективизирани. И те, като своя създател, са в процес на развитие — чрез равносметката и самоопознаването.

Още от „Къшей хляб за пътника“ към „Билет за Бретан“ (1976) се долавят промените на героите и повествованието по посока на художественото обективизиране, на акцентирането и центрирането на основните идеи: забелязва се и видима демократизация на естетическите норми (например по-осезателно навлизане на прозата на живота във поетичния свят на разказвача). Господството на поетическото въображение и емоционалната памет на белетриста постепенно е заменено с доминиращия му интерес към психиката на днешния българин от селото и града и по-специално към характера на сегашния наш интелигент.

Аналитичната мисъл на Иван Давидков се съсредоточава все по-целенасочено над психологическите подбуди за действията и състоянията на героите. Чрез техните неповторими съдби, размишления и преживявания авторът отговаря на глобалните етични идеи на нашата епоха.

В тази явна насока към все по-плътнo приближаване до съвременната българска психика върви развитието на белетриста Иван Давидков от „Сбогом, Акрополис“, 1975 г., „Бял кон до позореца“, 1975 г., „Билет за Бретан“, 1976 г. до последните му два романа: „Рифовете на далечните звезди“, 1981 г. и „Зимните сънища на лъвовете“, 1982 г. Чрез тях можем да проследим не само очевидната еволюция на автора, но и процеса на прераждане на националния характер в резултат на динамичните обществени промени; процеса на духовното извисяване на интелектуалеца, който в образа на Мартин Калинов — Преводача от романа „Зимните сънища на лъвовете“, стига своята завършеност, своята кулминационна художническа зрялост (става дума за зрелостта и мисленето на героя, за възвишения му комунистически морал на творец и за зрялото художествено майсторство на белетриста).

Изобразявайки емоционалните промени и промените в съзнанието на съвременника, Иван Давидков (например в „Билет за Бретан“, където се кръстосват множество вълнуващи човешки съдби на фона на живота в големия град) става все по-обективен, по-съсредоточен и задълбочен в съвременните психологически и нравствени процеси. И тъй като героите му вече не идват от спомена,

а от днешния живот, тръгвайки по големите пътища на съвременното, белетристът отново и отново се връща към темата за твореца и творчеството, която за пръв път постави в образа на художника от книгата „Вечерен разговор с дъжда“ и особено в „Бял кон до прозореца“, където старият художник вече влиза в близки взаимоотношения с хората от старческия приют, в чиито души също гори творчески пламък (например безкористният артист Иван Барбалов — възрастният копач на кладенци).

През миналото десетилетие и сега, когато в художествената проза на Давидков нахлуват все по-ярко изразени нравствените конфликти на времето и тревогата за днешния човек, темата на творчеството и творческата личност зазвучава по новому — особено в романа му „Зимните сънища на лъвовете“. Още от „Къшей хляб за пътника“ към „Билет за Бретан“ (1976) се долавят промените на героите и повествованието по посока на обективизирането им, на акцентирането и центрирането на основните авторови идеи. Забелязва се и видима демократизация на естетическите норми, която се дължи на все по-осезателното навлизане на прозата на живота във поетическия свят на разказвача. Развитието на белетриста Давидков се чувства най-силно в изваяните образи на героите Антония, Илия Американеца. . . , които вече не идат от спомена в миналото, а от реалния живот и всичко, което се случва с тях, всичко, което носят вътре в себе си, е художествен синтез на характерни черти на народопсихологията ни.

Аналитичната мисъл на Иван Давидков в последните му два романа целенасочено се съсредоточава над психологическите подбуди за действията и състоянията на героите. Чрез техните неповторими съдби, размишления и преживявания авторът обективно и мъдро отговаря на глобалните психологически и нравствени въпроси на нашето време.

Тъжната повест на стария учител Христофор Михалушев и на неговия душевно болен син Макавей Червенокосия разкрива типично българската привързаност към земята и родното огнище, националния стоицизъм и оптимизъм. Старият учител и Червенокосия носят вековните добродетели и болезнената съвременна чувствителност и непримиримост; в техните чисти и благородни сърца трагично отекват проявите на злото, подлостта, насилието. Въпреки трагичната драма на учителя, чийто единствен син Горският цар изпраща в лудницата, все пак не загасват в душата му лъчите на добротата, полетът на духа, надеждата в сиянието на вечните звезди.

Разказът на Христофор Михалушев и Макавей прераства в разказ за постепенната смърт на родното им село, а оттам — в символ на постепенното умирање на българското село въобще.

Прощаването с родната къща и родното село, което изчезва под безмилостната язовирна вода, сега е много по-драматично отколкото в досегашното творчество на Давидков, защото е обективизирано в ярки човешки съдби и характери. Творческото въображение основно е трансформирало спомена с помощта на съвременното преосмисляне на голямата тема: прощаването с българското село. Изобразен е процесът на рушенето на старото и жестокото, безцеремонното нахлуване на цивилизацията, на бездушната техника и машинизация в света на спокойствието и красотата на природата и в романтичната душа на наивника и идеалиста, на чудака-правдотърсач.

В художествено претворения образ на съдбоносния исторически прелом в ограждавяването на днешното село (става дума не само за наш, национален, но и за всеобщ исторически процес) Иван Давидков влага и дълбок общочовешки смисъл за тленността на всичко земно и за вечността на „далечните звезди“. Неговото интимно прощаване с детството и младостта прераства в обществено, национално и универсално обобщение.

„Рифовете на далечните звезди“ е една от най-изповедните книги на писателя и може би най-метафорично съдържателната, най-проницателната по отношение сложността на човешката природа и смисъла на човешкото съществуване. Тук земният ни живот се съизмерва с рифовете на далечните космически светила, към които е устремен духът на съвременника. Зрелостта на белетристичното мислене и на авторовите философски обобщения се отразяват върху поетиката на романа, изграден с полуреалистични и полуфантастични художествени средства. Образът на разказвача сега се оформя не в лирическите отклонения (както беше в предишните творби на автора), а само в онеяниято му отношение към героите и в начина, по който използва библейски митове и образи, за да внуши философските си концепции. Поетическото въображение на Иван Давидков сега не само одухотворява природата, животните, вещите, дрехите (това е характерно за цялото му творчество), но чрез библейско-митологичното и фантастичното влага иносказателен подтекст в почти всеки конкретен образ. Тук и реалистичното възпроизвеждане на всекидневното и приказно-фантазното претворяване на екзистенциалните и философски идеи са в еднаква степен подчинени на иносказанието и метафората, на символа и алегорията. Чрез явната художествена условност в различните ѝ прояви се поднася богатият смислов подтекст.

Иносказанието е навсякъде в повествованието за стария учител и болния му син — и в природния пейзаж, и във вещественния и психологически детайл, и в самите характери на героите. Ярките багри на живописните изображения често се заменят с призрачни картини в мътни цветове (като мътните води на Огоста); от една страна, калта и черният порой, от друга: цъфналите дървета и цветя; от една страна, змията-изкусителка и, от друга, поривът за летеж към звездите; — секачите с брадвите и — лодката, която спасява болното момче от апокалиптичните му видения: старият учител — и Горският цар и т. н.

Символите се осъществяват в противопоставяне или в преливане на противоположните значения. Например отчуждението, което се чете в жълтите студени и жестоки очи на Лисицата и на Горския цар, и светлината в топлия поглед на учителя и на Червенокосия или гъстата тиня на забравата и разрухата, която реката влече, и сияйната светлина на звездите, които обещава безсмъртие. . . В това алегорично противопоставяне на явления и ценности категории се разкриват диалектиката и драматизмът на живота, в който доброто и злото са във вечен конфликт, и на човека, в чиято същност се борят материалното и духовното начало. Така Иван Давидков стига в зрялата си художествена проза до най-съществените проблеми и идеи на битието, а това естествено го довежда до осъществяване на белетристичното майсторство, до значимия художествен синтез, изразен чрез разнообразните степени на откритата художествена условност.

В творчеството си от последните няколко години Иван Давидков чувствително засили конфликтността и драматизма на лиричното си повествование, засили тревогата си за морала и нравствеността на съвременника; повествованието му стана по-динамично, а ярките бои от палитрата му на живописец се омокотиха и получиха нови, по-мрачни отенъци.

Активността на интелектуалното самоопознаване чрез напълно откровената равностетка на изминатия житейски и творчески път налага в прозата на Иван Давидков втората голяма тема, която разработва и в поезията, и в прозата си: темата за творчеството и за творческата личност.

Новите му психологически романи все повече се доближават до типа романи като тези на Павел Вежинов („Нощем с белите коне“), на Богомил Райнов („Този странен занаят“), на Дико Фудчеджиев („Зелената трева на пустинята“), в които героят носи изцяло сложната проблематика на епохата,

реализира историзма и осъвременяването като естетически принципи чрез своите разсъждения и преживявания.

В духовния космос на героя е концентрирана огромната енергия на съвременето. Това е един нов тип епичност, нов тип романово повествование, в което не масите, не народът (представен чрез най-различни герои от различните класи и съсловия), а отделната личност (с политическата си и нравствена зрялост) vyplъщава идеите и духа на времето.

Епизмът в новия вид съвременни психологически романи, в които централно място заемат последните три романа на Иван Давидков: „Билет за Бретан“, „Рифовете на далечните звезди“ и „Зимните сънища на лъвовете“, е епизъм от нова категория и е рожба на последните големи промени в нашия обществен живот. Промени, които доведоха до значително повишаване ролята и отговорността на отделната личност в развитието на всички сфери на живота ни.

„В пълния смисъл на думата цялостно и разгърнато осъществяване на дадена историческа задача може да се постигне едва след като субективният фактор започне съзнателно и целенасочено да разработва стратегията и тактиката на нейното реализиране. От тази гледна точка преломната роля на Десетия конгрес на БКП е неоспорима“ (Вл. Мигев. „Изграждане на развитото социалистическо общество в България“, в сп. „Исторически преглед“, 1981 г., кн. 3—4, стр. 5).

Тръгвайки по широкия друм на съвременето белетристът отново и отново се връща към темата за творчеството, видоизменяйки я, усложнявайки я благодарение на натрупания с годините опит, превръщайки я в нравствена тема за творческото начало у човека като източник на най-безплодните добродетели, като определящо мъдростта и достойнството в човешкото поведение. И като изкупление за грешките и греховете, като оправдание за преживените земни дни и като път към безсмъртието чрез сътворената красота.

За пръв път тази тема прозвуча в образа на художника от повестта „Вечерен разговор с дъжда“, а в „Бял кон до прозореца“ включва и останалите герои, с които старият художник общува (в старческия приют); герои, които също носят в душите си творческия пламък (например безкористния артист, вдъхновения копач на кладенци Иван Барбалов).

Любимите герои на писателя са ония, у които не угасва поривът към творчество, към създаване на добро и красота за другите. Чрез този тип герои автор изповядва своите подбуди и своите емоционални импулси за творчеството: „Гласан от вътрешен порив, аз съм минавал през грозотата и през кратките радости на живота, запътен към нещо красиво и възвишено — повече мечта, отколкото реалност. . . “ А един от героите му разсъждава: „Но може би творецът е нещо друго, различно от човека, с чиито обувки и поизмачкани дрехи върви по земята? — Той е навярно скритата същност на тоя човек, неопетнената му душа, а тая душа се разнежава до болезненост или крещи за изгубената доброта и щедрост, а човекът, притежателят на таланта, е само едно язвително, себично същество. . . “

На подобни въпроси Иван Давидков отговаря и в последния си роман „Зимните сънища на лъвовете“, където темата на творчеството най-плътнo прозвучава в интимно-тържествената изповед на главния герой. Тук образът на Мартин Калинов — Преводачът съсредоточава в себе си сложната интелектуална проблематика на времето. Чрез неговите наблюдения и оценки се разкрива живописно средата на софийските писатели; разкриват се противоположните насоки в морално-етичната система на съвременната ни хуманитарна интелигенция. Удивително верни и точни са тук наблюденията на главния герой, чийто образ съдържа и синтезираната морална оценка на писателя за цялостния

нравствен климат в средите на днешните интелектуалци и псевдоинтелектуалци; съдържа и справедливата му присъда над лъжекултурния и лъжетворчески дух, който изпълва писателското кафене.

В снобската атмосфера на фалш, егоцентризъм и грандоманщина се разиграват различни недостойни и миниакални случки и прояви на герои като Есеиста и неговия племенник — изобразени живо и обективно, но през мъдрия, спокоен поглед на Мартин Калинов, през неговото, противоположно на тяхното, светоусещане на истински творец, чужд на подобен „интелектуализъм“.

Живописните конкретизирани изображения от ежедневието на софийската интелигенция възкръсват в пресните спомени на героя заедно с характеристиките на неговите колеги-писатели, между които единствено Гъркът излъчва благородството и духовността на истинския интелектуалец. Всички останали са видени и разкрити в същността си на нищожества, кариеристи, бездарници с огромно самочувствие. И тъй като главният герой ги изобразява такива, каквито лично ги е възприел и оценил — без сарказъм и озлобление, а с горчива ирония и лек присмех, от позицията на моралната и благородна творческа личност — то те участвуват в романовото повествование като обективни, реални представители на днешната ни псевдоинтелигенция.

Чрез героите си псевдоинтелигенти Иван Давидков е успял да изгради чертите на един, за съжаление, твърде разпространен днес съвременен социален тип на самозабравил се, привилегирован гражданин, който живее с напразното чувство за превъзходство над останалите. Този вид герои не се възприемат като субективни проекции на авторската видия, а като реални и плътни художествени възплъщения на характерни съвременни явления.

И Мартин Калинов, и второстепенните герои (които сега съвсем не са толкова многобройни както в предишните романи на писателя), и разказвачът (който играе ролята на лирически герой едва в послеслова) са носители на цялостна и стройна идейна и морално-етична система. Наличието на типични за времето и средата характери, претворени обективно през умния поглед на интелектуалеца, както и наличието на обединяваща мирогледна система са все доказателства за епичност в структурата и композицията на романа. Това е епичност от нов тип (като тази в романа „Везни“ на Павел Вежинов), в която главният герой предава духа на епохата, оценявайки хората и обществена атмосфера в дадени среди.

Има нещо общо не само в структурата и композицията на подобни днешни психологически романи, но и в душевността на главните им герои. И героят на Иван Давидков както проф. Урумов от „Нощем с белите коне“ и както архитектът от „Везни“ е болезнено чувствителен и душевно уязвим, силно самокритичен и най-развълнуван за другите, а не за себе си; също така притежава и проявява една днес вече станала „старомодна“ деликатност в характера и в поведението си.

Героите на Иван Давидков от последните му романи (имам предвид „Билет за Бретан“ и „Зимните сънища на лъвовете“) вече не са затворени в своя херметичен свят чудаца и странни търсачи на правдата (от типа на Йовковите положителни герои), а пряко участвуват в обществения живот.

