

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986.1



БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ПРОБ
2009 -ПРОВЕРКА
188

ГОДИНА XXX . КН. 1 . 1986

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Пред 30-годишнината от Априлския пленум и XIII конгрес на БКП

ЛМ — Априлският дух на съвременната българска литература	3
Михаил Василев — Априлският спор в печата за пътя на литературата	10

Александър Йорданов — Проблемите на стила в съвременно осветление	25
Енчо Мутафов — Диалогическият възглед (Бахтин и неговото възприемане у нас)	31
Запрян Козлуджов — Към характеристиката на литературния сказ	52
Иван Спасов — Поетесата Мара Белчева	65
Елена Димитрова — Емилиян Станев и Достоевски	89
Л. И. Тарасова (Ленинград) — Научно-техническата революция като художествен проблем	112

Научни съобщения

Илия Тодоров — Великсин и Адел Омер дьо Ел	130
Богомил Попов — Разказвачът в новелата „Страх“ на Йордан Радичков	141

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ГДР, Холандия, Англия и Италия	150
--	-----

Преглед

Илия Пачев — „Поетиката на Багряна“ от Дора Колева	160
Камен Михайлов — „Паисий Хилендарски“ от Боню Ангелов	163

Хроника

Проблематика на Десетия международен конгрес на славистите — София — 1988 г.	165
--	-----



СОДЕРЖАНИЕ

Перед 30-ой годовщиной со дня Апрельского пленума и XIII съезда БКП

ЛМ — Апрельский дух современной болгарской литературы	3
Михаил Василев — Апрельский спор в печати о пути литературы	10

Александр Йорданов — Проблемы стиля в современном освещении	25
Енчо Мутафов — Диалогический взгляд (Бахтин и его восприятие в Болгарии)	31
Запрян Козлуджов — К характеристике литературного сказа	52
Иван Спасов — Поэтесса Мара Белчева	65
Елена Димитрова — Эмилиян Станев и Достоевский	89
Л. И. Тарасова (Ленинград) — Научно-техническая революция как художественная проблема	112

Научные сообщения

Илия Тодоров — Великсин и Адел Омер дьо Ел	130
Богомилъ Попов — Рассказчик в новелле „Страх“ Йордана Радичкова	141

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР, Голландии, Англии и Италии	150
--	-----

Обзор

Илия Пачев — „Поэтика Багряны“ Доры Колевой	160
Камен Михайлов — „Паисий Хилендарский“ Боня Ангелова	163

Хроника

Проблематика Десятого международного съезда славистов — София — 1988 г.	165
---	-----

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

АПРИЛСКИЯТ ДУХ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Вече тридесет години всяко завоевание на творците от националния културен фронт е дълбоко свързано с атмосферата на трудово дръзновение и интелектуално напрежение, което придава неповторимост на Априлския социалистически делник. Периодът на култа към личността със своите методи на ръководство бе задръжка за развитието на духовните сили на народа ни, грубо нарушение на ленинските норми и в областта на културата, но това състояние в нашия културен живот бе прекъснато с Априлския пленум. Колективното съзнание на Партията — този висш, съвършен организъм, възплъщение на най-хубавото, акумулирано в родовата памет, на висшите добродетели на класата-победителка в историческия двубой с епохата — мъдро ръководи нашето общество, предлага революционни открития за същността на съвременния свят и стимулира социалната активност на съвременника. Няма съмнение, че писателите като сплотен отряд от комунисти-ленинци, не само възприеха градивността на априлската партийна линия, но и с гражданска доблест, с комунистическа честност и непримиримост, с художествена проникателност допринесоха много за обогатяването и задълбочаването на тази непрекъснато обновяваща се „харта“ за национално развитие.

В своята знаменателна реч пред отчетно-изборното събрание на Съюза на българските писатели (8 април 1958 г.) другарят Тодор Живков каза: „Повече между народа, по-близо до живота — ето какво е необходимо сега най-много на нашата творческа интелигенция, на нашите писатели, художници и композитори.“

Тези думи най-синтезирано и ярко разкриват дълбоко демократичната същност на априлската партийна културна политика, в тях се съдържа най-значимата истина на социалистическото изкуство — неговият народностен характер, неговата неразривна връзка с животрептящите проблеми на съвременето.

Още с първите си решителни дела след Априлския пленум Българската комунистическа партия доказа, че мъдро и зряло ще отстоява и защитава генералната линия на нашето развитие по пътя на социализма. Големите задачи се разглеждаха в тяхната диалектическа взаимовръзка, за развитието на производителните сили на страната се мислеше също така отговорно, както и за проблемите на селското стопанство, на културното строителство. Целта беше пределно ясна — да се задоволяват все по-пълно потребностите на хората. В центъра на всички планове, на всички решения беше той, съвременният човек. И именно това внимание, тази непоколебима комунистическа вяра в изключителните възможности на личността е навярно най-великото завоевание, което постигна априлският дух. Другарят Живков последователно

и твърдо отстояваше убеждението си, че резервите от творческа активност и самониициатива на народа са практически безкрайни, че развитието на социалистическа културна революция е „неразделна част от революционното устройство на обществото“.

В размаха, с който Партията успешно разреши и най-трудните обществени проблеми, в зрелостта, с която тя успяваше да съчетае приемствеността с новаторството, в непримиримостта ѝ към грешките по времето на култа, в изключителното ѝ умение да използва като свое най-силно оръжие гравивната критика социалистическите творци откриваха за себе си вдъхновяващ пример, който ги задължаваше и вдъхновяваше, който ги окриляше в търсенето на стойностни творчески открития. Всичко това доведе до небивал творчески кипнеж. В незабравимите следаприлски дни, както каза един критик, „дори въздухът беше талантлив“.

Не бива да смятаме, че за всички творци преходът към разкрепостяване на художественото съзнание премина безконфликтно. Идейното и политическото укрепване на писателските редици беше продължителен и нелек процес. Върху мнозина тегнеше инерцията на догматичното мислене, други пък решиха, че е дошло времето на „реализма без брегове“, появиха се отделни плахи опити за злонамерено критикарство, което се целеше в самите устои на комунистическата идейност. И тук Партията доказва, че отлично разбира същностните задачи на ръководната си роля. Тя даде да се разбере, че са ѝ органично чужди грубото администриране и дребнавата опека, но че ще хвърли всички сили, за да се разгърнат най-цялостно инициативите на творците и на техните творчески съюзи, че последователно ще отстоява правилната политическа и идейна насоченост на литературата и изкуството.

Ленинското разбиране за партийността на изкуството е основен принцип, без съобразяването с който следването на априлската линия би се превърнало в нищо незначеща фраза. „Партийността не е монопол само на комуниста — каза другарят Живков. — Не е ли факт, че редица наши безпартийни писатели създадоха големи и вълнуващи произведения, които се отличават с високи художествени достойнства и ярка партийност именно защото стоят на партийните позиции в изкуството, защото вървят с партията? Затова безусловно правилно е изявлението, че който иска да бъде с народа, той винаги ще бъде с партията, и който здраво стои на позициите на партията, той винаги ще бъде с народа“ (из цитирания по-горе доклад).

В тези думи е скрит изключително дълбок смисъл — те са истинска програма за развитие на литературата и изкуството, за изясняване на големите задачи, поставени пред българските творци на словото от самия живот. Априлският пленум означаваше начало на качествено нов период в организацията на всички сфери на социалистическата общност. Но творците на това „начало“ отлично съзнаваха, че гравивните им усилия не започват от нищото, че въпреки допуснатите в предходния етап грешки именно в това драматично време бе осигурена победата на социализма в българското село, именно тогава бяха положени основите на индустриализацията на страната. Отричането на порочните методи на работа и ръководство по същество означаваше защита на всичко голямо, непреходно, което социализмът донесе в народния живот, означаваше непоколебима вярност към ленинските принципи и норми на държавен и партийен живот. Отнесени в областта на културата, тези ярки постановки отвеждаха творците към въпросите за наследството, за смисъла на приемствеността. От една страна, предстоеше огромна работа за усвояване на вложената в класиката безценна мъдрост, за осмисляне на великото и трайното в националната и световната художествена традиция. От друга страна, предстоеше борба на живот и смърт с реакционните тенденции в изкуството,

с гъвкавите форми на идеологическата диверсия в един все по-динамичен и все по-противоречив свят — свят на могъщи идеологически сблъсъци. Партийната позиция недвусмислено воюваше срещу всички опити да се обяви изкуството за надкласово явление, да се отрича необходимостта от класова яснота на художествените идеи.

Много важно в онзи период беше да се използва градивно всичко положително в националния художествен опит, да се следва неотклонно връзката с постиженията на голямото пролетарско изкуство. За българската литература времето непосредствено след Девети септември бе богато със значими събития. Сляпото робуване на мъртвородените теории за „безпроблемната проза“, на опростителството и приспособленчеството се оказа приемливо предимно за посредствените таланти. Големите национални творци бързо откриха пътя на обновлението. Младата социалистическа литература у нас беше с преддеветосептемврийския опит на творци като Людмил Стоянов, Георги Караславов, Младен Исаев, Никола Фурнаджиев, Орлин Василев и други. Започна един-естествен процес за осмисляне на социалните катаклизми, за епическо проникване в драматизма на националната съдба. Димитър Димов, Димитър Талев, Георги Караславов, Емилиян Станев замисляха и въпреки всички трудности осъществяваха своите мащабни творби. Още с първите си стъпки социалистическият реализъм в българската литература блестящо демонстрира, че ще води безмилостна борба за възпитание на читателския вкус, че не просто ще отразява социалните процеси, а и пряко ще им въздейства, че не само ще следва, но и ще подготвя общественото развитие.

Най-пряк резултат от променената атмосфера след Априлския пленум беше избухването на поетичните таланти. И тук трябва да кажем, че за тяхна чест „старите“ български поети първи дадоха тон за новаторския поетичен ритъм, в който личността изповядваше клетвено съзнание за своята пораснала отговорност пред обществото, пред родината и пред света. Ярکو явление на онези години беше бригадирската поезия, както и творческото съзряване на трагико-оптимистичния талант на Пеню Пенев. Грешат онези съвременни литературни историци, които разделят рязко етапите в литературното ни развитие. Духът на Априлския пленум роди не само априлското поетическо поколение — този дух живееше в света на българската литература още преди 1956 г., защото гласът на партийната принципност, на ленинската революционна дързост не може да бъде заглушен. „Априлските“ поети бяха децата на новото време, но тежестта и честта на промените бяха преди това заслуга на предходните творчески поколения, на големите национални учители по художествено слово. Няма да грешим, ако кажем че идеите, на Април са идеи на Смирненски и Вапцаров, че те са закърмени с безсмъртното Ботево и Вазово творческо дело, че това са идеи, завещани от Благоев и Димитров.

Българското социалистическо общество се нуждаеше и се бореше за свое изкуство, за своя литература — и то успя да създаде такива творци, които най-точно и с вдъхновение осмислиха неговите светли възделения. И както в социалния живот проблемите на развитието придобиваха все повече сложност, както в партийните решения все повече преобладаваха безкомпромисният критичен тон, интелектуалното вглеждане в комплекса от животрептящи задачи, така и в литературата съвременният герой все повече се превръщаше в личност конфликтна и многообемна. Поколенията писатели, които бяха изпитали възторга и страданията от историческите промени, нямаха право да крият или да украсяват истината. Зрелостта на революционното мислене означаваше осъзнаване на сложното триединство от минало—настояще—бъдеще, което трябва да се реализира в индивидуалното съзнание, за да се докаже на

дело безперспективността на онези „пътища за никъде“, които дебат неумеещите да градят разрушители и антиисторически мислещите хора. Не беше достатъчно да се създават образи—еталони за нравствена и социална активност — тези образи трябваше здраво да се вградят в социалната структура на обществения живот, за да се почувствуват читателите като неразривна част от нея, необходима и естествена част, рожба на определен живителен социален климат.

За резултатите от превръщането на априлския дух в главен идеен и художествен стимулатор за българските писатели може да се говори и конкретно. Могат да се изреждат творби и творци, да се припомнят главните тенденции в тематичните търсения на поети, белетристи, драматурзи, критици, да се споменат онези форми на организационен живот, които превърнаха Съюза на българските писатели в непревземаем бастион на комунистическата правда. Но всичко това може лесно да се намери както в отчетните доклади на съюза, така и в многобройните критически изследвания върху новата българска литература.

В същината на априлския дух има нещо много характерно, нещо, което гарантира непреходната му значимост. Това е онази комунистическа откровеност, отхвърляща самоуспокоението и нарцистичното любуване от успехите, това е невероятната партийна искреност, търсеща в кръвната връзка между революционно-демократичните и класово-пролетарските традиции основата за нови и нови завоевания. В партийните документи задълбоченият анализ на успехите винаги върви ръка за ръка с безкомпромисното разкриване на допуснатите слабости, както и на комплексните причини за едни или други тревожни явления в различните обществени сфери. Така се е подхождало винаги и към проблемите на културния фронт, към анализа на постиженията и недостатъците в полето на съвременната българска литература. Разбира се, мерило за успехите винаги са били онези произведения, които доказват, че в социалистическата литература се е появил нов, необходим на всички нас герой. Това е самият творец-комунист — наблюдателят, който със зорко око съзира социалните промени, анализаторът, който успява да разкрие съвкупността от причини, породили едно или друго явление, прогностикът, който ще предвиди трайността, степента на социална значимост на тези явления и възможността за тяхната продължителност в бъдещето, художникът, който притежава таланта да оживи своите философски размисли, да превърне сложния процес на самопознанието в творба с огромно интелектуално и емоционално въздействие, в културно събитие с трайно значение в обществения и културния живот на нацията, на многонационалната общност, на човечеството. Но появата на този герой не означава, че той трайно и завинаги крачи в нашите редици — срещите с него тук и там в нашия днешен ден, необходимостта от още по-решителното му присъствие определят максимализма на изискванията ни.

Априлският пленум ни възпита в непримиримост към „златната среда“, към сивите, измислени книги, в които не можеш да мернеш дори силуета на твореца (ако не го събераш с претенциозната му маска). Не само стилът, а преди всичко естеството на конфликтите определя величината на творческата личност в социалистическото изкуство. Затова в речта си пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на Димитровския комунистически младежки съюз (14 март 1969 г.), след като изтъкна „неоценимия принос в културната съкровищница на нашия народ“ на художествената интелигенция, другарят Живков отдели особено внимание на някои симптоматични „непреодолими слабости“. В словото му бяха казани сурови думи за празната „фразеология“, за необходимостта да се прилагат „достатъчно пос-

ледователно и докрай класово-партийни критерии, когато се оценяват художествените факти, явления и тенденции“. Ръководителят на БКП посочи пораженията, които нанася „сивият поток“. Но неговата основна мисъл, основна тревога беше, че големият талант не бива да се принася в жертва на преходните литературни моди, че „изкуството на големите мисли и чувства, на големите идеи“ трябва да черпи творчески сокове от „чувствата и мислите на своите съвременници“, от „тенденциите на общественото развитие“. Неслучайно огромната отговорност лягаше върху плещите на критиката. Другарят Живков удивително точно формулира нейната роля: „Критиката винаги е била и ще бъде — до построяването на безкласовото комунистическо общество — инструмент на борбата, която се води между класите, за идейно-политическото ръководство на литературата и изкуството.“ Такава формулировка е насочена не само към литературните или художествените критици, тя визира всички творци. Това е израз на ленинското разбиране за „партийността в литературата“, творчески развито в условията на нашия национален живот.

Градивна критика е могъщо оръжие на партията и израз на висше съзнание за същността на социалистическата демокрация е изискването този априлски критичен тон да присъствува във всички сфери на съвременния делник, да бъде ръководно начало при осмислянето на културната политика. То дава възможност за „пълноценна изява на знанията и творческите способности на тружениците на социализма“.