Но всички тези нови черти на белетриста Иван Давидков, които са породени от промените в нашето съвремие от последните години, не изменят качествено неговия стил и почерк. И сега, както по-напред сме потопени в неговата характерна атмосфера на човечност и духовност, на тъжна меланхолия и душевен стоицизъм. И сега, макар и омекотени и помрачени, преливат богато разнообразни цветове и аромати в свежото повествование на този неповторим майстор-изобразител и ваятел на характери, на този поет в художествената ни проза. Към осемте романа на Иван Давидков ще се връщаме винаги когато изследваме пътя и състоянието на съвременното ни национално изкуство.

НЯКОИ УТОЧНЕНИЯ ОКОЛО КНИЖОВНОТО НАСЛЕДСТВО НА П. Р. СЛАВЕЙКОВ

ЕЛЕНА НАЛБАНТОВА

През 1854 г. Петко Славейков публикува в подлистника на „Цариградски вестник“ преводната брошура „Брачни дар на младите съпругници, годеници и на всички ония, които мислят този път да последуват“. В бр. 184 от 31 юли, след първия откъс от превода, е написано: „Някой турски сатирик така вика против ония, които се женят за пари:

Тежко и горко на тогова,
кой се жени за пари
и богата стара баба
предпочита от девойка
добросърдца сиромашкиня. —
За имот ли се ожени?

Роб си. Имах заповедник.
Варди и кат му прилегне
в чутурата счуква вяра.
Ха бре! дръж го за брадата,
вещице за пари избрана!
Ще не ще, щеш го накараш
да търпи като магаре.

В следващия бр. 185 пак след края на превеждания откъс е отпечатано стихотворението „Не търси далек честта си...“, също без подпис, и то е припознато като Славейково в т. I на пълното събрание на съчиненията му¹, а „Тежко и горко на тогова...“ е отминато от съставителите.

Основание да приемем възможността, че това стихотворение е писано от Славейков, ни дава фактът, че и то като „Не търси далек честта си...“ е поместено непосредствено след текста на превода, правен от Славейков, като и двете стихотворения не са подписани. Освен това безспорно е, че и двете творби са се родили в резултат на контакта на техния автор с проблематиката на „Брачни дар...“, което, струва ни се, също може да послужи като аргумент да се приеме, че те са създадени от неговия преводач.

В бр. 5, г. IV на в „Право“ от 27 март 1871 г. е намерила място сатирата „Посвящение А. Д. Пюсюклиеву“, подписана „Т... На Връбница 1871“, в която се осмива Ангел Пюсюклиев за стихотворението му „Пейте, Славейков!“. В бр. 14 на в. „Македония“ от 6 април 1871 г. Пюсюклиев отговаря с „Посвещава се, комуто се пада“, а в извънредната притурка след бр. 14 е поместено стихотворението:

Към...

На връбница върбалашки стихотворец.
размучал ся в *правовий* нечист обор
стихове рога наострил да боде
дано би с туй важност да си зададе!
Но на туй му ритмено рикание

¹ П. Р. Славейков. Съчинения. Пълно събрание. В 10 т. Съст. С. Баева, Ел. Диловска, Цв. Македонска. Под ред. на Г. Цанев, П. Динев, Ст. Божков, Т. I С., 1963, с. 266.

кой слух дава, кой ли пък внимание!
Нек'рикае, нек'измучава стихове,
важност му е всичко тази — Вол реве.

Както се вижда, в това стихотворение обект на изобличение е редакцията на в. „Право“, която по думите на автора е превърнала вестника в „нечист обор“, а известно е, че в началото на 1871 г. Славейков е в остра полемика с в. „Право“ и с главния му редактор Н. Михайловски, когото обвинява в нечисти домогвания около изготвянето на устава на българската патриаршия. Освен това в „Посвящение А. Д. Пюскилиеву“ Славейков е остро нападан, че „са мисли господар“, който чака:

та да му ся кланят, молат,
за да свири и да пей. . .

Тези две обстоятелства ни позволяват да допуснем до известна степен възможността стихотворението „Към. . .“ да е писано от П. Славейков.

Пак във в. „Право“, г. VII, 1871, бр. 19 от 17 юли е публикувана дописка от гр. Русе, в която Славейков е критикуван за цялата му журналистическа дейност и е обвинен в користи чувства към народните работи. Вестник „Турция“, чийто съредактор по това време е Т. Икономов, в редовната си притурка на бр. 24, г. VII, от 3 август 1871 г. дава следния отговор на тези нападки:

„Магаре и славей (Една басня, като отговор на „Право“ и кореспонденцията му от Русе)

Магарето видяло славейт и му казва: „Я чуй приятелю! Хортува се за тебе, че си знавал много майсторски да пееш; твърде ми ся ще да та послушам и да си дам и аз мнението върху това отгоре, сиреч наистина ли знаеш да пееш добре!“

Сега славейт наченал да си изказва изкуството: Зачоруликал, засвирил на хиляди тюрлии, протакъл, извивал; то нежно той си снишавал гласът и с глухо тътнене ся чувал този глас на далеч, то из'дребно треперлив глас из'еднъш пръскал по лесът. Сичко тогава слушало Авроринът любимец и певец; тънкий вятърчец престанал, птиците млъкнали и стадата наколеничили. Овчеря от наслаждение едва дишал и нявга, нявга само ся позасмивал на другарката си, но все пак внимавал песнята на славейт.

Песнопоеецът свършил. Магарето (русенски дописник) с насочена към земята муцуна казва: „изрядно! без лъжа ще ти кажа, че не дотегваш, когато та слуша някой; жално само, че не си ся запознал с нашия петел, тогава ти йоше по-много щеше да ся доделаш стига само шо годе у него да ся поизучиш.“

Когато чул такава пресъда, горкият ми славей ся впуснал и прехвъркнал зад няколко полета. — Крылов.“

След баснята е публикуван послесловът: „Този е, Г-не Редакторе, отговорът ми на русенския кореспондент на „Право“. Повече не възнамерявам да отговарям, нито да отговарям занаяпред на лични нападения върху ми. . .“

Именно този послеслов ни дава известни основания да приемем, че е възможно автор на тази басня да е Славейков, тъй като в периода от 17 юли до 3 август във в. „Право“ няма друга дописка от Русе². Освен това текстът на баснята не е нов за Славейков — той го публикува в проза (в значително по-кратък вариант) още през 1852 г. в „Езопови басни (Басеник)“, а в стихове — във в. „Гайда“ през 1866 г., и то също като отговор на лични нападки³.

² В бр. 20 на в. „Право“, г. VII има едно обръщение от русенската община, което не е във връзка с появата на баснята „Магаре и славей“, макар че в него също е нападан Славейков.

³ П. Р. С л а в е й к о в. Съчинения. В 8 т. Ред. колегия: С. Баева, Д. Левков, Ст. Михайлов, П. Тотев и Цв. Унджиева. Т. I. С., 1978, с. 336.

Както посочва дългогодишната изследователка на Славейков Соня Баева, всяко издание на поета след неговата смърт е направено „с желание да се обнародва окончателният, при това най-художествен текст на произведенията му, да се проследи „историята“ на тяхното създаване“⁴. Ето защо смятаме за нужно да привлечем вниманието и към един вариант на известната басня „Орел, рак и щука“, за който съобщава още през 1923 г. В. Погорелов⁵, а през 1957 г. М. Стоянов го определя като писан от Славейков⁶. Творбата е поместена в края на преведената от Ст. Захариев брошура „Св. Димитрий Солунски и Македонските словени с Българите“, издадена от Славейков в печатницата на в. „Македония“ през 1868 г.

В последните издания на поета баснята „Орел, рак и щука“ е представена с един вариант, печатан през 1866 г. във в. „Гайда“, като в т. I/1963 г. са посочени още два, открити в архива на Славейков, които не съпадат непълно с текста, публикуван в „Св. Димитрий Солунски...“, но които съдържат достатъчно общи места, за да може със сигурност да се твърди, че последният е писан от същия автор.

Тук привеждаме варианта на баснята от 1868 г., като посочваме онези места, в които той се различава от създадените по-рано:

Басня

Орел и рак и щука
по някаква сполука
такваз им работа дошла
да теглят наедно кола.
Тъй впрягат се и трите,
напрягат те жилите,
и ще се пукнат чак речи,
а па да тръгнат не личи.

Те можеха покара
най-лесничко товара,
но на оредът кат'крилат
все теглял на високо,
кир рачо телял на назад,
а шуката — в дълбоко.
Кой крив, кой прав не знам,
колата и до нине там.

Кога другарите не са съгласни
и трудовете им са все напрасни.

Най-съществена промяна е претърпяла поуката на баснята — за разлика от текста в „Гайда“, където смисълът е предаден чрез епиграмно точната форма на народните пословици, в по-късния вариант тя се приближава възможно най-близко до оригинала на Крилов.

Съдейки по досегашните издания на Славейковото творчество, тази преработка е единствената стихотворна творба, която поетът публикува през цялата 1868 г. — година, в която издава осем книги предимно с преводни съчинения.

⁴ С. Баева. По следите на ръкописите. — Лит. мисъл, 1976, кн. 1, с. 112.

⁵ В. Погорелов. Опис на старите печатни български книги. 1802—1877. С., 1923, с. 555, № 951.

⁶ М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Аналитичен репертоар на българските книги и периодични издания. 1806—1878. Т. I. 1957, № 2883.

ПИСМА НА МАРА БЕЛЧЕВА

ЛИЛИЯНА В. СТАВРЕВА

В личния архив на Васил Ставрев (1885—1929) учител по литература във Варна, преподавател, литературен и театрален критик са запазени писма от Мара Белчева, изпратени до него и съпругата му в периода от 1926—1931 г. С Мара Белчева Васил Ставрев се запознава чрез Вера Желязкова — варненка, учителка с литературни интереси. От Желязкова Мара Белчева научава, че баща ми пише рецензия за стихотворната ѝ сбирка „Сонети“ и тогава отправя първото си писмо до него. Писмата имат до известна степен личен характер, но дават и представа за някои черти от характера и светоотношението на Мара Белчева, за нейната изключителна чувствителност, за сърдечното ѝ отношение към хората, за мъдрата ѝ извисеност над житейските неслоди. Писмата представям в хронологичен ред.

София, 26. II. 1926 г.

Уважаеми Господин Ставрев,

Госпожа Вера Желязкова ми писа, че Вие сте пожелали да направите рецензия на моите сонети. Разправя ми още какъв идеален пропагандист сте били на скъпия Пенча. Станахте ми веднага твърде близък и си позволявам заедно с екземпляра, който Ви надписах, да приложа още трийсет други, които, ако не можете сам Вие да пръснете между познати и ученици, да ги предадете на някой книжар в града Ви. Имам още големи задължения и не зная как да ги посрещна.

Простете голямата ми свобода и приемоте моите отлични чувства на преданост и признателност.

Дано Ви се реванширам и аз някога.

С поздрав
Мара Белчева

София, 16. III. 1926 г.

Уважаеми Господин Ставрев,

Отивайки на пощата, ми подадоха записа за 600 лева.

Връщам се да Ви изкажа най-сърдечната си признателност за тая Ви услуга, с която ме тъй много задължихте. Трогната съм, дълбоко трогната от нея. Докато се вайках за смелостта си, ето писмото на госпожа Вера, с което ме уверява, че Вие скоро-скоро сте пласирали и тридесетте екземпляра на „Сонети“. Зарадвах се след покаянието. Сега остава да чуя Вашето скъпо мнение за тях. И ако сте почувствували моите вибрации, моето душевно състояние, аз ще бъда двойно възнаградена. Уж се абстрахираме от външния свят и все пак зависим от него.

Как е морето? Как сте Вие? Приемоте още веднаж, дваж, триж моите благодарности и поздрав.

Мара Белчева


София, 18. VI. 1926 г.

Уважаеми Господин Ставрев,

Как много ме зарадва скъпият спомен от Вас! „Садхана“ ми е била една от настолните книги¹ и сега преведена на хубав български език, тя ще ми бъде двойно по-ценна.

¹ Рабиндранат Тагор. Садхана (Пътят към съвършенството). Превел Васил Ставрев. С., „Акация“, 1926, библиотека „Натурфилософско четиво“, с предговор от Николай Райнов.

Не мислите ли, че невинните ръце на providението ни подават книгите, които ни се полагат да четем сега, а не в друго време? Едва тия дни получих от един приятел „Льо гранд секрет“ от Метерлинг, отдавна тъй много желана, и от радост още не успявам да почна да чета. Претърпях преди месец една голяма загуба, която ме изтласка от пътя, ако и да знаей, че трябва еднакво спокойно да приемаме радости и скърби, все пак сърцето плаче. Простете, че пред Вас не се съдържах. Вие обичате Пенча и затова Ви имам за близък.

Съжалявам, че не видях госпожа Вера тук, аз само в сънищата почнах да я виждам. Като че ли животът не е сън?

Присметете сърдечната ми благодарност с много поздрави

Ваша предана
Мара Белчева

София, 28. X. 1927 г.

Уважаеми Господин Ставрев,

Отдавна исках да Ви изкажа възторга си от хубавата, тъй интересна книга за Тагоре², но бях залисана с много работи. Държа сказки за Пенча. От Бургас смятам да дойда и във Варна. Ако сте там, съобщете ми искат ли да ме чуят там.

Сърдечни поздрави
Мара Белчева

София, Василев ден 1930 г.

Мила, скъпа госпожа Ставрева,

Не мога да Ви изкажа с каква горест чух за тежката загуба на покойния. Научих за това твърде късно. Не знаей защо providението ми запуши ушите тъй дълго време, пък и оттогава до днес не успях да споделя скръбта си с Вас, негова най-близка. Перото падаше от ръцете ми.

Не мога да разбера защо най-добрите българи трябва да си отидат. Един по един и приятелите и привържениците на Пенча си отиват.

Сега ще излезят „Писмата“³, които ще Ви изпратя.

Дано в новата къща имате някога по-добри дни. Животът е на станция. Един трен спира по-бързо, други по-далеч. Добрите хора губят твърде малка частица от себе си, когато умират, защото са живяли не за себе си. Тъй и покойния, когото ще поменювам винаги със съзми на очи. . .

Целувам и прегръщам
всячки ви от сърце
Ваша предана
Мара Белчева

София, 6. II. 1931 г.

Мила Госпожа Ставрева,

Вчера си позволих да изпратя 11 книжки на Ваш адрес от „Избрани песни“, за да ги разпространите между учащите се в гимназията. Не можах да Ви приложа молбата си, защото ми дойдоха гости. В спомен на покойния сторих това. Той винаги ми услужваше, когато се адресувах до него.

Сега Вие и децата гледате в работа да постигнете неговите идеали и той ще се радва на Вашето въздействие. Да можах да чуя нещо за тях и за Вас! Как посрещнахте и почнахте

² В. Ставрев. Рабиндранат Тагор. Живот и творчество. С предговор от Асен Златаров. София, 1927, с. 168.