Неслучайно другарят Живков произнесе тази своя реч пред българските младежи. Той всъщност разкри пред тях без заобикалки сериозните проблеми, които им предстои да решават. Паметни ще останат думите му за младите литературни творци, които тогава правеха първите си стъпки на полето на творчеството. В отношението на партията към младите ще открием закономерност, неотделима от духа на априлското мислене. Хората, които поведоха страната ни по Априлския път, съчетаваха комунистическата зрелост, калеността в борбата с дръзнението на младостта. И те останаха млади не само в мечтите си, но и в конкретния си подход към разнородните обществени явления. Българската комунистическа партия не допусна в редовете си остри конфликти между поколенията, защото тя винаги доказваше на дело вярата си в младите, в онези, които идват на смяна. Но тя винаги е проявявала и „майчинска суровост“ към младежите, поставяла е на изпитание издръжливостта и убежденията им. Пътят на априлското поетическо поколение е ярък пример за проявено мъжество в битката за утвърждаване на новото, това е път на смели идеалисти, които не се побояха да прегърнат Вапцаровия избор, да отстоят докрай своето право на глас в обществения и културния живот. Макар и с повече противоречия (естествени при все по-сложните проблеми, с които се сблъскваше нашето общество), творческите поколения след тях също навлизаха уверено в литературата, също се сражаваха яростно и принципино за тържеството на идеите, с които бяха закърмени. В началото на седемдесетте години в българския литературен живот вече си даваха среща творци-ветерани с истински синове и дъщери на социалистическата действителност и между тях съществуваше не противоборство, а благородно съревнование, тъй като в градежа на новото общество рамо до рамо не щадяха силите си бащи и деца.

Когато говорим за Априлския дух, ние винаги ще си даваме сметка, какво дължим на великата ленинска партия, на съветската страна, която неизменно е била наша здрава опора, наш неугасим пътеводен знак. Братската дружба със съветския народ и с народите от социалистическата общност, подкрепата за всички прогресивни сили по света, активното участие при решаването на

най-острите международни проблеми и най-вече последователната борба за мир — такава е действената външнополитическа програма на партията, израз на най-съкровенията желания на народа, на задълбочено познаване на глобалните проблеми, надвиснали над съвременното човечество. По авторитетните международни форуми непрекъснато расте значението на българската позиция. Милиони хора по цялата планета вече свързват името на нашата страна и с образа на една крехка, но непреклонима жена, самата тя дъщеря на Априлското обновление. Людмила Живкова бе еманация на творческия априлски дух, тя горя с искрата на партийната правда и ни завеща да мислим за нея като за огън. Нейните крилати идеи за бъдещето на националната култура, за възпитаването на всеотранно развити личности са дръзко новаторски, но в същото време това са идеи, породени от априлската атмосфера.

Българската комунистическа партия винаги се е вдъхновявала и е черпела опит и практически знания от съветския опит. Но след Април 1956 г. отношенията между братските партии бяха издигнати на нова висота. Същото се отнася и до връзките между съветската и българската литература. Жадно поглъщаха нашите творци идеите на класиците на социалистическия реализъм в съветската литература. Поколения творци-комунисти отраснаха с великата правда на Горки и Шолохов, на Маяковски и Твардовски. И днес съветските творци на словото са глашатаи на комунистическата идейност, и днес в стиховете и в прозата им кипи стихията на голямата правда. Висш израз на априлската творческа мъдрост е стремежът на българските писатели да бъдат равностойни в благородното съревнование за завоюване на читателското доверие — съревнование, в което те участвуват активно заедно с колегите и другарите си от Съветския съюз и от останалите социалистически страни. Изследователите на съвременната литература все по-често разсъждават върху общите проблеми, характерни за социалистическите литератури, върху все по-майсторското взаимопроникване между националните и интернационалните мотиви в големите произведения на нашето време. Ние гордо можем да кажем, че поети като Георги Джагаров, Любомир Левчев, Димитър Методиев, Павел Матев, белетристи като Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Богомил Райнов, Йордан Радичков са не само български, че техните книги — израз на неугасимия априлски дух, на чистия комунистически порив — са нужни и близки за все повече и повече читатели от социалистическата общност, от големия свят. Българската книга днес е търсена и превеждана по всички континенти и нейни всеотдайни посланици са именно съвременните български писатели, интересът към създаденото от тях породи у чужденците внимание и към пропуснатото от българското класическо наследство.

Такова завоевание не бива да се подценява, като се има предвид в какъв свят живеем, пред какви страшни опасности е изправено съвременното човечество. Във времето на небивало жестока идеологическа борба, когато България и другите социалистически страни са обект на нечувани хули, когато „ястребите“ на империализма гордо провъзгласяват „кръстоносен поход“ срещу комунизма, нашите писатели не забравят своята историческа отговорност пред епохата и пред потомците. Те не се боят с отворени очи да проникват през вековните пластове от натрупаното социално страдание, за да извадят върху белия лист надеждата, която идва от светлината на вековете, да я извадят пречистена и особено умъдрена от силата на страданието, да извадят вечното, което е крепяло народната свая и което е побеждавало болката, да извадят обичта. Те се стремят към хуманна творческа позиция. Такава може да бъде само позицията на убедените комунисти, на творците, които притежават вълшебно зрение за глобалните проблеми на човечеството, за оздравителната правда, която неотклонно ни води по пътя към мечтаното бъдеще.

До такива прозрения се достига трудно и естествено не всички успяват да се сразят с илюзиите. Но ако отделният човек може да сгреша, то колективът, големият обществен механизъм няма право на грешки. Затова цялото наше общество твърдо стои зад проверения, изпитан в кървави битки априлски курс на Българската комунистическа партия. Построяването на развитото социалистическо общество е нашата днешна задача, в която са вложени творческите усилия на милионите българи. Решаването на тази задача над задачите е единствената гаранция за нашето оцеляване, за нашето благосъстояние. И в предния отряд на строителите вървят българските писатели. Духът на времето безжалостно отсява жалбите на изоставащите, разпилява амбициите за лична власт и слава, априлският вятър е попътен само за истинските народни творци, които не се боят да изгорят във величавата битка за социалистическа хуманност, за комунистическо братство и за вечен мир на планетата Земя!

„Литературна мисъл“

АПРИЛСКИЯТ СПОР В ПЕЧАТА ЗА ПЪТЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

Тази статия няма за задача да обхване цялостно въпроса за развоя на литературната критика, литературната история и литературната теория след Априлския пленум. Тя цели да припомни някои спорове, които се водиха в печата и които имаха значение в някаква степен и за литературното творчество, и за литературно-критическото мислене. Тези спорове възникваха естествено в оная атмосфера на търсене, на творческо дръзновение, която бе създадена след Пленума. Те определяха донякъде характера на духовния климат, бяха израз на творчески усилия за придвижване напред и за преодоляване на предишни грешки и слабости, завещани от времето на култа.

Най-голямото завоевание на Април 1956 г. е откриването на способността за творческо прилагане на марксистко-ленинската естетика. В този смисъл са преоценките на изминатия път на критиката. Ярка проява е обемистият доклад на Георги Цанев, изнесен на конференция по случай 15-годишнината от 9. IX. 1944 г. Г. Цанев в самокритичен и критичен тон, с примери и имена, разглежда пораженията от догматизма и пътищата за връщането към ленинския подход в литературата. На практика се разгаря дискуссионният огън. В споменатия доклад, който прерасна в изключително важната му книга „По пътя на реализма“, Г. Цанев, без да подценява направеното от критиката и литературната история в периода, „когато се наливаха основите“ на социализма и на ожесточената класова борба, решително заговори и за ненужното възприемане на догматичната редакция на марксизма-ленинизма, което помогна изкуството и литературата да се схематизират. Самият Цанев отново даде пример за онова изкуство на критика, което претворява марксистко-ленинските методологически положения през призмата на съпреживяването на литературата и по-специално през призмата на индивидуално неповторимата творческа личност. Разбира се, и други критици, като Пантелей Зарев, още в ранните априлски години възвърнаха сетивата си за литературата, без да игнорират решаващата роля на идеологическия момент.* Но нас специално ни интересува движението и съзряването на литературната мисъл по пътя на Април, като се базираме на един отрязък от време.

Годината 1962 е забележителна с XXII конгрес на КПСС. Ето защо отглас от конгреса е онова партийно събрание на писателите, което се проведе под девиза „Могъща очистителна и вдъхновяваща сила“. Всъщност в тези дни, т. е. на шестата година от XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП, се извършва окончателното сбогуване с рецидивите, останали от периода на

* Вж. книгата на П. Зарев. Стил и художественост. С., 1958.

култа към личността. За всичко това съдим от писателски изказвания, публикувани в „Литературен фронт“. Първи Михаил Величков говори на споменатото събрание, че култът към личността е отхвърляне на колективния ум. Челкаш развива темата за окончателното изкореняване на фаворизирането на писателите. Мартинов е недоволен от интерпретацията на пролетарско-революционната литература през 30-те години. Васил Колевски мисли, че е поизоставена борбата с догматизма. Богомил Райнов си прави самокритика за предишното догматично отношение към сложната култура на Запад. Той осъжда и собственото си сектантско отношение към теоретичните принципи на нашата идеология. И заедно с това Богомил Райнов се обявява срещу полемиката, подтикваща от чисто лични сметки.

Валери Петров допълва, че единомислието не е повторението на мислите на един човек. Той казва: „Появи се вътрешен цензор при положението, че сърцата ни са червени.“

Андрей Гуляшки апелира за връщането на обикновения човек в литературата. Той напомня, че тъкмо този човек е герой на най-добрите наши творби от създаването на българската литература насам. Людмил Стоянов прави характеристика на пораженията върху литературата и литературния живот, нанесени от култа към личността. Той е непримирим към онези писатели, които не искат да се замислят достатъчно дълбоко върху това отминало явление. Според Гошкин статията за романа „Тютюн“ и неговите злополучни критичи е нанесла повече вреда, отколкото полза. Гошкин е убеден, че големият роман заслужава защита. Но за съжаление тя е осъществена със средствата на самия култ към личността. Гошкин остро поставя въпроса за борба с дребнобуржоазната развихреност и „субективизма“.

Фурнаджиев признава, че е вярвал повече на схемите, а по-малко на себе си. Веселин Андреев с болка говори за онези литературна политика, осъществявана от писатели, която разединява творците.

Пантелей Зарев изтъква, че лозунгът „Повече между народа, по-близо до живота“, издигнат от др. Тодор Живков, е всъщност най-правилната и най-богатата естетическа програма за литературен живот и литературно творчество. Георги Караславов предпочита да възразява на Людмил Стоянов по въпросите на ръководството на литературния живот. Д. Методиев припомня основните ленински положения на културната политика, за да премине в настъпление срещу проявите на безидейност и естетически формализъм. Отправя критика по адрес на Константин Павлов, публикувал стихотворението „Славите пеят“, чиято идея е несъвместима според него с веруюта на социалистическия писател. Радевски признава, че в момента, когато литературата се гърчи между догматизма и живота, той се е показал доста сприхав, остър и неконтактен. Признава вината си за неблагоприятията в литературния живот.

В бр. 8 на „Литературен фронт“ от 1962 г. Николай Стайков в статията си „В сянката на култа“ съвсем искрено говори за доброволното вкаменяване на поета през догматичните години, породено от честната вяра в един-единствен човек.

И с още по-голяма свобода Левчев помества статията „Проблеми на свободния стих“. Той опровергава онези, които вярват, че свободният стих е синоним било на безидейност, било на западно влияние, било на модно позърство. Корените на свободния стих според Левчев са в сферата на емоционалния ритъм, т. е. негърската поезия. Позовава се на Агостино Нето, за да докаже, че ритмите са в светлината, в цветята, в звуците, в движението. Той пише: „Свободният стих може да се балансира само върху клаузална пауза или само върху клаузула.“ Според него свободният стих едва ли не се открива в отделни строфи от народната песен „Балканджи Йово“. Определя Гео Милев като баща на бъл-

гарския свободен стих. Проследява ролята на Е. Багряна, Б. Райнов, Б. Божилов, Ив. Пейчев, Бл. Димитрова, В. Ханчев, Г. Джагаров, П. Пенев за развоја на свободниот стих. Той заклучава, че свободниот стих се гради на пулса на чувството и движењето на мислата.

В сравнение със Стефан Цанев, публикувал својата възхвала на свободниот стих, с којто е накарал редица хора да настръхнат, Левчев е много по-обмислен, по-въздържан. Цанев, без да иска, в искреното си желание да учествува в изграждането на една съвременна поезия, напиша статия, която едва ли не звучеше како модернистичен манифест. Но преди да се спрем на опонентите на Стефан Цанев, искаме да напомним, че докато читателот възприеме статијата за свободниот стих на Левчев, тој е бомбардиран от нови мисли (статията „Някои проблеми на българскиот роман“ от Др. Асенов). Ръководна е идејата, че писатели како Мориак, Селинджър, Сароян при цялата си извешност и финес не са от првата редица. При тях няма изведена философија на образа. Силни са в изображението на характерите и случките, но избегват да борават с големите социално-философски обопонения. От този ъгъл на виждане Др. Асенов критикува онези български романисти, на които липсват проблеми. От висотата на тези разбирања, како оценява добре романа „Мъртво вълнение“ на Ивайло Петров, тој все пак прави сериозни възражения по отношение на отделното портретирање на героите и на цялостната композиција.

В „Литературен фронт“ не води еднопосочно разговорите. Затоа напомним чрез статијата на В. Колевски „Поети — пропагандатори на комунизма“, че главното е в сътвораването на поезија, която съдействува на живота. Авторот се спира на „Песен за комунистическата вяра“ на Д. Методијев, на „Пулс“ и „Мисли“ на Ал. Геров. В сѝщиот утвърдителен план говори и за сполуките на Павел Матев, Слав Хр. Караславов.

Левчев сѝщо пише, че комунистическите идеи са тези, които определат съвременността. Позовава се на Брехт, Пикасо, Сикейрос, Гилен. Убедително звучи твърдението, че современността е част от таланта (статията „Съвременни форми и литературна мода“, „Литературен фронт“, бр. 13, 1962 г.).

Гулашки в бр. 22 пише статијата „Новаторство, но какво?“. Тук още в заглавието личи, че се говори за онова новаторство, което е подсказано от животот. Б. Божилов с рецензијата „Далечното плавање на Ив. Пейчев“ отново ни връща към истината за новото, което се ражда от светлиот оптимизъм, пречистен от болка и съмнение, провъзгласил дружба. В бр. 41 на „Литературен фронт“ от разглежданата година Людмил Стојанов размишљава върху непрекъснатите новаторски откритија на българската поезија, направени от Ботев, Вазов, Яворов, Гео Милев, Смирненски, Вапцаров, Багряна, Радевски, Ханчев, В. Петров, П. Пенев. Изключително му допада Веселин Ханчев, којто строи образите по приемлива логика, правейќи разлика между конкретност и фикција. В сѝщата тази динамична година Слав Хр. Караславов, подтикнат от статиите на Ст. Цанев и Л. Левчев, излиза със својата статия „В заштита на човешката поезија“. Тој е убеден, че пропагандаторите на свободниот стих и нај-вече Ст. Цанев са следовници на модернизма. Слав Хр. Караславов се връща към българскиот модернизъм в миналото, за да докаже, че неговите привърженици, како Иван Ст. Андрейчин, Ч. Мутафов, Теодор Трајанов, Сирак Скитник, са пропицели много сили напразно. Затоа тој приканва съвременните модернисти да се върнат в полето на българското, за да не ги сполети печалната слава на изброените поети. В бр. 46 на „Литературен фронт“ от 1962 г. Петър Караангов отговара на Слав Хр. Караславов (статията „Поезијата в средата на века“). Тој отхвърља оприличаването на българското како стара монета. Заштищава Левчев, Башев, Цанев, в чијто стихове според него трепти усешането за сливање с века на научно-техническата револуција и социалистическите преобразования.