³ Писма на Пенча Славейков до Мара Белчева. Хемус, 1929.

Новата година! Децата нали Ви са утеха? В клас ли са те? Зимата и там нали е блага? Морето сърди ли се често? Вие го виждате от Вашата къща. Как го обичам и аз. Трудно е за мен сега пътуването, иначе бих посетила Варна пак. Тъй хубаво ми беше тогава при Вас! Вие не сте идвали скоро в София? Не ме забравяйте, като дойдете някога. Аз съм тъй самотна сред море от близки и далечни.

Тая ми книга ме пораздвижи. Направих я набързо при големи мъчнотии и лишения. Издател не подирях, защото всички се оплакват от тая криза. Аз си заложих пенсионната книжка и си рекох: „Добър е господ!“

Стискам Ви най-сърдечно
ръцете и Ви прегръщам
най-сърдечно с децата
Мара Белчева

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 5, 1985

Брой 5 е посветен изцяло на 40-годишнината от победата във Великата Отечествена война. В уводната статия на редакцията, озаглавена „Летопис на народния подвиг“, се казва: този брой на списанието се посвещава на знаменателно събитие в историята на Съветската страна — 40-годишнината от деня на победата над фашизма. На пръв план се изтъква значителната роля, която е изиграла отечествената литература в тази най-кръвопролитна от всички войни, водени някога на планетата. В годините на най-тежки изпитания — се казва в статията — съветската литература доказва неопровержимо своето кръвно родство с народа, доказва, че е изразителка на неговите мисли и надежди, глас е на неговата душа и съвест. Повече от хиляда съветски писатели участвуват във Великата Отечествена война и над четиристотин от тях загиват по нейните фронтове.

След победата се формира литературно направление, което е едно от водещите в съветското изкуство: наричат го обикновено „военно“, но по своята същност то е антивоенно — то е тревожен призив, вик на паметта. В произведенията на писателите фронтовици са поставени най-острите социални, нравствени и философски въпроси на съвременността.

Споменът за преживяното е свещен, защото в съветската литература военната тема притежава особен морален статус: всеки, който се насочва към нея, трябва да притежава пределна честност, максимална точност, правда и дълбочина в тълкуването на характеристиките и събитията.

Литературата, посветена на човека на война — се казва в уводната статия на редакцията — и включваща всички видове и жанрове, обединяваща автори от всички възрасти и националности, която вече половин век се развива и задълбочава, е уникално явление не само в съветската, но и в световната художествена култура.

За списание „Вопросы литературы“ се е превърнало в традиция да посвещава на юбилея от победата специални броеве — през 1965 г. е издал брой, посветен на 20-годишнината, през 1975 — по случай 30-годишнината и настоящия брой през 1985 по случай 40-годишнината от този светъл празник.

В Постановлението на ЦК на КПСС във връзка с годишнината се казва: „Високо признание на народа заслужиха през годините на войната дейците на съветската култура — писатели, поети, композитори, артисти, художници, кинодейци, журналисти. Със своите произведения те възпитаваха пламенен патриотизъм и мъжество у съветските хора.“

Тези думи са били ръководни за редакцията при съставянето на настоящия брой. Той се открива с изказването на генерал-полковник И. П. Репин, член на Военния съвет — началник на Политическото управление на Московския военен окръг. В своето изказване, озаглавено „В строя на победителите — литературата“ силата на въздействието, влиянието на военната литература се оценява от гледна точка на един военачалник, ветеран от Великата Отечествена война.

Генерал Репин отбелязва три произведения, изиграли огромна роля в духовното обогатяване на бойците, в мобилизацията им за разгрома на врага — „Война и мир“ от Л. Н. Толстой, „Наука за ненавистта“ от М. Шолохов и „Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски. А такива въздействащи книги — пише генерал Репин — имаше десетки, стотици, хиляди и чрез тях бойците и командирите получаваха неповторими уроци на пламенна любов към родината, беззаветна преданост към социализма, героизъм в боевете с неговите врагове. Авторът се спира и на огромната роля на военната публицистика — тука споменава имената на А. Н. Толстой, Б. Горбатов, М. Шолохов, И. Еренбург, чиито статии са притежавали ударната сила на бойни патрони и снаряди. Прозаистите и поетите създават великолепни художествени образи, послужили на бойците като нравствени ориентири, по които те сверяват своите постъпки и действия в боя. Днес — пише И. Репин, — както и в суровите години на войната във възпитанието на бойците, в тяхното нравствено и духовно обогатяване винаги чувстваме помощта и поддръжката на дейците на съветската литература. Със своето творчество те способствуват за претворяването в живота на важното изискване на КПСС: да се утвърждават в съзнанието на трудещите се, преди всичко на младото поколение, идеите на съветския патриотизъм и социалистическия интернационализъм.

Писателите — пише генерал Репин — винаги са били в единен боен строй с бойците

от армията. Действайки рамо до рамо с политрабтовниците, те умножават духовните сили на тези, които са призвани да защитават делото на социализма, безопасността на родината. Така е било и така ще бъде! — завършва статията си И. Репин.

В анкетата „В името на живота на Земята“ редакцията поставя няколко въпроса на 26 съветски писатели, на които те отговарят. Аналогични на сегашната анкета са били проведени и по случай 20-годишнината и 30-годишнината от дена на победата. Сред имената на анкетирания писатели личат имената на А. Адамович, Г. Бакланов, В. Биков, К. Ваншенкин, О. Гончар, Л. Дми́терко, Ю. Друнина, Е. Ржевская, А. Межиров, И. Шамякин и много други писатели и поети от многонационалната съветска литература. Ако се съпоставят отговорите и изказаните в тях мнения, оценки и прогнози, ще се разкрият някои тенденции в едно от магистралните направления на съветската художествена култура. Настоящата анкета, освен че е продължение на двете предишни, цели да покаже какво ново съдържа литературата за войната през последното десетилетие и кои направления в нея са най-перспективни.

На първия въпрос — кое от написаното във военните години и кое от прочетеното са запомнили най-силно и кое от тези произведения е запазило живата си сила и досега — са посочени различни, дълбоко изстрадали творби, родени от трагичните преживявания по време на войната, разтърсващи стихове, изтръгнати от смъртно наранените сърца на творците. През годините на войната — посочва се в анкетата — доминира поезията, документалният очерк, публицистиката. Прозата е била „отлагана“ за бъдещето. През последното десетилетие — пише В. Биков — литературата несъмнено разшири и обогати нашето познание за войната, осветли много нейни нови важни моменти. Появяват се нови забележителни книги за войната във всички литератури на нашата страна. В. Биков отговаря, че ще продължи да пише за войната, тъй като вижда в нея много неуловен от изкуството материал от народния живот и борбата, отнасящ се до армията, партизаните, живота в окупирани територии. И особено — подчертава В. Биков — до неща, отнасящи се до психологията на духа, нравствеността, етиката. В основата на това, което съм написал, лежи личният ми опит, споменът за онези години, незабравеното чувство на борбата и смъртната опасност.

Създадените книги за войната — се казва в отговорите на анкетирания писатели — са проникнати от мисълта за мира — траен, надежден, всеобщ. Войната — пише Л. Дми́терко — съвсем не е еднозначно понятие. Тя е многообразна като самия живот и то в неговите най-екстремни ситуации. За войната е написано много, продължава да се пише и ще се пише още повече. Радва фактът, че сред авторите на произведения за войната има мно-

го писатели, които не само не са участвали във войната, но са родени години след победата.

На въпроса за съотношението между личния фронтов опит и измислицата Ю. Друнина отговаря, че литератор, лишен от въображение, не е художник, а фотограф. Анкетирания писатели изтъкват като един от най-съществени фактори за победата нерушимата дружба на съветските народи, тяхната сплотеност и единство. Плодовете на тази дружба са проявени много ярко в годините на Великата Отечествена война. И. Шамякин пише, че писателите верно и добре са показали човека на война, бояца. Но по-слабо е отразена художествената история и е настъпило време за панорамни исторически романи.

В статията на И. Козлов „Вечен е подвигът на народа“ (бележки и размисли за литературата, посветена на Великата Отечествена война) се изтъква на пръв план, че литературата за Великата Отечествена война е представена във всички жанрове — от късият разказ до романа-епоса; от лирическото стихотворение до поемата; в задълбочените, философски планове на песните; в съдържащелната публицистика, в аналитичните творби на критиката.

Авторът набелязва етапите на военната литература. Военните години са период на разгръщането на късата форма: художествено-публицистическата статия, очерък, репортажът от бойната линия, разказът, стихотворението, песента. Същевременно И. Козлов изтъква, че през годините на войната са създадени произведения не само на късата форма, а са писани и повести и романи, като: „Волоколамското шосе“ на Ал. Бек, „Презимането на Великопумск“ на Л. Леонов, „Дни и нощи“ на К. Симонов и др., подчертано е голямото значение на великия поетичен епос на XX век, създаден през годините на войната — „Василий Тьоркин“ на Ал. Твардовски.

Отбелязвайки основните особености на изображението на военната действителност, приклучи на произведенията за военна тематика, И. Козлов смята, че в тях не са решени всички идейно-художествени проблеми. Писателите откриват все нови и нови черти в обогатяването на човека, защитаващ своята родина, в неговия идейно-нравствен облик, литературата навлиза все по-дълбоко в действителността на войната.

И. Козлов характеризира по-нататък втория етап от развитието на литературата за Великата Отечествена война — това е периодът на първото следвоенно десетилетие. Третият етап в развитието на литературата, посветена на Великата Отечествена война, започва според Козлов от средата на 50-те години и продължава и досега. Независимо от продължителността няма основания (според автора) този, макар и твърде дълъг период, да се дели на „подраздели“, тъй като литературният процес се отличава с единство на целеустре-

меността. Разбира се — пише И. Козлов, — настъпателното развитие не означава, че всяка следваща година е по-богата и по-значителна от предишната, а бъдещата трябва да е по-добра от сегашната. Случват се и застои и неудачи, но след това наново настъпва приливната вълна. Третият етап в развитието на литературата за Великата Отечествена война означава нейния истински разцвет. Авторът набляга на необходимостта художникът да изследва социалната природа на подвига, неговите идейни източници, без това е невъзможно реалистическата пълнота, вложена в основата на творческия метод на съветската литература. В литературата от последните десет-петнадесет години се откроява развитие и обогатяване на традициите в разкриването на героичния характер.

За каквото и да повествува писателят съвременник — пише И. Козлов, — в каквото и далечна история да се задълбочи, той гледа на света и човека през призмата на своето време: художникът е зависим от него — само на „посредствеността — според остроумната забележка на Херцен — и е предоставено правото да е независима от духа на времето“. Зависимостта на писателя, който пише за войната, от духа на времето, му позволява да установи духовна връзка между героя от онези бурни и страшни години и човека от периода на развития социализъм, намира в миналото това, което спомага за развитието на личността днес. Така героят от военното време става верен и надежден спътник на съвременника, преди всичко на младия човек.

И. Козлов спира вниманието на читателя върху още един проблем, свързан с войната, който има най-непосредствено отношение към съвременността — това е проблемът за освобождаването на Западна Европа. На тази тема в различни години са написани повести и романи като „Знаменосци“ на О. Гончар, „Пролет на Одер“ и „Сърцето на другаря“ на Е. Казакевич, „Буря“ на И. Еренбург, „Алпийска балада“ на В. Биков и много други. В тези произведения намират отговор принципи въпроси на историята: кой е поел главната тежест в освобождаването на Европа от хитлеризма, кому принадлежи решаващата роля в разгрома на фашистка Германия. С голяма историческа точност се интерпретират тези въпроси в политическия роман на А. Чаковский „Победата“. Проблемът за историческата трактовка на освобождението на Европа — пише И. Козлов — се превърна днес и особено след идването в Белия дом на Рейгъновата администрация, обявила „кръстоносен поход“ на комунизма, в арена на ожесточена идеологическа схватка между двата свята. Идеологическите трубадури на империализма, издевателствувайки над истината, с пълен глас заявяват, че решаващият принос за победата е направен от армията на САЩ и Великобритания. У честните хора, които познават историята на Втората световна война, този рупорен глас предизвиква само презрение. Но освен

тях има и неосведомени хора, има поколения, израсли в следвоенните години — и на тях империалистическата пропаганда се мъчи да набие в главите неверни представи за света на социализма, по-специално за неговата роля в победата над фашизма и освобождението на народите от Западна Европа. Съветските литератори и историци отдавна водят борба за защита на историческата истина.

И. Козлов се спира и на още един важен момент в развитието на литературата за Великата Отечествена война — нейното жанрово обогатяване. Разказът от военните години, след като запазва цялото си значение, прераства в първото следвоенно десетилетие в произведения с по-голяма форма — повести и романи, развитието на последните закономерно довежда до появата на романа-епоса.

И. Козлов изтъква и значението на документалния жанр — мемоари, спомени, бележки, дневници, писма. Вестникарската документалистика — репортажът от бойните действия, очеръкът за подвига на героя възникват естествено, още от първите бойни дни, но от средата на 50-те години се утвърждават други жанрове, документалистиката преживява подем и става популярна сред народа. Според И. Козлов документалистиката е оказвала и продължава да оказва влияние върху „чисто“ художествената литература, върху целия литературен процес. В края на своята статия И. Козлов изказва пожеланието от натрупаното богатство от романи, повести, поеми, произведения от всички жанрове, посветени на Великата Отечествена война, да бъде създадена фундаментална библиотека, озаглавена „Подвигът“.

Леонид Новиченко участва в юбилейния брой със статията „Правдива и човечна. (Хуманистичният патос на съветската литература за Великата Отечествена война)“. Ако се обгледа изминатият път на литературата за Великата Отечествена война от висотата на днешния ден, ще открием нейните етапи, логиката на нейното развитие, в която намират отражение най-важните исторически обстоятелства на времето, през което тя се създава. Пламенен патриотизъм и интернационализъм, страстен убеденост в справедливостта на Отечествена война, в нейния всенароден характер, мисълта за несъкрупимото единство на Ленинската партия и народа — всичко това съставлява вътрешния смисъл и основа на всяко произведение, което довежда до читателя правдата за нечовешките изпитания и безсмъртната героика на военните години.

Най-добрите книги на съветските писатели за бойния подвиг на народа придобиха световно звучене, намериха и намират път към читателските сърца в най-отдалечените кътчета на планетата — пише Л. Новиченко. Идейният патос на книгата за Отечествена война и правдата за събитията, която на някои се иска да бъде премълчана или изопачена, предизвикват яростен отзвук сред реакционната буржоазна критика. Някои западни светелози

принизяват и изопачават съветската литература за Великата Отечествена война. Реакционната пропаганда се стреми да постави под съмнение хуманистичното съдържание на борбата на съветския народ срещу фашистките окупатори и героичния характер на тази борба. Стремежът да бъде дегероизирана съветската литература за войната довежда в крайна сметка и до провежданата линия да бъде представена тя като дехуманизирана. Л. Новиченко смята за напълно правомерно да не бъдат оставяни без отговор и опровержение опитите на всеки конкретен случай. Но — подчертава авторът — не по-малко важно е при днешната световна ситуация да се довежда до съзнанието на най-широки читателски кръгове хуманистичният и героичният патос на съветската литература за великата битка срещу фашизма, да се покаже неговата дълбока връзка с глобалните задачи на днешния ден — борбата за мир и социален прогрес, за сриване на престъпните планове на империализма.