Започналата битка на т. нар. свободен стих продължава и през 1963 г. В бр. 3 на „Литературен фронт“ Цветан Стоянов излиза със статията „Българско, наистина българско“. За мотото взема следните думи: „Онзи, който има нужда да се възбужда, когато говори за своята родина, обича своята възбуда повече от своята родина.“ Странно започва статията с отхвърляне на сталинския тезис за култура, национална по форма, социалистическа по съдържание. Цветан Стоянов се обявява срещу онези, които търсят българското във външните белези. Не е съгласен да се гледа на националното като на застинала форма. Изключително злъчен е към онези, които виждат българското в съчетанието на бълкицата с москвичка. Макар и краен, Цветан Стоянов е прав в мисълта, че традицията е онова, което преминава в настоящето. За него Левчев изразява не изобщо родината, а родината чрез днешната родина. Без да желае, изпада в едностранчивост, като набляга, че бъдещето принадлежи изключително на световната общочовешка култура. Някак прескача цял етап, за да формулира само търсенето на онова, което сближава нациите. Авторът на статията осъжда биковитите глави, за които говори Николай Стайков в статията си „Действителна и мнима поезия“, отпечатана в „Литературен фронт“, бр. 42 от 1961 г. Цветан Стоянов, противно на Стайков, е на мнение, че хубавото трябва да се взема от всички култури, от всички страни. Статията завършва с цитат от стихотворение на Петко Р. Славейков:

Ето, нови дни настанаха,
те на смяна ни зоват.
Уморените заспаха.
Живите — те нека бдят.

Следва и отговорът на Иван Бурин (статията „Не даваме Яна на турска вяра“ — „Литературен фронт“, бр. 6 от 1963 г.). Авторът твърди, че днешните селски поети са поети на пътя от парчето земя към блоковете и от биволите към тракторите. Обвинява опонентите си в интелигентщина, защитава селското начало в поезията, използвайки примери от Ботев, Яворов, Вазов, Ел. Пелин, Йовков, Караславов, Даскалов, Волен, Ив. Петров, Радичков, Стайков, Слав Хр. Караславов, Христо Кацаров, Марко Недялков. С тежки думи се нахвърля върху привържениците на свободния стих, оприличавайки ги едва ли не на измисленици на вярата.

Пенчо Данчев отбелязва, че разговорът за свободния и традиционен стих се спасява от безсмислието, като се превръща в разговор за националното в традицията и новаторството. Критикът напомни, че самият Бурин е писал срещу мнимата народност, намерила разпространение в годините на култа към личността. Данчев е против възкресяването на селските суеверия, предрасъдъци. Но той е и против отъждествяването на Слав Хр. Караславов като поет с поета Иван Бурин. Слав Хр. Караславов според критика не е така замръзнал, въпреки придържането му към старите ценности. Пенчо Данчев смята, че Цветан Стоянов признава само модерната цивилизация и стеснява творчеството на поети като Левчев, Ст. Цанев. Особено е уязвим Цветан Стоянов според П. Данчев в ограничаване границите на националното и в изключителната апология на техническата цивилизация. В бр. 8 на „Литературен фронт“ Минко Николов печати обширна статия под заглавие „На разни адреси“. Всъщност под заглавието е „Съмнително ли е лицето на интелектуализма?“ Критикът не е съгласен с Бурин, който определя интелектуализма като чужда стока и в най-добрия случай като изсушен рационален ум. Минко Николов забелязва, че Иван Бурин не е наясно с основни понятия като екзистенциализъм, антироман, модерно, модернизъм и т. н. И в същото време с примери от съветската поезия и най-вече с анализа на знаменития филм „Иваново детство“ Минко Николов раз-

крива истинските черти на интелектуалното творчество. Той допълва, че благодарение на повишеното интелектуално съзнание режисьорът на „Иваново детство“ е предал така вярно и всестранио разкривената от фанатизма на войната детска душа. Минко Николов определя интелектуализма като интелигентност на чувствата и разбиранятия на днешния писател. Специално разглежда стихотворението на Ханчев „Желязото и нежността“, с което се отрича вкаменелостта на идеите и сърцата. Не пропуска и стихотворението „Желязната ръкавица“ на Левчев. Критикът пише ясно: „В поезията по вълнува ходът на мислите по пътя на кръстните мъки към мисленето, отколкото готовите изводи.“ И заедно с това Минко Николов възразява на Цветан Стоянов, като добавя, че едностранчивото разглеждане на модерната цивилизация води до поевтиняване стандартите изобщо на модерното. Критикът е забелязал, че Цветан Стоянов някак подменя чудото на човешката индивидуалност, израсла в определен национален терен, в полза на конструирания универсален модел на светоусещането. Наистина да се обърне цялата поезия към техниката за сметка на богатото минало и традициите, е форма на нов догматизъм. И неслучайно Минко Николов изрича думите: „Да творим без фанатизъм на тема традиционно и модерно.“

В бр. 9 на „Литературен фронт“ от 1963 г. младите тогава поети Драгомир Шопов и Александър Шурбанов се намесват в спора, като печатат статията „Повече поети — различни и добри“. Те веднага отбелязват, че някои като Бурин неоправдано смесват понятията интелектуализъм, стил и свободен стих. Интелектуалният стил се отличава с неочакваните образи и сравнения, които заместват римата и метриката на класическия стих. Играта на абстрактна логика измества жизнената логика. Оттук и голямата условност.

Те припомнят мисълта на Уайлд: „Старинните историци ни поднасят възхитителна измислица под формата на факта; съвременните романисти ни поднасят скучни факти във вид на измислица.“ Ето защо според тях съгъстените абстрактни образи винаги са рожба на оригинално мислене. Дватама автори имат предпочитания към онази линия от развитието на поезията ни, която се застъпва от Ст. Цанев, Левчев.

Но когато у нас се води полемика на тема национално, новаторство и традиция, то и редакцията на „Литературен фронт“ в бр. 4 взема становище, с което припомня, че адмираира всичко онова, което служи на комунистическите цели. И заедно с това критиката дава възможност на талантливите писатели да осмислят по-добре насоката на своето творчество и да се замислят върху въпроса, за какво и за кого пишат. По такъв начин се доказва, че тази критика няма нищо общо с догматизма, действащ в полза на скуката, шаблона и еднообразието. Тъкмо това засягат и в изказванията си Георги Караславов, Ангел Тодоров, Максим Наимович, Иван Бурин, Пенчо Данчев, Георги Цанев, Ст. Ц. Даскалов, Б. Райнов, Ем. Манов, О. Василев, Мл. Исаев, Кр. Григоров, П. Зарев, Людмил Стоянов, В. Колевски и др.

Всички те, като имат предвид разцвета на талантите от 1956 г. насам, размаха на силите, многообразието на творческите стилове, единодушно изразяват вярата, че голямата литература е тържество на висшия комунистически идеал. И не се излъгват.

Критиката без страх от евентуално обвинение в догматизъм заговори чрез своя изтъкнат борец Георги Цанев за присъствието на големите идеи в литературата (статията „Новаторство и лъженоваторство“ — „Литературен фронт“, бр. 3 от 1963 г.). Цанев, без да злоупотребява с модните термини за съвременното светоусещане и светоразбиране, разглежда онова, което е наистина продължение на традицията, и онова, което е мода и поза. В същото време насърчи експериментите, които са продиктувани от дълбоки изживявания.

Априлският курс на насърчаване на строго индивидуалните изяви продължава. Така в бр. 43 в рецензията „Чудесното преображение на поета“ Веселин Йосифов говори за обновлението на стария поет Иван Мирчев. В бр. 50 на „Литературен фронт“ започват да се печатат откъси от сериозния антикултовски роман на А. Гуляшки „Седемте дни на нашия живот“. Така че илюзията на някои да се реставрира догматичното минало се оказват напразни.

Ново доказателство за настъпателното движение на литературата ни под знака на Април е отпечатването на редица артистични, изключително свободни в размислите, изящни в изпълненията разкази на Ивайло Петров. Тези разкази ще влязат малко по-късно в сборника „Малки илюзии“, който е прелюдия към написването на най-силната повест на Ивайло Петров — „Преди да се роди и след това“.

Постоянната тогавашна грижа е да се опази литературният фронт и от уклоните наляво, и от уклоните надясно. Ето защо се препечатва и статията на сп. „Комунист“ „Против догматизма и вулгаризма в литературата и изкуството“ („Литературен фронт“, бр. 39 от 1964 г.). И в духа на тази статия е и по-голямата полемична свобода на рецензиите. За стихосбирката „Пътуване към усмивката“ на Първан Стефанов излизат две рецензии в един и същ брой на „Литературен фронт“. Едната, на Иван Спасов, е озаглавена „Посока на пътуването — основание за тревога“. Критикът пише, че най-новата книга на Първан Стефанов издава обърканост и смут. Обратно впечатление добиваме от рецензията на Любомир Левчев („Впечатления от едно пътуване“). Левчев страстно доказва, че пътуването на Първан Стефанов е не само емоционално-съзерцателно и живописно, но и целенасочено. То е устремено към улавяне душевния трепет на съвременника. Левчев застъпва гледището, че обогатяването на поетичния поглед е в резултат не на объркана позиция, а на ползотворно изходно мирогледно начало. Така че в действителност се води борба и с онова, което е реализъм без брегове, и с онова, което е опростителство. Непрекъснато се напомня опитът на голямата съветска поезия (статията на Андрей Германов „Нашата съветска поезия“, бр. 45, на в. „Литературен фронт“ от 1964 г.). Авторът разглежда успешно създадената под редакцията на Христо Радевски библиотека „Съветски поети“. Андрей Германов разкрива възторга си от излизането на изтъкнатите съветски поети Демян Бедни, П. Тичина, Есенин, Багрицки, Твардовски, Брюсов, Светлов, Заболоцки, Мартинов, Смеляков, Винокуров и др. Статията е интересна не само с оценката на преводите, но и с характеристиката, която се прави на съветската поезия. Специално се посочва преводаческият принос на Радевски, Багряна, Далчев, Фурнаджиев, Муратов, Иван Давидков, Найденов Вълчев.

Априлската литература набира сили не само от преобразената действителност, но и от опита на съветската литература и на съветската литературна мисъл. В бр. 49 на „Литературен фронт“, 1964 г., Тончо Жечев публикува статията „Иво Андрич или краят на един призрак“. Предварително ще отбележим, че тази статия е последица от деветгодишното търсене на нашата литературна мисъл от Април 1956 г. насам да отговори на някои въпроси, свързани с пътя на развитието на литературата. И писатели, и критици, и теоретици се вълнуват от големия проблем: Запад, Балканите, Изток, по-точно интересува ги въпросът, как да се обогати националното своеобразие на литературата ни в сложните условия на XX в. Тончо Жечев не крие възторга си от органичния дъх на легендите, от източната приказност и от културната изтъченост на новелиста и романиста Иво Андрич. Той е най-вече впечатлен от ярките романи на Иво Андрич „Травнишка хроника“, „Мостът на Дрина“, „Прокълнатият двор“. С други думи, критикът е запленен от таланта на Иво Андрич да превежда националната разказвателна традиция на интернационалния език на идеите. Тук

Тончо Жечев вижда разковничето за успеха на Иво Андрич, който е едновременно националносамобитен и европейски писател. В този смисъл Тончо Жечев въвежда понятието „баронов комплекс“, говорейки за бягството на П. Берон от националната проблематика и насочването му към световната наука. Някои прибързано обявиха Тончо Жечев за апологет на провинцията, и по-точно — на теорията за духа на мястото. Всъщност Тончо Жечев с много пристрастие отстояваше възгледа за присъствието на региона в литературата. Може би от тук е впечатлението за представянето на този възможен начин за творчество като за единствен начин, който трябва да следват съвременните писатели. Вярно е, че Тончо Жечев, като се позовава на мисълта на Томас Ман, с възхищение говори, че немският провинциализъм в миналото с целомъдреността, вглъбеността и затвореността ражда музикалната и философската хармония. Ето защо той намира някакво сходство и с нашата провинция, която присъствува в оригиналното творчество на Емилиян Станев, Ивайло Петров, Радичков. Мисълта на Тончо Жечев е, че трябва да се преодолее чувството на малоценност и смело да се разкрие нашата провинция, която изобилствува с интересни нрави, интересен бит и преди всичко с оригинални характери.

Преди да се разгорещи дискусия по тези въпроси през 1965 г., „Литературен фронт“ още в първите си броеве публикува уводни оценъчни статии. Една от тях носи заглавието „Поетичен кръг — 1964“. Тук се говори за необходимостта от по-голяма поетична плътност от страна на Башев. Заедно с това се одобряват стихосбирките на Караангов, Дамян Дамянов, на Блага Димитрова, Марко Ганчев, Димитър Дублев. Но се правят критически бележки на Станка Пенчева и Лиана Даскалова (стихосбирките „Вселена“ и „Тракийка“). От тях се изисква по-голяма смелост. Не се отминават и стихосбирките „Сенките пътуват с нас“ на Слав Хр. Караславов, „Родов герб“ на Андрей Германов, „Пиринска балада“ на Евтим Евтимов, „Едно момче говори с баща си“ на Недялко Йорданов. За тези книги се пише в положителна светлина, наблюдава се на тяхното съвременно звучене и на талантливия им опит да изразят едно по-ново, адекватно на априлския период светоусещане. Тъкмо на тази тема е и статията „Образ и съвременност“ на Людмил Стоянов, посветена на романа „Двама в новия град“ на Камен Калчев. Още един път искаме да отбележим, че през тези години в центъра на вниманието е въпросът за по-разчупеното писателско мислене, което да е съобразено и с революционните изменения в живота, и с онова, което е последна дума в науката, философията, историографията, социологията. Нещастливо високо се оценяват романи като „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев, „Двама в новия град“ на К. Калчев, „Седемте дни на нашия живот“ на А. Гуляшки.

И през деветата година от Априлския пленум литературната критика продължава да оглежда себе си („Литературната критика — боева и оперативна“, „Литературен фронт“, бр. 9 от 1965 г.). Всъщност провежда се разговор за литературната критика с участието на Д. Димов, Б. Нонев, П. Динев, Ст. Каролев, Здр. Петров, Др. Асенов, Л. Георгиев, Веселин Йосифов и др. Отделните участници говорят, че е настъпило времето, когато обект на критиката са отделни мнения или творбите, ликвидирана е практиката да бъдат сгромолясвани самите автори. Каролев наблюдава на преодоляването на сектантско-догматичните грехове. Той отбелязва освобождаването на литературата от схематизма и появата на отделни стилове. Според Каролев за литературата ни ще се съди и по богатството на изразните средства — символиката, алегорията, и най-разнообразните форми на условността. Гошкин от своя страна отбелязва, че критиката прекалено много съзерцава авторите и жанровете. Гошкин говори за признаците на известно критическо обезоръжаване. Но и той отбелязва разнообразието на стиловете и в литературата, и в самата критика. Здравко Петров,

Иван Цветков, Др. Асенов, Л. Георгиев говорят за онези дискусии, в които няма да има предварителен арбитър и делене на участниците на свои и чужди. И през тази година продължава да се говори за съветската литература като за литература-възпитателка на новия човек. Конкретно се анализират творбите на Шолохов, Крутилин, Овечкин, Закруткин, Залигин, Трополюски. И от този ъгъл на оценка се осъждат псевдофилософските тенденции в литературата (статията „Пътища и пречки“ на М. Наимович — „Литературен фронт“, бр. 12 от 1965 г.). На прицел са творби на М. Берберов, Неделчо Драганов, Славчо Чернишев. Друг интересен момент е статията на Симеон Правчанов „За обикновения и за слабия човек и за слабостта на някои автори“. От една страна, се одобрява завръщането на обикновения човек в белетристиката („Чуждият човек“ на Л. Дилов, „Барикада от чували“ на Ив. Остриков, „Носачът на взрив“ на Ем. Калчев, „Третият по пътя“ на Коста Странджев, „Аромат на злато“ на Св. Бабаков, „Иов“ на Ил. Волен). Критикът добавя, че автори като Любен Дилов отъждествяват обикновения човек с познатия социално слаб индивид от миналото, който е наказан от несправедливата социална система. В повестта „Иов“ на Илия Волен критикът открива реалистичното пресъздаване на малкия човек, превърнал се в труженик, освободен от чувството за малоценност и от положението си на социална жертва. На тези единични отклонения от реализма в полза на дегероизацията се отговаря с публикуването на „Някои бележки за работата на идеологическия фронт“ на д-р. Тодор Живков (в „Литературен фронт“, бр. 14 от 1965 г.). Смисълът и значението на тези бележки е в извода, по силата на който априлската линия е линия на най-последователно и творческо провеждане на марксистко-ленинската идеология, на социалистическия реализъм, на партийността и народността. Акцентува се около сплотяването на писателите под знамето на партията посредством създадената обстановка на търпимост, толерантност и свободно творческо мислене. В тези бележки, които имат характера на равностметка и на програма за по-нататъшно развитие, се отделя място и на творческия облик на Съюза на писателите, и на реалното партийно ръководство, което се опира на взаимното доверие, уважение и на високата принципност.