В специален раздел Л. Новиченко дава свои размисли и бележки за украинската литература, но асоциациите, които те будят, се отнасят до многонационалната съветска литература.

Л. Кисельова участва в юбилейния брой със статията „Шолохов и войната“. Авторката посочва, че на тази тема са посветени много трудове на съветски изследователи; посочени са имената на А. Хватов, М. Соифер, И. Козлов, Р. Иванова, Ф. Бирюков и др., но въпреки това — пише Кисельова — темата за Шолохов и войната далеч не е изчерпана. Според нея все още не е достатъчно разкрита художествената специфика на Шолоховата военна проза и публицистика. Авторката цитира думите на В. Литвинов по повод военното творчество на М. Шолохов, посветено на войната — очерци, скици, репортажи, разкази, глави от романа „Те се сражаваха за Родината“ и накрая „Слово за Родината“, издадено в 1948 г. — тези материали за Великата Отечествена война, взети заедно, като една творческа цялост. . . убедително свидетелствуват колко велик е приносът на М. Шолохов в литературата за тази война, в каква изразителна художествена реалност е пресъздадено всичко, което е видял и преживял полковник комисар, а впоследствие полковник Михаил Александрович Шолохов, участвувал във войната от първия до последния ѝ ден“.

Л. Кисельова изтъква как М. Шолохов „вкоренява“ своите творби за войната в дълбочината на историческото минало, стремежи се да постигне общ, цялостен с тях смисъл и звучение. Авторката отбелязва уметелото позоваване и вплитане във военната проза на Шолохов на идеи и образи от руски класици —

Пушкин, Лермонтов, Гогол, Толстой и др. Л. Кисельова изтъква: партийността за Шолохов — това е съвременна форма на „другарство“, другарство в ней-изконния, „генен“ смисъл на думата. Няма по-свещена връзка от другарството! Бащата обича детето си, майката обича детето си. Но не е едно и също, братя: и звярът обича детето си. Но да се сроди се родство по душа, а не по кръв, може единствено човекът — тази Гоголева фраза звучи като написана от самия Шолохов и се отнася не до другарството на запорожките казаци, а до членовете на партията на комунистите, така ярко изтъква в нея съвременната партийност и класовост, със своята трудна история на гражданската и Отечествената война, където с кръвта на борещите се е доказана и откупена силата на новото, човешкото родство — родство не само по кръв, но и по душа.

В разказите на Шолохов пред читателя се разкриват две „науки за ненавистта“: фашистката — слипа, зверска ненавист на „бес-съвестни негодници“, „освирипели от кръв зверове“, и ненавистта на съветските хора — принудителна, противна на здравото нравствено чувство, справедлива и, разбира се, не зверска, а родена от страшната болка от фашистките злодеяния. Две „науки за ненавистта“ — у два различни лагера, две идеологии. Този дълбок смисъл на хуманистичната „наука за ненавистта“ — ненавист към фашизма, но не към немския народ, е почувствуван много добре от самия немски народ, който също се е борил срещу фашизма. „Те се сражаваха и за нас“ — прави извода немската писателка Мариана Ланге във връзка с превода на немски език на глави от романа „Те се сражаваха за Родината“ във връзка с 15-годишнината от деня на победата над фашизма.

В юбилейния брой е широко представена рубриката „Публикации. Спомени. Съобщения“. В нея са поместени спомени за войната на П. Антоколски, писма на К. Симонов и Вс. Рождественски. Тези материали дават възможност да се обогатят читателските представи за един от най-важните периоди в историята на Съветската страна и нейната култура, да бъде пресъздадена атмосферата на онези години.

Всички материали в този брой са пропити от мисълта, че съветската военна литература е била и си остава школа за патриотизъм и интернационализъм, школа за нравственост, литература, която възпитава най-хубавите чувства у човека: любов към родината, любов към живота, дълг пред паметта на загиналите, стремеж към мир, уважение към човешката личност.

Мария Блажева

Централни материали в рецензираната книжка са посветени на творчеството на поета Ерих Мюзам (1878—1934) във връзка с петдесетгодишнината от гибелта му в концентрационния лагер Ораниенбург. Привлича вниманието преди всичко статията на Крис Хирте „Открития в дневниците на Мюзам“.

Дневници Мюзам е писал в продължение на четринадесет години от своя живот — от 1910 до 1924 г. Те обемат около шест хиляди страници и са може би най-ценната част от неговото писмено наследство. Мюзам е арестуван през нощта на пожара в Райхстага (1933) и две седмици по-късно цялата му библиотека и всички негови ръкописи са били конфискувани от нацистите. Съпругата на поета е успяла преди това да пренесе на сигурно място само един куфар с писма и с неговите дневници. Днес съдържанието на този куфар се намира в архива на Московския институт „Максим Горки“, а Академията от изкуствата в ГДР притежава фотокопия от материалите.

Проучването на дневниците даде неочаквани резултати, пише авторът. Бележките на Мюзам са истинска съкровищница за литературоведа и историка, за всеки, който се интересува от духовната история на опозиционната буржоазна интелигенция в Германия от годините след Първата световна война, а и преди нея. Онова, което от съвременна гледна точка се схваща като завършен къс история, в дневниците на Мюзам се възприема като друга форма на настояще, като поредица от противоречиви и трудно обозрими събития, чийто ход и развитие може само да се предугада. Именното това предугаждане, активизирано от страха и надеждата, става за Мюзам двигател на неговото поведение. Познаването за изхода на събитията наистина служи на историка да оцени поведението на поета, но при това не бива да се забравя, че Мюзам въпреки артистичните си прозрения не е бил в състояние да предвиди всичко. През целия си живот той е бил раздиран от дилемата между порива към политическа активност и непоносимото бремe на отговорността към себе си и близките си, посочва авторът.

Мюзам е бил „самотен войн“ в своята литературна и политическа дейност и болезнено е съзнавал своята самоналожена изолация. Въпреки това в решителни случаи той е отдавал предимство на делото пред колебанията. Така той става един от ярките представители на Ноемврийската революция в Мюнхен и на нейното трагично поражение. През май 1919 г. той попада в затвора, където е държан пет и половина години. Но Мюзам не изпада в резигнация въпреки кървавия изход на революцията. Напротив, той взима решение да й посвети остатъка от живота си. Мюзам е убеден, че революцията ще дойде, но че тя трябва да бъде „извършена“, а не „изчаквана“.

За поета това е единствената продуктивна възможност да поеме едновременно и отговорност, и вина. Необходимостта от действа — породена от вътрешен порив и при крайно несигурни предпоставки — очертава трагичността на анархиста Мюзам, а тази трагичност пронизва от край до край неговите дневници, отбелязва авторът. Трагичността на поета е засилена от обстоятелството, че своите убеждения и импулси той е черпал от искреното си и дълбоко чувство, за чийто подбуди невинаги си е давал сметка, но именно това чувство той във всички случаи е поставял по-високо от трезвия разум.

Мюзам взема решение да си води дневник през 1910 г., когато поради разклатеното си здраве е настанен в един швейцарски санаториум. Ръководната му идея е била да постигне необходимата за здравословното му състояние, а и за творчеството му самодисциплина. Но онова, което Мюзам всекидневно записва, свидетелствува за всичко друго, но не и за един живот, воден по план. Поетът просто е бил неспособен да устои на обаянието на своето обкръжение, на неговите съблазни и скандални истории. На дневниците си Мюзам е доверявал всичко, което иначе е трябвало да премълчава; тук той не е чувствувал морални задръжки, нямал е основания, за да си налага някаква автоцензура. Подборът на събитията, които той е отбелязвал, е ставал под напора на внезапното преживяване, зависел е от степента на личното съпричастие, а не от съображения за по-късна значимост.

Целият образ, формата на дневниците, има нещо от анархистичния манталитет на Мюзам. Поетът се опитва да хвърли мост между себе си и света и този мост се нарича състрадание и съчувствие; в известен смисъл тъкмо това светоусещане се оказва съдбоносно за Мюзам, защото така поетът поема върху плещите си цялата мъка и болка на един несправедлив обществен порядък, а това го прави неспособен за аналитични наблюдения. Този манталитет обрича на поражение всички политически инициативи на Мюзам, но в същото време е източник на неговата поетическа мощ, на ненакърнимата му етичност. Самият той пише: „Винаги, когато ме наричат Дон Кихот, аз зная, че съм на прав път.“

Цялата тази противоречивост е намерила израз в дневниците на Мюзам. Там той се разкрива като типичен представител на една честно мислеща, но разкъсвана от вътрешна борба интелигенция, която търси своя път между фронтоните и привлича вниманието повече на враговете, отколкото на приятелите си. През 1936 г., две години след гибелта на Мюзам в концлагера Ораниенбург, Мартин Андерсен Нескьо пише за него: „Като човек той беше необикновено ценен, личност, от край до край култивирана и в същото време революционна! Поради тези свои качества той бе по-опасен за реакцията, отколкото ако беше някой блестящ политик.“

Авторът завършва наблюденията си с констатацията, че дневниците на Ерих Мюзам представляват живо свидетелство за една особено важна фаза от неговото духовно, творческо и политическо развитие, която досега е оставала извън обсега на критическото внимание.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„MERKUR“, Щутгарт, 1985, кн. 2

В разглежданата книжка предизвиква интерес статията на В. Г. Зебалд „Ужасът на любовта. Размишления върху „Новела на бляна“ от Шницлер.“

Повече отколкото с всяка друга тема литературата на буржоазната епоха се занимава с лъкатушещите пътеки на любовта, отбелязва авторът. В произведенията на класицизма любовта се абсолютизира, не се допуска никакво съмнение в истината на тази секуларизирана метафизика. Цикълът на страстите се предписва като предпоставка за всяка индивидуация, а също като средство за спасение от едно уединено битие. Тъй като буржоазното общество се формира в същия период според принципите на утилитаризма, егоизма и липсата на интерес към съдбата на другите, трагиката и безутешността се превръщат в адекватни изразни форми на учението за милостта божия, почиващо върху опита от индивидуалното любовно щастие.

Литературното творчество на Артур Шницлер възниква в момента, когато буржоазното понятие за любовта навлиза в стадия на разпадане. Това творчество притежава трайна привлекателност поради обстоеността, че то със съжаление, но без патос описва смущенията, предизвикани от един превърнал се във фикс-идея идеал, посочва авторът.

От дневниците и писмата на Шницлер може да се установи, че що се отнася до любовта и брака, неговото лично отношение се е проявявало напълно в границите, наложени от обществото. В своите литературни творби обаче той отива далеч отвъд хоризонта на буржоазните норми. От иронично-меланхоличната структура на неговите повествователни проучвания на любовното страдание възниква една дистанция, която почти напълно изследването на клиничен случай. Известни неща говорят за това, че проникателността на литератора Шницлер дълго време е била не съвсем приятна за учения Фройд — както е известно Фройд твърде късно се е съгласил да изпрати на Шницлер знак на уважение и възхищение. Неизразените затруднения в тяхното взаимоотношение навърно са се дължали и на това, че Шницлер за разлика например от Хофманстал не прави опити да спаси явлениято любов, а подобно на Фройд допринася за

нейната критика, смята авторът. Но тази критика винаги се превръща в критика на обществото.

Както посочва Мишел Фуко, критиката на еротичния копнеж, която в буржоазната епоха се развива като противодействие на постоянно нарастващото разпространение на идеята за любовта, се манифестира преди всичко в образа на истеричната жена. Но Шницлер се интересува преди всичко как жената е доведена до истерия в реалния обществен живот и какво въздействие има това върху нея. Писателят проучва безнадеждните в своето безмълвие случаи на домашната истерия.

Така в „Новела на бляна“ той описва как една късна вечер лекарят Фридолин е повикан при леглото на един отдавна болен придворен съветник. Сцената, която следва, дава богат материал за размишления. Дотогава три санитграма морфин винаги са помагали на придворния съветник при неговите пристъпи. Този път обаче лекарят го заварва вече мъртъв — едно дребно тяло, неподвижно изтегнато, лието засенчено, „сухо, сбръчкано, с високо чело, с бяла, къса брада, с очевидно грозни, покрити с бели косми уши“. В долния край на леглото седи Мариане, дъщерята на придворния съветник, „отпуснала вяло ръце като при най-дълбока умора“. Срещата между нея и лекаря се определя от присъствието на клетата фигура на мъртвия баща. Фридолин изпитва порив на симпатия към бледото момиче, „което бе още младо и от месеци, от години бавно вехнеше от тежката късна работа, уморителните грижи за болния и нощните бдения“.

В своите съчинения Фройд обозначава грижата за болен член на семейството като важен фактор в етиологията на истерията. Свързаната с болния баща дъщеря изживява патогенна ситуация и мъртвият все още ѝ отнема свободата. Край леглото на безжизнения домашен тиранин момичето избухва в съзли и отчаяно открива на лекаря любовта си към него. Това обстоятелство напълно съответства на описаните болестни фактори. Фридолин не само е помагал на Мариане през време на дългото боледуване на придворния съветник; той е също така инстанцията, която ще потвърди служебно очакваната с таен копнеж смърт на бащата. Освен това в подсъзнателната перцепция на Мариане той е нейният избавител и може би дори обвързан с нея чрез съучастничеството си в убийството на бащата, защото за несъзнателното мислене, както отбелязва Фройд, жертва на убийство е дори починалият от естествена смърт.

Ето защо това е напълно разбираемо и Фридолин „винаги е знаел, че тя е влюбена в него или си въобразява, че е така“. Изразът „истерия“ минава през ума му като възможна диагноза, когато тя се плъзва от стола, хвърля се в краката му, обгръща неговите колени и притиска в тях лицето си. Същевременно обаче в него заговора гузната му съвест. Той хвърля поглед встрани към мъртвия баща и се пита дали покойният все пак не чува всич-

ко и дали не е само привидно мъртъв. Освен това в този миг Фридолин си спомня за един роман, „който беше чед преди години и в който един съвсем млад човек, едно момче, беше прелъстен край смъртното ложе на майка му от нейната приятелка, всъщност беше изнасилено“.