Петър Пондев след публикуването на тези изключително важни бележки върху идеологическия живот разглежда въпроса за идеологическата осмисленост на писателските дискусии (статията „Идеология и дискусии“, „Литературен фронт“, бр. 15 от 1965). Пондев аргументирано говори, че идеологическата яснота е първото условие за успеха на една дискусия. В духа на желаната идеологическа настъпателност М. Наимович разглежда липсата на достатъчна жизненост и дързост в стиховете на онези млади творци, които са лишени от участие в общественния живот, от собствени дълбоки вътрешни изживявания. Но и в тази статия, като излиза от правилни положения, критикът е доста преднамерен в подбора на имената. Предпочита онези, които са по-беззащитни. Много по-убедителна е статията „Позиция на герой и позиция на автор“ на Симеон Правчанов („Литературен фронт“, бр. 26 от 1965 г.). Критикът след прочита на книгите „Писма без адрес“ на Лиляна Александрова, „Не бива да си уморен“ на Неделчо Драганов, „Седемте дни на нашия живот“ на Андрей Гуляшки, „Чуждият човек“ на Любен Дилов достига до извода за задължителното присъствие на точната и ясна авторова позиция. Критикът е за свобода при избора на формите на присъствие на авторовата позиция. Но когато липсва ясната позиция, критикът твърди, че авторът, без да желае, може да остави да доминира над всичко честният уморен герой, изгубил вяра в себе си и другите (романът „Двама в новия град“ на К. Калчев). Критикът вижда авторовата слабост в решението да обкръжи страдащия герой само с отрицателен персонаж. И по този начин да стесни самия жизнен терен. Каквито и възражения да

имаме спрямо тази констатация, не можем да отречем ролята на активната писателска позиция. Тук не става дума за задължително решение на разглежданите проблеми, а за умение да се маркират силите, които са в състояние да премахнат една или друга слабост в социалната организация на живота.

Изключително важната тема за традицията и новаторството е отново на страниците на „Литературен фронт“ (Тончо Жечев — „Старомодни мисли за новаторството“ („Литературен фронт“, бр. 28 от 1965 г.). Критикът направо порицава фетишизацията и по-точно смешната естетизация в редица творби. Жечев е против копирането на чужди похвати и пренасянето на чуждата душевност за сметка на онова, което е национална традиция, и онова, което е наша жизнена реалност. Той е ясен в твърдението, че новаторството не е ни по-малко, ни повече от съществуващото до него и оказало се духовно несъвършено. Тончо Жечев цени изключително Радичков, който се опира на националните традиции. У Радичков вижда онази насмешка, която крие и любов към миналото, и ирония към онова, което се явява застои в развитието на днешния живот. Но критикът не отминава и словесните еквилибристики на Радичков. Така че Тончо Жечев е за онова новаторство, чийто корен е реалното минало и реалното настояще на народа.

В това време на зрял размисъл се проявява недоубитият бацил на догматичната зараза. Така статията, озаглавена „За повестта „Авария“ и за други неща“, подписана с псевдонима Ж. Огнев, е инспирирано читателско писмо. С лека ръка героя на Ивайло Петров се обявява за човек, носител на пошлостта. А всъщност героят, позволил си една донжуановска закачка, е сам наказан, като за първи път е озарен от истинска любов, на която не се отговаря. Нима да се изобразява донжуановското начало в мъжката природа, е признак на пошлост? Но тази догматична проява е забравена, защото редакцията на „Литературен фронт“ веднага помества статията на Тодор Павлов „Истина и догма“. Не всяка истина е догма и не всяка догма е стара истина („Литературен фронт“, бр. 36 от 1965 г.). Тази статия критикува всички онези, които смятат, че придържането към една истина е белег на догматизъм. И обратно — статията предупреждава привържениците на нормативното мислене, че не всяка догма е истина.

Някак в съгласие с тази постановка е статията „Ненавременни размишления“ на Здравко Петров („Литературен фронт“, бр. 38 от 1965 г.). Критикът доказва, че преди да се говори за новаторство, трябва да се познават миналото и традицията. Разтревожен е от липсата на солидни исторически познания за нашето минало и от отсъствието на онзи поглед върху литературата, който я разглежда и като история на идеите, и като наука за характеристиките. Според него малко се говори за онази борба, която се води между душевния застои и героичното в историята. Здравко Петров е гневен спрямо онези, които не знаят духовната история на нашия народ. Така и досега според него д-р Пиколо, автор на книга за Демостен и личен приятел на Сент Бъов, е непознат за повечето българи. Той е недоволен и от онези съвременни дубълдоктори на науките, които като чичиковци обикалят чуждите университети и забравят, че новаторските стъпки „изхождат от незагълхналия глас на традицията“. И ненапрасно Здравко Петров мисли, че вечността най-добре се проявява в революционните мигове.

Борбата срещу изопачаването на новаторството се води конкретно (М. Наимович „За самоуспокоението и за шумотевицата“, „Литературен фронт“, бр. 40 от 1965 г.). Осъждат се маниерността и проявите на безидейност в лириката на Вана Петкова, Николай Кънчев и др.

Но след известна пауза в бр. 42 на „Литературен фронт“ от същата година излиза статията на Андрей Гуляшки „За националното своеобразие на литературата“. Всъщност това е доклад, четен пред теоретична конференция на пи-

сателите. Авторът говори за националния характер като зараждане, натрупване и отмиране на душевните черти. По този начин отхвърля теорията за вечните душевни качества на българина. Спира се подробно на общата основа, върху която израстват душевността и характерът — географския климат, наследствеността, езика, племенните черти. В светлината на марксизма с много примери доказва как общото, племенното, народностното, националното се пречупва през класово-социалното. Андрей Гуляшки е категоричен в мисълта, че националното своеобразие не е в общокласовата душевност. Изчезването на класовото разслоение води до изчезването на класовите наслоения в онова, което наричаме български дух, българска душевност. Националното своеобразие за Андрей Гуляшки е непрекъснат процес и непрекъснато движение. Националното своеобразие се проявява в онзи реализъм, който излиза от миналото, настоящето и бъдещето на нацията, като съхранява редица трайни черти и придобива непрекъснато нови. В бр. 43 от 1965 г. на „Литературен фронт“ се публикува и докладът на Тончо Жечев „Националната особеност в литературното развитие“. Размисълът на критика е по-необичаен, по-свободен и позадълбочен. Той развива мисълта си за застрашеното национално своеобразие от прекалените културни взаимодействия, от натиска на научно-техническата революция и от чувството за малоценност, което съществува при по-малките народи. Като се позовава на Иво Андрич и на други примери, той развива мисълта, че не трябва да бъдем много доверчиви към чуждите култури, защото понякога изостаналостта е творчески стимулатор. Търси връзката между етническото и всеобщото. Без да отрича класовата диференцираност и нейното влияние върху националната литература, критикът е за онази регионалност, изпълнена с народностни елементи и творчески наивитет, което за него е единствената най-добра предпоставка за създаване на национално своеобразна литература. Той илюстрира мисълта си с примери от творчеството на Ботев, Вазов, З. Стоянов, Елин Пелин, Караславов, Йовков. От съвременната литература се спира на новелата на Ал. Геров „Неспokoйно съзнание“. Привлича го ясният и светъл поглед върху най-трудните проблеми на човешкото състояние, свързани с боледуването на мисълта и с раздвоението. В простотата и искреността той вижда подчертано българския подход. Тончо Жечев надълго говори и за онзи интелектуализъм, който трябва да има национална окраска. Затова отхвърля всякаква преднамереност и подражание. Оценява положително онази интелектуализация, която се опира на самия живот, в романа „Тютюн“ на Димитър Димов. Но въпреки това акцентът е някак върху изостаналостта като творчески стимул.