Тази налудничава реминисценция, посочва авторът, е мъжкото съответствие на истеричното поведение на Мариане. Появилата се в съзнанието на Фридолин картина е далеч по-екстремна като ситуация от любовните възжелания на Марине. Фридолин напуска жилището на Мариане, сякаш я изоставя в ръцете на туко-що появилия се неин годеник. Двамата мъже си кимват, „по-любезно, отколкото съответствуваше на действителните им отношения“ — това безмълвно споразумение между двамата сякаш решава съдбата на младата жена и същевременно се превръща в невралгичния пункт на нейната истерия. Когато в последна сметка виждаме годениците да седят край леглото на мъртвия баща, сплели ръце, у нас проблясва прозрението, че истеричните манифестации на женския любовен копнеж не са резултат на физиологично предразположение, а по-скоро са симптоми на един живот, детерминиран от мъжкото господство.

Авторът продължава размишленията си с наблюдението, че буржоазното общество според собствените си предназначения е несъвместимо с промискуитета. Но тъй като това общество е управлявано преди всичко от мъже, негласно промискуитетът е достъпен за тях.

В това отношение творчеството на Артур Шницлер представлява дял от съвременната история на културата, понеже там детайлно се разглеждат именно отношенията на жената и на мъжа към извънбрачните безразборни връзки. Шницлер показва, че еротичните представи на жените по правило се отнасят към мъже от „по-висша, по-престижна социална среда и по този начин самите те утвърждават мъжкото господство над себе си и социалното разпределение на ролите. Еротичният идеален тип за буржоазната жена е мъжко същество, което е незасегнато от хода на историята и от социалните промени, смята авторът. Мъжът в униформа, която го предпазва от обществените катаклизми, неслучайно е герой на много разкази и новели на Шницлер. Като пример се посочва новелата „Лейтенант Густл“.

В заключение авторът посочва, че изследваният, научно школуван поглед на лекаря и писателя Шницлер прониква до най-скритите мотиви на човешкото поведение в сферата на любовта. Тази любов е представена в творбите му преди всичко като нещо невъзможно, обременено и обременяващо, като една налудничавост, която често има гибелни последици. Ужасът на любовта обаче е неизбежен, дори желан. Така буржоазната идея за любовта, в която жената неволно се превръща в мъртъв обект на пожелание, придобива определен некрофилен характер.

Венцеслав Константинов

ВИДЕН НЕМСКИ СЛАВИСТ И БЪЛГАРИСТ
(Gerhard Gesemann — Gesammelte Abhandlungen.
Band 1—2. Neueried, 1981—1982)

Герхард Геземан е сред представителните имена в немската славистика между двете световни войни, следва нейните научни принципи и направления, като в известна степен споделя и нейната историческа съдба в годините на Втората световна война. Роден на 16. XII. 1888 г. в Лихтенберг, той завършва висше образование и през 1913 г. защитава в Кил кандидатска дисертация на тема „Магии за дъжд в Германия“. Възможността да бъде учител в немската гимназия в Белград го отвежда в Сърбия, където обогатява началните си славистични познания, но поради започналата Първа световна война е принуден да напусне страната. През 1920 г. защитава в Мюнхен при Ерих Бернекер хабилитационен труд върху открития в 1913 г. „Ерлангенски ръкопис“ със стари южнославянски (сръбски, хърватски и български) народни песни, две години по-късно бива избран за извънреден професор в Немския университет в Прага, където от следващата година работи като редовен професор. До 1944 г., когато е пенсиониран, той ръководи Катедрата по славянски езици и литератури, написва и обнародва различни по стойност изследвания върху руската и южнославянските литератури, провежда две анкети за българския фолклор (1931—1932) и оттогава насам се изяснява все по-активно като българист, разширявайки своите творчески лични връзки с български учени, писатели и културни дейци. Приет е за дописен член на Съюза на българските писатели (1939), а в края на този период (1943), обнародва най-значителното си балканистично изследване „*Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität*“. Последната му българистична публикация (вероятно от 1942 г.) представлява антологията „*Siebenundzwanzig Lieder des bulgarischen Volkes*“ („Седемдесет и две български народни песни“). Преживял разгрома на фашистка Германия и запалената от нея Втора световна война, славистът е заставен да напусне Прага, завръща се в Германия и умира на 31 март 1948 г. в Обербайерн¹.

Волфганг Геземан, негов син и приемник на българистичните му интереси, един от най-изявените днес българисти във Федерална република Германия, издаде в два обемни тома голяма част от славистичното наследство на своя баща. В това представително издание са поместени общо 62 изследвания: седем от тях са посветени изцяло на руската класическа литература, 15 — на южнославянския фолклор, 24 засягат отделни аспекти на балканистичната културна социология (в сравнителен и национално обособен план), 10 разглеждат въпроси на българската и сръбската литература, докато останалите шест студии са тематично твърде разнородни и нямат обединяваща ги проблемна или концептуална рамка. Освен кандидатската дисертация на абсолвента Геземан „Магии за дъжд в Германия“, тук са включени още проучванията „Фолклор и литературна история“, „Едно е нужно“, „Поглед назад и перспективи“, „Университет и средно училище или славистика без тил“, „Същност на Запада и същност на Изтока“.

Характерни за метода и постиженията на Герхард Геземан са много особености и съображения, едни от които имат определящо значение и за отношението днес към неговото научно наследство. Преди всичко фактът, че той усвоява най-доброто в немската и европейската класическа славистика от втората половина на XIX и началото на XX в. Също и обстоятелството, че в общи линии се придържа към теорията, методите и целите на научения позитивизъм, в съответствие с тях обособява и своя подход към интересувашите го проблеми. Макар че в някои свои публикации се издига до общобалканистични наблюдения и изводи относно патриархалните черти и социологическата характеристика на балканските народи, той остава все пак при историко-националния (въпроси на руската, сръбската, хърватската и българската култура) и билатералния анализ (проблеми на руско-немските, сръбско-немските, българско-немските и немско-южнославянските връзки). Едни от най-значителните му резултати са именно в тези две области, което показват даже само заглавията на съответните приноси: „Лев Толстой и Бертолд Ауербах“, „Някои мотиви на Достоевски в младото немско изкуство“, „Достоевски в Германия“, „Проблематиката за Достоевски в една немска повест“, „Сръбско-хърватската хайдушка песен“, „Епическата народна песен като югославска народна библия“,

¹ W. E. Mühlmann. Zum Gedächtnis Gerhard Gesemanns. — Zeitschrift für slavische Philologie. B. XXII, 1954, S. 240—243.

„Стогодишнината на сръбската книга“, „Към характерологията на славяните. Проблематичният българин“, „Българският народ и неговото жизнено пространство“, „В. Х. Риел — Йован Цвилич“, „Студии за южнославянската народна епика“, „Народни песни от остров Курзола“ и пр. Важно е също, че в много свои изследвания немският славист показва почти еднакво предпочитание към типологическите сходства в литературите и генетическите връзки помежду им. В тази връзка следва да се изтъкне неговото умение да открива нови аспекти и теми в съответните области, както и да разкрива вътрешната зависимост между различни форми на общественото съзнание — литературата, фолклора, изобразителното изкуство. Герхард Геземан няма научна публикация, в която да не засяга нови страни на вече разработвана тема, да не обосновава своите схващания или да не поставя даден въпрос за първи път. Неговият ярко изразен интерес към историческите и културната социология на южнославянските (в определена степен балканските) народи не сочи последни по значение особености на подхода и научните му амбиции на славист-балканист. Същественото обаче е, че онези публикации на немския учен, които — признавани с едни и оспорвани с други техни качества — придобиват своевременно известност в Германия, в Съветска Русия и в съответните балкански страни. Следва да се прибави още, че много от споменатите особености са неотменен белег на немската славистика до Втората световна война — един показателен факт за въздействието ѝ върху израстването на Геземан, както и за мястото му в нейното развитие като учен с широка славистична култура.

Представата за Г. Геземан като българист е изградена главно, ако не и изцяло, върху основата на известната му статия „Към характерологията на славяните. Проблематичният българин“. Публикувана на немски и български език в превод на Кирил Христов, тя предизвиква през 1931 г. дискусия в сп. „Философски преглед“, а впоследствие бива отбелязвана в различни публикации за „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов. Колкото и основателни да са тогава изказаните и впоследствие поддържаните възражения относно социологическото гледище на автора, оформената по този начин представа за българистичните интереси и приноси на немския славист са твърде ограничени. Знаеше се и преди, че заслугите му са по-големи както в проучването и популяризирането на българската литература в Германия, така и в изследването на родния ни фолклор. Но сега същественото издание на неговите съчинения дава възможност да разрешим и уточним познанията си в тази насока. Но не напълно. Първо, поради факта, че в изданието не са включени всички публикувани проучвания на автора. През 1931—1932 г. например, когато провежда две близки по задачи научни експедиции за проучване на българския фолклор, Г. Геземан събира огро-

мен материал, който не успява да обнародва цялостно до края на живота си. Множеството анкетни листове с отговорите на поставените от него и асистентката му Г. Сикора въпроси (втората анкета), свързани с извършвания проект писма, пътните бележки на Г. Сикора, различни фотоси и многобройни други документи се пазят в Етнографския институт на Пражкия университет. Пълното им обнародване и тяхното обстойно проучване ще открий истината за идеята на осъществяването на експедиции и придобитите чрез тях резултати. Заседно с тази документация и богатата библиотека на немския славист в Прага са останали също ръкописи на подготвени за печат българистични трудове, сред които и монографията „Социология на българския народ“. Отпечатването на тази единствена по характера си тогава немска социология ще ни даде между останалото възможност да видим българиста Геземан в малко позната светлина; разбира се, за същността на труда можем да съдим донякъде по студията му върху „Бай Ганьо“, обаче и най-прецизните изводи ще останат условни, докато не бъде публикуван и разгледан самият ръкопис. Изданието не дава също представа за съдържанието на споменатата антология „Седемдесет и две български народни песни“ и прибавената към нея ценна студия, нито пък за българистичните моменти в капиталния му труд „Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народных песама“ (Сремски Карловци, 1925 г.)

Българската тематика присъства в много от поместените в изданието сравнителни проучвания: в едни косвено и бегло илюстративно, а в други като част от обхватни сравнителни разработки и обобщения. Пример за първата група е обширната студия „Типология на народния характер на сърби и хървати“, поспециално частта, в която авторът разглежда в светлината на актуални тогава становища и методологически направления въпроса за културните зони на Балканите (т. II, с. 177). Показателни за втората група са публикациите „Студии върху южнославянската народна етика“, „Към характерологията на славяните. Паразитният балканец“, „Народ, местност и култура“. Особено характерен в това отношение е повторно изданият през 1979 г. труд „Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wessenskunde der balkanischen Patriarchalität“, но той остава извън рамките на настоящата студия.

Както и трябва да се очаква, в подобни студии българският материал е включен предимно в постановката на съответните въпроси и в сравнителния анализ на приведените факти, произведения, явления в културата на южните славяни. Значението им е толкова голямо, ако се вземе под внимание обстоятелството, че тъкмо проучвания от такова естество обхващат въпросите за произхода и единството на южнославянския епос, специално за епоса и културната история на българите в Македония. Намирайки се в Белград,

авторът познава много добре трактовката на тези въпроси в тогавашната сръбска наука, служи си даже със свойствени за нея наименования, каквито са „Стара Сърбия“ и „Вардарска бановина“. Но въпреки тази зависимост очевидно е, че той не приема прибързаните и необоснованите становища в цитирани от него публикации. Напротив: настоява за обективност, широта и конкретност на изводите, предлага да се изчака изясняването на целия автентичен материал от частично проведената дотогава фолклорна анкета. Така в статията си „Нови изследвания за народния епос във Вардарска бановина“, отпечатана на немски език („Forschungen und Fortschritte“, VIII, 1932, кн. 23—24) и на сръбско-хърватски език („Гласник српског научног друштва“, кн. XI, Одељење друштвених наука, 5, 1932), той пише: „Въпросът за сръбско-хърватския епос трябва да се освободи от оковите на националната изолация. Не става дума само за историята на сръбско-хърватския епос, но също за историята на европейския и извъневропейския епос въобще. . . . Първата стъпка към тази цел — мисли ученият — е да признаем, че южнославянският епос представлява една неделима цялост. Южнославянски — това значи — сръбско-хърватски и български в националния смисъл на думата, а казано географски, това означава динарски и централно-балкански епос. . . .

Втората стъпка е да се изучи епоса на другите балкански народи. . . . Също важно ще бъде да се реши веднъж и въпросът за епическата поезия на византийците и особено на турците. Защото трябва да си спомним твърдението на Герлах в неговия пътепис, че турците имат юнашки песни; този стар пътешественик добавя даже една мелодия, която още не е проучена“ (т. I, с. 104).

Цитираната статия е в известна степен и отчет за проведената от 21 до 29 май 1931 г. научна експедиция в Македония² с маршрут: „Едно село в Скопска Черна гора, около Галичник при Велес, Прилеп, Битоля, Охрид, Стру-

га, Дебър, Гостивар, Тетово и Скопие“, организирана от Проблемната група при Немския университет в Прага за изследване на южнославянския епос, Етнографският музей в Белград и тогавашното Скопско научно дружество (пак там, с. 406). Главната задача е била да се опише изпълнението, рецитирането на епическите песни да се проследи тяхната история и жизненост, та по такъв начин да се потвърди или поправи изходната теза на споменатата проблемна група. „Тя тръгва от предпоставката, че епосът в Македония и Стара Сърбия, където може да се търсят ако не произходът, то поне най-старите извори на сръбско-хърватското и българското песне, се отличава по определен начин от епоса на динарската местност — Черна Гора, Херцеговина, Босна, Далмация, Западна Сърбия“ (т. I, с. 436). Имайки предвид събрания материал, немският славист пише в заключение: „Въпросът за генетическата връзка между „македонския начин“ и динарско-гусларския не може да бъде решен тук. Не е тук мястото за това, а ще бъде и твърде рано, ако бих пожелал да развия тук цялата проблематика, свързана с нашите наблюдения и въпроси. Трябва да се чака, докато съвместно и без ненавременни хипотези не проучим грамофонните плочи от експедицията. Трябва да се продължи и работата по събирането на материал за целия централно-балкански епосен район“ (пак там, с. 410). Много характерно за учения Геземан изказване: от една страна, то потвърждава положителното и непреходното в подхода му (нужно е да се чака, „докато съвместно и без ненавременни хипотези“ не бъдат проучени всички материали), а, от друга, разкрива естествената връзка между осъществената от 21 до 29 май 1931 г. първа анкета и проведената през следващата година втора анкета (с активното участие на Г. Сикора), чиито материали днес се намират в Етнографския институт в Прага, а вероятно и в други чешки институции. Очевидно е, че двете анкети трябва да разглеждаме не поотделно, а в тясна взаимовръзка съгласно с единните цели на Геземан и ръководения от него колектив. В този смисъл и с оглед на сравнителното изясняване на други въпроси на българската култура нужно е да се имат предвид още наблюденията и обобщенията на немския учен в статията му „Относно значението на народната песен за националната култура на югославския народ“ (т. I, с. 449—464), „Народ, местност и култура“ (т. II, с. 317—366), „Един български епически певец, заснет на филмова лента“ (т. I, с. 433—445) и послесловието към сборника „Седемдесет и две български народни песни“.

Ще повтори: Някои разработки на Геземан в небелязаните две групи от сравнителни проучвания са повлияни от политическата ситуация и настъпилите след войните 1912—1918 г. усложнения относно решаването на националните въпроси на Балканите, допуснати са видими колебания, противоречия, грешки.

² Кратка бележка за тази много важна експедиция дава Михаил Арнаудов в книгата си „Очерки по български фолклор“. С., 1934, с. 68 : „В последно време с наблюдения над живата епическа традиция у нас са се заели проф. Г. Геземан и неговата ученичка г-ца д-р Г. Сикора ; първият проучва песните в областта между Скопие и Охрид, а втората — певци и репертоар в Западна България, специално в Софийско. Заклучението на Геземана от анкетата му между българите в Македония, че изпълнението на епическите песни тук се схожда с това в България, като се отклонява напълно от това в Динарската област (Сърбия и западните от Шумадия краища). . . . Д-р Сикора пише . . . открива, че „няма село без епически песни“ и че изпълнението на тях песни става ту единично, ту групово, от по двама души, с песне и отпяване, при аккомпанимент на гъдулка или кеме. . . .“

По същество обаче обективното отношение на учения остава неповлияно. Допуснатите несъответствия и противоречия се изчерпват с използването на споменатата терминология и някои неверни представи за обстановката през следващия период. Пропътувал Сърбия и България, разговарял с хора от различни слоеве и с различно образование (включително и с прототип на героинята на „Кошана“ от Б. Станкович), опознал наложените с войните и след тях отклонения от исторически обосновани становища, Г. Геземан намира в добре познатото му тогава южнославянско пространство три славянски езика: български, сръбско-хърватски и словенски (т. II, с. 359). Така е и в любопитната му статия „Един поглед върху историята на Македония“: „В южнославянската група на южнославянските езици има — твърди той, — три различни, но близкородствени народни езика: словенски, сръбско-хърватски и български“ (т. II, с. 438).

От гледна точка на сравнителното изследване на някои основни културно-исторически процеси на Балканите особено значителна е студията „Културата на южните славяни (Българи, сърби, хървати и словенци)“. Тя е илюстрирана с различни карти, изгледи от градове, копия от образци на изкуството, портрети на хора с народни носии, снимки на характерни къщи и пр. Важно е, че тук авторът представя най-пълно застъпването и в други свои проучвания концепцията относно „културните зони“ и магистралните „пътища на културата“ на балканските народи. „Цялото южнославянско пространство . . . се разделява на много пространства, които, от друга страна, са в съществена степен пак културни зони“ — пише той.

Става дума за един много съдържателен момент в научното наследство на Геземан, свързан и днес концептуално със сравнителното изучаване въобще и на Югоизточна Европа специално. Оттук и необходимостта да бъде този момент по-пълно представен и правилно разбран като белег за последователност в изследването на определен кръг проблеми. Немският славист уточнява следните културни зони: 1. Адриатическото крайбрежие. . . ; 2. Континенталният блок. . . ; 3. Източно-балканското пространство . . . ; 4. Панонската котловина северно от Сава и Дунав с историческите си местности Северна Словения, Северна Хърватска, Словения, Срем и Войводина. . . Това пространство принадлежи към средно-европейско-немската културна зона“ (т. II, с. 492). Интерес представляват и следните пояснения: „Континенталният блок“ се определя географски и етнически като ядро на Балканите, което може да се отдели от източно-балканското пространство с една линия, водеща приблизително от Солун към устието на Искър в Дунав. Към този блок принадлежат значителни исторически страни: Албания, Западна и Средна България, Македония, Стара Сърбия със санджака Нови Пазар, Сърбия, Босна, Херцеговина, Черна Гора и далматинска Загора,

Лика, Южна Хърватска, местността на юлишките словенци и Словения“ (т. II, с. 492). Важно за изходните позиции на автора е и твърдението му, че южните славяни — словенците, хърватите, сърбите, българите — не образуват културно единство“ (т. II, с. 491), тъй като били разграничени чрез своите различни духовни и политически съдби, а също и чрез близостта си до източната, средно-европейско-немската или италианско-романската култура, не са еднакви за тях и последствията от турската инвазия на Балканите. Все тук Г. Геземан пояснява и становището си, че „цялото движение във вътрешността на Балканите протича по една вертикална ос от Север на Юг и по една хоризонтална ос от Изток на Запад“ (т. II, с. 493). И както личи от приложената на същата страница схема, вертикалната ос започва от Белград и завършва в Солун, а хоризонталната — от Сараево до Цариград. Двете линии се пресичат в Ниш, а хоризонталната преминава през Пирот, София и Пловдив, следвайки също течението на Морава и Марица.

Отнася се очевидно за вариант на широко прилаганата между двете световни войни концепция на позитивистичната компаративистика, характерна и с това, че търсейки „корените на нещата“, придава водещо значение на различните влияния. Съвременните методи, представи и постижения отидоха чувствително напред, изменена е и приведената по-горе терминология, поставени са много и съществени въпроси, разкрита е на друга основа взаимовръзката между влиянията и местните процеси. Всичко това обаче не означава ни най-малко, че не трябва да се връщаме към подобни становища и основанията, с които те са били поддържани. Напротив, това дори е наложително — въпросът за зоналната обособеност и общност на културите се оказва в наши дни също много актуален. Съвременният изследовател-балканист ще намери в бегло представената тук студия на Г. Геземан опорни точки за своите схващания, ще се срещне с много съдържателни наблюдения (например за византийското присъствие в духовното развитие на балканските народи) и така ще упътни още повече своето разбиране за съответните явления и процеси.

Отделна група образуват българистичните публикации на немския славист, написани изцяло в историко-национален план. Освен споменатата фолклорна анкета, която заедно с експедицията от 1932 г. е могла да бъде най-значителният му принос в българистиката, Г. Геземан отпечатва и следните проучвания:

1. Към характерологията на славяните. Проблематичният българин (1931).
2. Българският роман пред форума на философията (1931).
3. Един български епически певец, записан на филмова лента (1933).
4. Пенчо Славейков (1938).
5. Немска културна дейност в духа на Гьоте (1939).

6. Българският народ и неговото жизнено пространство (1939).

Един по-подробен анализ на статиите за образа на Бай Ганьо и творчеството на Пенчо Славейков тук не се налага. У нас те са придобили достатъчна известност, цитират се в научната литература, на тях в голяма степен немският славист дължи своята популярност в нашата наука като българист. Това важи най-вече за първата статия, която всъщност е и истинският успешен дебют на Г. Геземан в областта на българската литература. Една нейна особеност впечатлява силно: в отличие от много чуждестранни публикации за бележитата творба на Алеко Константинов (обикновено предговори и прегледи на съдържанието) тя има свой концептуален център, авторът ѝ обосновава и защитава една теза. Проведената в сп. „Философски преглед“ дискусия обръща сериозно внимание както върху положителните ѝ моменти, така и върху несприемливото и спорно в нея, свързано най-вече със схващането на Г. Геземан, че главният образ трябва да се разглежда като еманация на българския менталитет, като пример за „европеизирането“ на българите и тяхната култура. Съвременната ни наука отхвърля подобна несъстоятелна теза.

Във втората статия (доклад, изнесен в условията на 1939 г.) на преден план изпъква прегледно-информативното и целта на Геземан е да оформи (с твърде голямо закъснение във времето) немска представа за идейно-художествения свят на автора на „Епически песни“ и силното въздействие на немската философия и естетическа мисъл. С оглед на това немският учен отминава като несъществени стиховете на П. П. Славейков преди идването му в Лайпциг, дава висока оценка на усвоеното и сътвореното там, изтъква влиянието на немската литература (главно на Ницше), проследява основните моменти в живота на българския поет. Характерно е също, че постигнатото в Лайпциг — „съзряване“ на Славейков „като художник“ — авторът не обяснява единствено с немското влияние. „Свое то пребиваване в Лайпциг — пише той — Славейков използва много по-обхватно, отколкото да впише себе си в едно определено течение“ (т. II, с. 124). И като свързва това твърдение със съществуващата „добра немска традиция“ (врзките ѝ с други литератури — с. 125), подчертава активното общуване на българския поет в Лайпциг с образци на световната литература като основна за него отличителна черта. В статията са налице белези, които в известна степен са общи и за двете статии. Думата е за така нареченото „европеизиране“ или „позападняване“ на творци, народи и култури — включително и българската — една отдавнашна концепция, обикната от позитивистичната и специално от немската компаративистика тогава.

Съвременните познания налагат все повече критично отношение към „европеизиране-

то — позападняването“ като процес и оценъчни понятия в науката. Повод за това Г. Геземан дава и с беседата си „Немска културна дейност в духа на Гьоте“, произнесена във Висна на 10 март 1939 г. по повод на тогавашното основано немско-българско дружество. Въпросът за влиянията тук е поставен така, че двата народа и техните култури са неизбежно разделени на даващи и получаващи. И не е случайно, че повдигнатият от Геземан въпрос, защо вече преведеният в други страни Пенчо Славейков оставал дотогава по същество непознат в Германия въпреки тясната му връзка с немската култура, изглежда неубедителен.

Общо погледнато, статиите на Г. Геземан за българската литература засягат разнородни въпроси, поради което и не може да се каже, че авторът им е имал предвид изясняването на един по-обхванен проблем. Но те издават сходства в тълкуването и оценката на основни за българската литература явления и жанрове. Това показва и втората му статия от 1931 г. „Българският роман от 1930 г. пред форума на философията“ (т. II, с. 133—144). В нея са отбелязани около 15 отпечатани през споменатата година произведения, които авторът обединява в три тематични групи: 1. Произведения, чиито сюжети обхващат мизерията на живота тогава; 2. Романи, чиито автори се връщат от съвременността към миналото; 3. Творби, авторите на които искат да се издигнат към идейни хоризонти. Без да проследява отражението на тези „линии“ в литературата, което не е било негова задача, Г. Геземан споменава с бегла характеристика романи и разкази на Емил Коралов („Великата жажда“), Санда Йовчева („Отхвърлените“), Ана Каменова („Харитиният грях“), Димитър Талев („Усили години“), Борис Шивачев („Изобретателят“), Антон Страшимиров („Роби“), Людмил Стоянов („Бенковски“), Георги Стаматов („Разкази“, т. II), Орлин Василев („Бялата пътека“) и др.

Нашата представа за българистичното наследство на Г. Геземан ще бъде повече точна и обогатена, ако вземем под внимание статията му „Един български епически певец, записан на филмова лента“. Първо, поради факта, че тази статия потвърждава присъщото на автора усещане за неизследваното, за новото в съответната научна област. Въпреки системното изучаване на фолклора, включително и на епоса — изтъква той, — постигнатите резултати били недостатъчни и една от причините за това е системното използване на традиционни методи, които обхващат най-вече текста на песните, но не и тяхното изпълнение. „Текстовете, които са толкова необходими като документ за цялото изследване, остават безкръвна абстракция и сравняването на мотивите. . . не води към ядката на въпроса за епоса — сравненията на вариантите“ (т. I, с. 433—434). Това, от една страна, а, от друга, М. Мурко с първите си графоманни записи още отпреди Първата световна война, оформят у

него окончателно идеята да изследва изпълнението на епоса (рецитативната страна), създавайки и специална работна група към образованото в Прага Немско общество за славянски проучвания. Имайки предвид тази именно задача, ученият Геземан заснема общо 17 песни на певица Александър Милев, използвайки възможностите на филмовата техника.

Статията представлява интерес още и с това, че авторът ѝ обосновава от такава гледна точка необходимостта българският фолклор да се изучава повече в контекста на южнославянския фолклор. И пояснява отново, че проведените през 1931—1932 г. фолклорни анкети имат единна програма и служат на тази цел. Наред с точните сведения за характера на заснетите песни от Ал. Милев статията е важна и с отраженото в нея твърдение, че материалите от експедицията през 1931—1932 г. са били своевременно обработени и подготвени за печат. „И сега в заключение — пише авторът — един болезнен въпрос: каква е нашата полза от цялата тази работа, която сигурно ще служи не само на славистичното изследване на епоса, но и на всички сродни дисциплини, които също така се занимават с народната епика. . . , когато не ни се дават средства да печатаме нашите трудове. Отдавна завършени, те лежат на масата и събират прах“ (т. I, с. 444—445).

Както бе посочено, в разглежданото издание не са включени всички българистични приноси на Геземан. През 1936 г. той е отпечатал антологията „Нови български разказвачи, през 1942 г. биват публикувани неговият превод на „Жетварят“ („Der Schnitter“) от Йордан Йовков и антологията „Седемдесет и две български народни песни“. Нека тук отново споменем монографията му „Социология на българския народ“ и запазената в Прага документация относно фолклорните експедиции.

Те свидетелствуват, първо, за това, че Г. Геземан продължава трите основни линии в своята изследователска дейност като славист-българист (художествената литература, фолклора и социологията). Същевременно издават очевидния стремеж на автора да обоснове по-пълно някои от предишните си наблюдения и заключения, спирайки се и върху нови или неосветлявани в немската научна литература особености на разглежданите проблеми. Така в своя послеслов към споменатата антология от фолклорни творби, озаглавен „За българската народна песен“ (с. 111—146), той взема компетентно отношение към сложни въпроси за стихосложението, интонацията и образното богатство на българската народна песен, съпоставя с датски балади, подчертава характерното за някои жанрове, спира се на историческите песни и показва известно несъгласие с общоприетото становище относно слабото им представяне в българския фолклор и техните сравнително по-късен произход. „За цар Шишман разказват няколко български народни песни, които се причисляват към историческите. Аз предпочетох — споделя авторът —

да не публикувам нито една от тези песни, а друга, която не се намира в никоя друга българска сборка. При това става дума за найрано записаната българска песен, още в 1557 г., когато никой в Европа не е мислил за записване на песни; още по-забележителното е, че тя е записана не само текстуално, но и с мелодията ѝ. Естествено песента не е била записана в България и на български език, трябвало е дълго да скита във времето и пространството, докато хърватист хуманист Хекторович я е записал на остров Хвар от устата на своите моряци-рибари“ (с. 136). Има се предвид песента „Спри, цар Шишман“, поместена само в поетически превод на с. 75.

Заслужава да се приведе изцяло и обяснението на автора относно песента „Константин иконоборецът“ (№ 46). Тя е „един уникат сред песните с исторически възпоминания. Отражава спомени за един период на Балканския полуостров, който изглежда отдалечен от нас и заслужаващ внимание. Кой друг би трябвало да бъде цар Константин, ако не Константин V Копроним, който е управлявал от 741 до 775 г. и е познат като жесток противник на иконопочклонничеството? . . . Очевидно песента е възникнала в околностите на този град (Солун, б. м., Ил. К.) и е запазена не на български, а на сръбски език и то при обстоятелства, които ми дават основание да включа също и тази песен (курс. мой) в антологията „Български народни песни“. Възникнала е преди 1700 г., тъй като се намира в запазенния Ерлангенски ръкопис със стари сръбски, хърватски и, както можем да добавим, български народни песни (курс. мой). Този именно фолклорен сборник, съставен, преписан и украсен с великолепно барокови инициали от един непознат немец — войник или служител на принц Еуден, съдържа между своите 217 песни десетина песни, чийто български произход по език, стил и ритъм е останал забележим и при посьрбяването им“ (с. 137).

Несъмнено значителни изводи и събражения, към които нашата наука е задължена да вземе отношение. Едно, защото обогатяват представата за българистичния принос и изследователския метод на Герхард Геземан, второ, защото спомагат да се изяснят по-пълно нерешените докрай въпроси относно фолклорната памет на българите и ранните исторически песни, както и обстоятелствата (по изрза на Геземан) на тяхното възникване и видоизменение. Макар и да е отбелязан в най-ново време³ сборникът „Ерлангенски ръкопис“ е останал фактически извън обсега на българската фолклорна наука. Не са разгледани подробно песните, които Г. Геземан определя

³ В книгата си „Български фолклор. Част първа“. С. 1980 г., с. 176, П. Динев пише следното: „Твърде много са сведенията за прояви на народното творчество през XVIII в. От този период ние имаме вече няколко записани български народни песни, запазени в Ерлангенския ръкопис“.

като български, нито пък са изгнати неговите неоспорими съображения за това, не са потърсени в останалите песни подобни тематични или езикови белези, отмината е, без да бъде забелязана, и приведената по-горе „добавка“ относно съдържанието (и заглавието) на сборника, която ученият прави дълго след издаването му в резултат на извършения от него повторно разглеждане на отделни песни. Българските песни в Ерлангенския ръкопис притежават особености, които потвърждават критичното отношение на Геземан спрямо широко застъпването схващане за късно-историческата тематика на нашите исторически песни, разясняват отчасти обстоятелствата на възникването и видоизменението им, повод са за издирването на нови техни варианти, илюстрират разпространението им сред други южнославянски народи, подпомагат изясняването на някои специфични въпроси. Това показва например песента „Рано рани дилберь аиһелинь“ както с употребения в нея характерен израз „више богу“, така също и с наложението по естествен път промени в езика:

Скочила е дил'берь аиһелина
молила се дил'берь виш'не богу
богу и даде дил'берь мужко чето
мужко чето дил'берь и дѣво'ку.

Герхард Геземан заема централно място в историята на немската славистика през периода между двете световни войни. Същевременно разностранното му дело означава основен момент в развитието на немската българистика тогава, характеризира нейното интегриране с останалите ѝ клонове и съдържа приноси, които днес представляват несъмнен научен интерес. Разгледаните в тази статия изследвания на немския славист-българист указват наред с всичко друго и необходимостта те да бъдат подробно анализирани, та положителното и отново потвърденото в тях да се свърже със съвременните проучвания върху фолклора, литературата и социологическата характеристика на българите.

Илия Конев

„РИТМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ“

от М. М. ГИРШМАН

М., Советский писатель, 1982

Книгата на доктора на филологическите науки проф. М. М. Гиршман е плод на дълбок и траен научен интерес към един актуален и същевременно малко изследван проблем — ритъма на художествената проза. Целенасочената изследователска дейност на съветския теоретик е намерила практическа реализация в книга, полемична по своята същност и едновременно с това респектираща с овладяността на материала, със задълбочеността и прецизността на анализа и аргументацията, с полемично-евристичния характер на обобщенията.

Авторът работи върху проблемите на ритъма в художествената проза продължително време*. Теоретичното осмисляне на някои идеи, развити в изследването, е свързано и с пряката преподавателска дейност на М. М. Гиршман в Донецкия държавен университет. В него той чете в продължение на дълги години спецкурс „Анализ на художествените произведения“ и заедно с това публикува редица работи по теория и практика на цялостния анализ. В тях той се сблъсква с проблема за ритмическата организация на художествената творба и по-специално със специфичното проявление на тази организация в художествената проза. Изследването, обяснението и функционалният анализ на особената проява и роля на ритъма в прозаичната творба са основната цел на монографията. Авторът прави интересен и оригинален опит да докаже и изясни художествената значимост и специфичната съдържателност на ритъма в художествената проза. Съвсем общо може да се каже, че той разглежда ритмическата организация на прозаичното произведение като определен момент на формиране и разгръщане на художественото цяло, като своеобразен израз на вътрешното единство, на общите идеи и организационните принципи на художественото произведение. Според М. М. Гиршман, като изпълнява тези свои функции, ритъмът в крайна сметка наравно с останалите елементи, а при някои автори и в по-голяма степен, възниква словесното единство на творбата, на „саморазвиващото“ се по своеобразен път художествено цяло.

Това е в едър шрих основната теза, която изследователят разгръща и защитава в монографията. Дългогодишните проучвания му дават възможност да натрупа значителен по обем материал, чийто анализ позволява авторът аргументирано да изведе и обоснове собствените си литературно-теоретични постановки по разглеждания проблем. В известна степен отправна точка на неговите съждения е проведената с тридесет и пет съвременни съветски писатели анкета, свързана с ритъма на художествената проза, с начина, по който той се разбира и осъзнава от създателите на художествените творби. М. М. Гиршман умело използва резултатите от тази анкета, без да им се доверява прекомерно и без да се ограничава с тях. В изследването той търси опора или полемизира с редица руски и чужди изследователи, които в по-малка или по-голяма

* Още през 1974 г. излиза публикация, пряко свързана с разглежданите в книгата въпроси. Вж. Ритм и целостност литературного произведения. — Вопросы литературы, 1974, кн. 11. Някои основни положения, развити в рецензираната монография, намираме в същата форма и в студията на М. М. Гиршман „Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева“. М., Высшая школа, 1981 — вж. глава I — „Литературное произведение как целостность“.

степен са се занимавали с разглеждания проблем, но основна подкрепа авторските съждения намират преди всичко в прецизния и целенасочен анализ на художествените текстове.

Още с въвеждащите страници на работата М. М. Гиршман навлиза в същността на проблема по един съвършено нетрадиционен, но затова пък достатъчно провокиращ традиционното литературнотеоретично мислене и възприемане начин. Принциплът е почти математически — допуска се напълно аргументирана теза, при това изцяло противоречаща на авторската. Тя служи за база, от която изследователят тръгва, за да стигне в хода на анализа до убедителното и опровергаване. Почти всички участници в споменатата по-горе анкета единодушно утвърждават, че ритмът на художествената проза съществува, че той играе много съществена роля в творческия процес, че е проблем, важен и интересен за писателите. Следвайки обаче една по-особена логика, М. М. Гиршман започва изследването си с най-нетипичния и същевременно напълно отрицателен отговор на известния съветски поет П. Г. Антоколски. Авторът цитира полемичната си кореспонденция с него. Поетът и теоретикът застъпват напълно противоположни, взаимно изключващи се становища. Според Антоколски е абсолютно невъзможно ритмът на художествената проза да се прояви на словесно-езиково равнище и не трябва да се търси в словесно-езиковата структура на творбата. На езиково равнище той се проявява само в поезията, превръщайки се в неин различителен белег. Според поета в прозата ритмът може да се търси в други свойства на повествованието, „в смяната на частите, в хармонията на построното, във всички елементи на композицията“, докато речевият поток винаги остава изключително артистичен. М. М. Гиршман с не по-малка полемична страст и не без основание застъпва противоположното становище. За него ритмът на художествената проза не е изключително „надречево“ или „извърчево“ явление. Той се проявява по специфичен (съвсем различен от стиховия ритъм) начин, на първо място, в словесната тъкан на творбата, а след това и в останалите ѝ елементи.

В полемичния сблъсък на двете противоречиви позиции ярко се открояват сложността и актуалността на разглеждания проблем. Основната заслуга на М. М. Гиршман е в опита да се изяснят специфичното проявление и ролята на прозаическия ритъм. Към тази задача авторът пристъпва, воден от убеждението, че „анализът на вътрешната същност на художествената проза предполага съсредоточено внимание към нейната ритмическа „външност“. „Диалектически обусловената и неразривна взаимовръзка между тези две страни на прозаическата творба е уловена много точно. Тя е умело показана и доказана при анализа на ритмическия строеж на конкретни произведения от творчеството на Лермонтов, Пушкин, Тургенев, Горки, Чехов. Нейното ясно осъзна-

ване води автора до още по-дълбоко проникване в художествения смисъл на разглежданите творби.

Очертавайки своеобразната цел на изследването, М. М. Гиршман изхожда „от широкото разбиране на ритъма на художествената реч като „единство в многообразието“, като организираност на речевото движение, която се опира на периодическата повторимост на отделните елементи на това движение и обхваща закономерности на члененето на отделните речеви единици, следването на тези единици една след друга, тяхното взаимно съпоставяне и обединението им в по-висши единства“. Авторът с пълно основание подчертава наличието на такъв род организираност в художествената проза. То е съвсем очевидно и не предизвиква възражения. При сравнителната яснота на негативната характеристика (това не е стихов ритъм) изследователят се опитва да даде конкретен отговор на въпроса, какви са тогава особените, позитивни характеристики на тази организираност. В търсенето на тези специфични характеристики той е стимулиран допълнително и от многобройните настоятелни изявления на редица писатели (Флобер, Мопсан, Р. Ролан, Чехов, Бунин, К. Федин, В. Каверин, В. Белов, Ю. Нагибин, В. Астафьев, В. Панова и др.), които показват колко е важен за тях проблемът за ритмическия строеж на произведенията им. Техните изказвания красноречиво свидетелствуват, че ритмът не е самоцел и не е отделен изолиран проблем. Напротив — осъзнаването му е здраво свързано с цялостния процес на създаване на съвършена словесно-художествена структура на творбата.

Авторът подхожда към конкретния анализ на прозаическия ритъм, като посочва привидното за обикновения читател сходство между художествената проза и нехудожествените текстове. В тази лежача на повърхността общност изследователят сполучливо намира повече или по-малко забележимите разлики и особености на речевия строй на литературнохудожествените произведения. Най-важните от тях стават предмет на осмисляне в отделните глави на монографията в пряка връзка с централния проблем за художествената значимост и специфичната съдържателност на прозаическия ритъм.

Авторът смята, че съставката на художествения текст с другите текстове — научни, научнопопулярни, публицистични — много ясно откроява разликите в ритмическата им организация и показва характерния ритъм на художествената проза. Спецификата на неговото проявление Гиршман търси преди всичко в особеностите на синтагматическото членене на фразовите компоненти в художествената реч, в по-особените функции на синтагмите като първични семантико-синтактични и ритмико-интонационни единици на речта. Насочил се веднъж обосновано и основателно към тези пренебрегвани от много изследователи особености, авторът разглежда (може

би под известно влияние на стиховедското разбиране на ритъма) преди всичко фонетикоритмическата организация на синтагмите в художествената проза. Той статистически доказва сравнителната устойчивост на сричковия им обем, който се движи между пет и десет срички. Синтагмите с такъв обем се противопоставят и динамически взаимодействуват с по-рядко срещаните малки (до пет срички) и големи (над десет срички) синтагми. В изследването авторът анализира акцентно-ритмическите им граници, включващи „структурата на прозаичните начала, отделящи началото на синтагмите, и завършещите, отбелязващи техния край, където е разположено постоянното синтагматическо ударение“. В особеното разпределение на синтагматичните начала и завършещи изследователят вижда една от най-съществените разлики между художествената проза и останалите речеве разновидности.

Един по-внимателен анализ наистина показва специфичната организация на синтагмите в прозаичната творба, която е плод на съвършено нехарактерното за другите типове реч противопоставяне на междумфразовите и вътрешномфразовите начала и завършещи. Гиршман статистически доказва, че във всеки художествен текст се отделят преобладаващ тип междумфразови начала и завършещи, които обхващат повече от половината общо количество и по такъв начин се явяват своеобразна ритмическа доминанта на текста. Според него е напълно необходимо и целесъобразно възраждането и съществуването на специалния термин от античната поезика *колон* — за отбелязване на първичната ритмическа единица на прозаическите художествени текстове. „Важно е да се подчертае — пише авторът, — че терминологическият преход от синтагмата към колона за нас не е преход от род към вид: ако синтагмата е първична ритмическа единица на речта въобще, то колонът е ритмическо единство именно на художествената проза, колонът е синтагма на художествената проза. Ритмическата оформеност на колоните се определя, първо — от относителната устойчивост, плътност и симетричност на колебанията на сричковия им обем околосредния и, второ, от определената структура на началата и завършещите им. „Според автора ритмико-фонетичният и акцентно-силабическият строеж на колоните са най-типичен израз на ритъма в художествената проза. Насочил усилията си предимно към тяхното изсяняване, Гиршман е пренебрегнал в известна степен специфичната синтактична организация на синтагматичното члене в художествения текст, а тя е според нас изключително важна дълбоко своеобразна форма на проявление на ритъма в прозаичната творба. Още повече, че колонът като първична ритмическа единица има синтактична основа, чиято вариативност дава възможност да се постигне споменатата по-горе сравнителна устойчивост на акцентно-силабическите цялости. Синтактичният строеж на текста е пряко свързан с цялостната му семантика —

именно той я изразява — ето защо на това равнище може да се потърси най-успешно връзката между постигнатия чрез синтаксиса ритъм и неговия художествен смисъл. Авторът би могъл да анализира художествената семантика на редица особени синтактични конструкции и трансформации във връзка с ритмическата организация на текста и на тази основа да покаже действителното диалектическо взаимодействие между акцентно-силабическия и синтактическият строеж на художествената реч. В монографията такива опити има, но текстът явно е паднал върху първата съставка на посоченото взаимодействие. Известният превес на работата в тази насока обаче не е попречил на изследователя да достигне до изключително важни и интересни изводи за ролята и функциите на ритъма в художествената проза.

Очертавайки спецификата на прозаическия ритъм, Гиршман тръгва съвсем логично от някои формално-лингвистични количествени характеристики и лингвистически признаци, които отразяват само редица външни особености на речевия строй на прозата. Същевременно той съвсем справедливо подчертава, че тези характеристики не могат да разкрият вътрешната същност и значение на ритъма като специфично художествено явление и самите те се нуждаят от обяснение в рамките на тази художествена специфика. Качественият преход, който изследователят извършва, преодолявайки формално-лингвистическия подход, отразява и собствения му литературно-теоретичен възглед за ритъма като художествено значещ елемент. Той пряко свързва проблема за ритъма на художествената творба с търсене на спецификата на литературнохудожествената цялост и адекватни методи за нейното научно изследване. Според него ритъмът лежи в основата на смисловото единство на художественото цяло. Той се проявява като първоначална материална реализация на общия замисъл, в който е заложен източникът за понататъшното разгръщане на художествената цялост. При това ритъмът се разглежда от изследователя като своего рода удостоверение за органическата природа на изгражданата цялост, защото всяко органическо единство се отличава преди всичко със своята способност да се саморазвива, а саморазвитието на литературното произведение се проявява в частност в спецификата на неговото ритмическо движение. Това е изключително интересна и заедно с това солидно аргументирана теза. Доказват я както авторовият анализ, така и резултатите от проведената анкета. „Ако речевият ритъм въобще — обобщава разсъжденията си авторът — е организираност на речевото движение, то в художествената реч — и само в нея — тази организираност се развива до степен на органичност и в нея проявява себе си сложното динамично разгръщане се и развиващо се единство на художественото цяло.“ Според изследователя в процеса на разгръщане на художественото цяло ритъмът става

художествено значим. Като се свързва здраво с другите равнища на повествователната структура, ритмът получава интонационно-изразителни, сюжетно-композиционни, характерологични функции, формира специфично художествено време, съотнася се с образите на разказвачите и повествователите, възпъщава авторската художествена енергия, образуваща и организираща прозаическото художествено цяло.

Авторът ясно показва в хода на анализа, че естетическата природа на ритъма се проявява, на първо място, в отношението със сюжета, композицията, характерите, авторската позиция и стила. „Неговата художествена значимост — пише Гиршман — може да се осъзнае само когато се разглежда и конкретизира сложната система от връзки и функции на ритъма в единството на закономерно възникващото и заедно с това всеки път индивидуално непотторимо цяло.“

В изследването авторът успява да постави и в голяма степен да изясни проблема за ролята на прозаическия ритъм в няколко определено перспективни аспекта: преди всичко като специфична форма за първично възпъщаване на художествената мисъл, като носител и изразител на стилового единство, за-

крепващо съдържанието в „осезаеми“ образи; като особено проявление на многообразните връзки с различните нива на повествователната структура, които проникват в ритмико-речевото движение, преобразуват го и го правят художествено значимо, така че външните негови прояви придобиват дълбок вътрешен смисъл.

Литературнотеоретичните възгледи на автора за своеобразното единство, което ритмът постига, за характера на неговата естетическа природа намират своето практическо потвърждение в целенасочения и проникновен анализ на конкретни творби от руската литература. С това авторът постига и основната си цел — извежда същностно-функционални характеристики на ритъма, които намират своето приложение в анализа на художествената проза, във все по-дълбоченото разкриване и изясняване на съществени елементи от смислостворния механизъм на художествените творби. Сполуките на М. М. Гиршман в тази насока са несъмнени и определят до голяма степен високата литературнотеоретична стойност на монографичното изследване.

Запрян Козлуджов

Хроника

НАУЧНА СЕСИЯ ПО СЛУЧАЙ
100-ГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО
НА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Националните тържества в Стара Загора — родния град на поета Николай Лилиев — започнаха на 5 юни 1985 г. с двудневна научна сесия в Профсъюзния дом на културата.

Организатори на тържествата бяха Съюзът на българските писатели, Съюзът на преводачите в България, ОК и ОБК на БКП, ОС и ОБС за културата в Стара Загора, Институтът за литература при БАН, Националният музей на българската литература в София, Дружеството на писателите и Дружеството на преводачите в Стара Загора и Домът „Литература Стара Загора“.

На откриването на научната сесия присъстваха Иван Бозев — секретар на ОК на БКП, Златка Михова — зам.-председател на ИК на ОНС, Йовчо Йовчев — председател на ОС за култура. Във встъпителното си слово Симеон Първанов, секретар на ОБК на БКП, съобщи на старозагорската общественост решението на ЮНЕСКО за чествуване на Николай Лилиев по света, което още веднъж подчертава огромното значение на културното му

дело не само за България, но и за света. В трите заседания на сесията, ръководена от Иван Сарандев — ст. н. с. в Института за литература при БАН, бяха изнесени 32 доклада и научни съобщения. В работата на сесията взеха активно участие научни работници и специалисти от Института за литература при БАН, СУ „Климент Охридски“, Института за музика, ПУ „Паисий Хилендарски“, ВПИ — Шумен, Националният музей на българската литература, музея „П. К. Яворов“, музея „Ангел Каралийчев“, музея „Никола Вапцаров“ в София, литературни критици, културни работници от Стара Загора.

Специално внимание участниците в сесията отделиха на основния доклад на доц. Елка Константинова, ст. н. с. от Института за литература при БАН, на тема „Николай Лилиев — личност и творчество“. С присъщата страст на изследовател на българската литература Е. Константинова говори пламенно и вдъхновено за обаятелната личност на нежния лирик и за шедьоврите, изобразяващи съвършенството на неговата поезия. Тя очерта цялостната фигура на културния деец, поет, драматург, академик, общественик и човек Николай Лилиев, който се чествува за първи път

у нас по случай 100-годишнината от неговото рождение.

На високо научно ниво бяха и всички останали доклади, отразяващи последователно цялостната дейност на феномена Николай Лилиев — неговата научна добросъвестност, писателска етика, любовта му към родината, поезията, театъра, музиката, книгите; професионалните му контакти и културното му дело. Разкри се идейно-естетическото богатство на неговото творчество, разгледано от нови страни и в нови аспекти, които досега са оставали встрани от търсенията на предишните изследователи. Очертах се нови приноси моменти и нови тълкувания във връзка с проблема за преустановяването на поетическата дейност на Лилиев; изясниха се възлови моменти и понятия като същността на смиренното, родината, любовта, жената в творчеството на именития наш лирик.

Особено ползотворно беше участието на Васил Василев — драматург на народния театър в Шумен, внук на поета и негов професионален наследник, с доклад на тема „Николай Лилиев и българският театър“. Широко бе осветена дейността на Лилиев рамо до рамо с творци като Й. Йовков (доклад на Ив. Сарандев — Институт за литература), Теодор Трайков (доклад на Ив. Младенов — СУ „Кл. Охридски“), Никола Фурнаджиев (доклад на А. Бенбасат — Национален музей на българската литература), Ангел Каралийчев (писма — доклад на М. Баева — музей „А. Каралийчев“).

К. ф. н. Бисерка Рачева (Институт за литература) говори за влиянието на немската литература върху творчеството на поета. Образът на Родината като духовен и художествен проблем бе предмет на доклада на к. ф. н. Ал. Кьосев (СУ „Кл. Охридски“). К. ф. н. Светла Гуляшка (Институт за литература) запозна участниците с апогее и упадък на българския символизъм в поезията на Н. Лилиев. На други философски и конкретни сравнителни изследвания бяха посветени докладите на к. ф. н. Е. Сугарев (Институт за литература) „Битие и съзнание в творчеството на Н. Лилиев“, к. ф. н. с. Светозар Игов (Институт за литература) „Три образа на жената у Димитър Бояджиев, П. К. Яворов и Н. Лилиев“, за нравствено-духовния максимализъм бе изнесен доклад от к. ф. н. М. Петров (ВПИ — Шумен). В направения анализ на творчеството на поета к. ф. н. А. Йорданов се опита да характеризира и открие тайния глас в поезията на Лилиев — основен творчески похват. Доц. Б. Ганчева (ПУ „П. Хилендарски“) говори за националните традиции и чуждите влияния в творчеството на Н. Лилиев. Поетическото майсторство на лирика бе темата на доклада на ст. н. с. Е. Димитрова (Институт за литература). Говорейки за основните мотиви в поезията на Лилиев, литературният критик М. Неделчев бе озглавил доклада си „Жестът на смиренното“ и по свой начин разчете художествените ценности, бликащи от поезията му.

На връзките на поета с кръга „Мисъл“ беше посветен докладът на к. ф. н. Хр. Балабанова (Институт за литература). За кръга „Зено“ и Лилиев говори к. ф. н. В. Чернокожев (Институт за литература) в своя майсторски лаконично и точно обоснован доклад.

Хр. Трендафилов (ВПИ — Шумен) разгледа символа на Ахасфер в едноименната поема на Н. Лилиев. К. ф. н. Цв. Атанасова (Институт за литература) анализира в своя доклад, направен върху литературнокритическите текстове на Лилиев, ролята на поета като литературен критик, сътрудник на редакцията на известни наши литературни списания. Своеобразието на хумора на Лилиев разгледа в доклада си Й. Каменов (музей „Н. Вапцаров“). К. ф. н. Вл. Янев (ПУ „П. Хилендарски“) запозна присъстващите с неизвестни моменти от творчеството на поета в своя доклад „Непознатият Н. Лилиев“. М. Тинева (Национален музей на българската литература) подробно разказа за работата си с архива на поета. Ив. Томова-Манова (Институт за литература) в своя доклад „Н. Лилиев в света на книгите“ представи основни моменти от изследването на литературните вкусове и предпочитания на поета, направено на базата на неговата лична библиотека, съхранявана Института за литература. Р. Пашалийска (Национален музей на българската литература) беше подготвила своя доклад върху кореспонденцията на Лилиев под заглавие „Документи за едно приятелство“. По въпроса за идеите на социализма и доколко те са били близки на поета говори Т. Калинова (ВПИ — Шумен). За антологичната книга на Н. Лилиев, издадена непосредствено преди смъртта му (1960) доклад изнесе Н. Александрова (Национален музей на българската литература). Хр. Илиева (Стара Загора) говори за ролята на родния град и творческите контакти на Н. Лилиев с други поети от Ст. Загора — съвременници и приятели на Н. Лилиев. Накрая бяха направени три научни съобщения. Художникът Д. Караджов (Стара Загора) говори за девствеността в поезията на Н. Лилиев, като подчерта нови нюанси при разчитането на интимните редове в стиховете му. К. ф. н. Зл. Хлебарова (музей „П. К. Яворов“) запозна участниците с благодарствено писмо на Лилиев до д-р Ал. Нелев, автор на музиката към известното стихотворение „Пеперуди“. М. Милadinova (Институт по музика) направи научно съобщение върху документален материал, свидетелствувал за връзките на поета с наши известни музикални дейци и привличането им за сътрудничество в театъра.

Международното присъствие на научната сесия беше отбелязано с участието на известни чешки преводачи на стиховете на Н. Лилиев Властимил Маршичек, работещ в Българския културен център в Прага. Той разказа за работата си над преводите и даде висока оценка за значението на Н. Лилиев не само за българската, но и за световната поезия.

В заключителното си слово на сесията

ст. н. с. **Ив. Сарандев** подчерта, че за първи път дялостното творчество на **Н. Лилиев** е обект на обстоен научен и всестранен анализ. Той обобщи, че участниците са направили нов, съвременен прочит на шедьоврите на Лилиевата лирика, което е от важно значение за съвременното звучене на неговата поезия. Сарандев направи три съществени извода от работата на научната сесия: „В умно и талантливо защитените доклади на първо място трябва да отбележим, че научната сесия, посветена на 100-годишнината на **Н. Лилиев**, е безспорно нов етап в разкриването и изучаването на идейно-естетическото богатство, заключващо се в творческото дело на поета. На втори план се доказва, че поезията му е жизнена и актуална, като имаме предвид участието на много млади научни работници и специалисти в тази изследователска работа. И още нещо — тълкуването на тази поезия помага на нашия съвременник да се изгради като високо развита и хармонична личност. На трето място — **Н. Лилиев** е жив и ще живее, докато на света има българи, българска реч и Стара Загора.“

След приключването на научната сесия всички присъстващи взеха участие в другите културни прояви на юбилей. В организираната вечер на спомените в Художествената галерия близки на поета, негови приятели, колеги

и театрални дейци разказаха за обаятелната личност и скромността на поета. **Й. Йовчев**, председател на ОС за култура, откри бюст на **Н. Лилиев** в XI основно училище, носещо неговото име. Открита бе и актова зала с посвещена музейна сбирка, отразяваща живота на **Лилиев** и историята на училището.

Вечерта в залата на Народната опера проф. **Ив. Попиванов**, секретар на СБП, говори пред старозагорската културна общественост за живота, творческия път и значителното културно дело на **Николай Лилиев**. Присъствуваха **М. Йовчев** — първи секретар на ОК на БКП, **М. Табаков** — председател на ИК на ОНС, **Н. Косев** — първи секретар на ОБК на БКП, н. д. к. **Л. Стефанова** — зам.-председател, на СБП, н. д. к. **Д. Фучеджиев** — директор на Народния театър „**Ив.Вазов**“, други официални лица, роднини и близки на поета. Изнесен бе рецитал стихове на **Николай Лилиев** от з. а. **Б. Луканов** от Народния театър „**Ив. Вазов**“ в София.

Културните тържества във връзка с бележитата годишнина от рождението на **Николай Лилиев** в Стара Загора дадоха своя принос за цялостното изучаване и утвърждаване на неговото поетично и културно дело..

Иванка Томова-Манова

SOMMAIRE

<i>165 ans de la naissance et 90 ans de la mort de Frédéric Engels</i>	
Lubomir Stoïkov — Frédéric Engels, critique littéraire	3
* * *	
Radoslav Radev — Le principe d'origine et ses manifestations dans la prose narrative bulgare durant les années 60 et 70 du XIX ^e siècle	20
Valéri Stefanov — „Baïh Gagno“ et baïh Gagno	36
Vélika Andréïtcheva — Certains traits spécifiques de la poétique de Nikolaï Rainov	47
Géliou Avdjiev — Emanouïl Popdimitrov	66
Alexandre Athanassov — Georg Lukacs, critique de l'esthétique d'avant-garde	89
<i>Profils</i>	
Elka Constantinova — La prose de Ivan Davidkov	104
<i>Communications scientifiques</i>	
Eléna Nalbantova — Certaines précisions au sujet de la succession littéraire de P. R. Slaveïkov	111
Liliana V. Stavreva — Lettres de Mara Beltcheva	114
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de l'Allemagne Démocratique et de l'Allemagne Fédérale	117
<i>Revue</i>	
Ilya Konev — Un éminent slavisant et bulgarisant allemand (Gerhard Gesemann — „Gesammelte Abhandlungen. Band 1—2“)	124
Zaprian Kozloundjov — „Le rythme de la prose artistique“ par M. M. Girsman	130
<i>Chronique</i>	
Ivanka Tomova-Manova — Une session scientifique, à l'occasion du centenaire de la naissance du poète Nikolaï Liliev	133

ПОПРАВКА

Бел. ред. По вина на печатницата в кн. 7/1985 г. на сп. „Литературна мисъл“ е допусната грешка. Автор на научното съобщение „Библиотеката на Николай Лилиев“ е Иванка Томова-Манова.

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА
ВСИЧКИ РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ ЕДИНСТВЕНО В ДВА МАШИНОПИСНИ
ЕКЗЕМПЛЯРА (ИЛИ ОРИГИНАЛ И КСЕРОКОПИЕ)

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1985
с/о Jussautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *К. Тошева*

Дадена за набор на 25. VI. 1985 г.

Подписана за печат на 28. IX. 1985 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 8,50

Издателски коли 11,02

Тираж 1700

Изд. индекс 10348

Годишен абонамент 12 лв.

Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6 Поръчка 360