И отново познатата му идея, че българската разказвателна традиция трябва да се преведе на езика на идеите и проблемите на века. В бр. 47 на „Литературен фронт“ от същата година националното своеобразие на литературата ни се обсъжда и от писателите Димитър Димов, Светослав Минков, Камен Калчев, Павел Вежинов, Емил Манов, Андрей Гуляшки, Ст. Ц. Даскалов, Д. Талев, С. Султанов, Ив. Цветков и др. В отделните изказвания проличават следните главни моменти: Националното своеобразие не може да се търси само в езика или най-малко в архаизмите. Изворите на националните се крият в улавяне на душевността и бита на народа, живеещ в сложна историческа ситуация. Националното своеобразие не е толкова в тематиката, колкото в светогледа и позицията на писателите. Еднакво едностранчиви са и опитите за абсолютизиране на регионалното, и превъзсяването на универсалността. Не по-малко едностранчив е възгледът за българската народност, за българската душевност, за българския национален характер като за неща, които са неподвижни, застнали. Интерпретацията на единния национален характер е в противоречие с фактите и с марксизма. Националното се проявява през приз-

мата на класовото. При липсата на единна световна култура то продължава в развитието на националните култури. Националното своеобразие на съвременния българин ще търсим в онова съзнание и мислене, в които научно-техническата революция и битката за социализъм ще имат решаващо значение. Наред с онова, което се е запазило като наследство от българската традиция, разбирана предимно като идея за живота. Тук е и онзи богат дух, който сякаш се губи, за да се прояви практицизмът. Но в крайна сметка след затихналото богомилско начало идва хайдушко-бунтовната проява, а сетне в новите времена — доминиращият революционен дух, свързан със социалистическите идеи. Така че повечето от писателите начело с Д. Димов опонират на Т. Жечев.

Не е правилно да се тълкуват единствено Каравеловите българи от старо време, Вазовите чивовци, Елинпелиновите андрешковци и мечтатели, Йовковите самородни „екзистенциални“ философи като примери на вечни, истински българи. От друга страна — да се изключва истината, че в характеристиката на националното ни своеобразие има голямо място огромната народна жажда за знание и учение. Така че мнозина от изказалите се едновременно критикуват и теорията за духа на мястото, и девиза на Кръстьо Кулумджиев „Назад към Софроний Врачански“, издигнат в статията му „Новаторство и национална традиция“, отпечатана в сп. „Септември“, кн. 11 от 1964 г. Кръстьо Кулумджиев е ужасен от онези новатори, които са готови да разрушат националното своеобразие на литературата. Но истинска народническа илюзия е да се мисли, че може да се запази националното своеобразие, като се обградим от чуждите влияния, за да отстоим родовия герб, обредните ритуали и другите традиции. Това не е възможно.

През 60-те години Жан-Пол Сартр в едно свое интервю пише, че в Европа след Втората световна война се забелязват две тенденции в културното развитие. Едната тенденция е на изоставяне на националното своеобразие и на пълно подражание (Полша). Другата тенденция според него е обграждането с такива китайски стени, които не позволяват взаимодействие с другите култури (Албания). Третият път според него е път на социалистическата култура, който взема най-доброто от предшестващото развитие и го съгласува с онова, което е резултат от цялостното динамично развитие на века. Така че остава задължението да се създава климат за оцеляване на най-жизнеспособното от традиционните обичайни навици, което органически да се влее в новопреобразуваната културна и жизнена реалност.

Но след този малък коментар искаме да се върнем към отпечатаната в бр. 49 на „Литературен фронт“ статия на Цветан Стоянов „По повод духа на мястото“. Той разбира духа на мястото като пространствена характеристика, и по-точно — като определена географска ивица. Той също не се осмелява да отрече онзи път на развитие на литературата, който преминава от регионалното към националното и към общочовешкото. Но той е повече склонен да приеме по-универсалния път, изключващ наличието на региона, т. е. на провинцията. За разлика от Тончо Жечев и Кръстьо Кулумджиев той набляга на регионалното изключително като на привкус, като на атмосфера. В този смисъл той изключва онова регионално, което е материал за художествено претворяване. Цветан Стоянов е повече теоретик на онази универсалност, която изключва духа на мястото.

В разглежданата дискусия взема активно участие Иван Цветков. Неговото изказване е пропито от мисълта, че най-хубавата традиция е новаторството, което е самата същност на марксизма. Аргументирано припомня, че историята на човечеството и на човешката мисъл, в това число и историята на изкуството, се създават от новаторите, а не от замръзналите традиционалисти. Иван Цветков подробно говори за истинското новаторство и за псевдотрадицията.

За него най-хубавите традиции в съветската поезия са създадени от действителните новатори, като Маяковски и Есенин. Ударението на размисъла му пада върху идеята за вредата от онези, които само консумират традицията, без да я извисяват. Неговият патос, неговата правилна позиция се оглеждат в твърдението му: „Ленин е казал, че да пазиш едно духовно наследство, значи да го развиваш, а не да паразитствуваш върху него, да прикриваш с него собственото си безплодие. Науката и изкуството са поле за творческа дейност, поле за новаторската мисъл и талант, а не за манипулиране с цитати и повтаряне на банални истини. Да пазиш една традиция не значи да се превърнеш в ретроград, който при всяко подухване на свеж ветрец и раздвижване на облаците навлича черните галоши, разперва черния чадър на учителя Беликов и заплашва с готовата резолюция — „Вредно и опасно!“

В края на изброения от нас период 1962—1966 г. споровете се изострят. Причината е появата на сборника „Сатири“ на Константин Павлов. Критици като Максим Наимович направо говорят за едностранчиво възприемане на действителността, по силата на което всичко се отрича (М. Наимович. Герой или жертва — „Литературен фронт“, бр. 3 от 1966 г.). М. Наимович е първо смутен от тази обстановка, по силата на която всеки опит за критикуване на Константин Павлов се приема като посегателство. Признавайки му някои силни работи, той критикува доста остро неяснотата, мъгливостта на редица творби, които са рожба на хипертрофирано съзнание. М. Наимович открива у Константин Павлов пропусната възможност да търси свое място в живота и истината за хората. Той направо го обвинява в умозрително съчинителство, което заменя вика и болката. За съжаление тази характеристика е жестока, но нелишена от правдивост. И остро засилената полемичност не е в разрез с установяването на партийността, с развитието на демокрацията (докладът на партийното бюро на СБП, озаглавен „Свобода и отговорност“ — „Литературен фронт“, бр. 14 от 1966 г.). Тогавашният партийен секретар Георги Джагаров определя свободата като открито свързване на писателя с работническата класа и партията. Свободата на писателя според него е идейно въоръжение. С тези схващания се отговаря на нашумялата по онова време книга на френския ревизионист Роже Гароди „Реализъм без брегове“. И през 1966 г., по изрза на Джагаров, има отделни единици, които мислят, че литературата се отклонява от задачите. Това е вопъл по близкото догматично минало. Втората тенденция е по-скоро т. нар. антикултовска субективизация. И в същото време въпреки тези отклонения априлският път е устремен и плодотворен. Това е всъщност основната мисъл на Джагаров.

И като продължение ще посочим веднага утвърждаването на излязлата тогава повест „Цената на златото“ на Генчо Стоев като ярък нов момент в развитието на националната белетристика (Петко Тотев. Хиляди лири за един миг. — „Литературен фронт“, бр. 16 от 1966 г.). Неслучайно и последвалият отчетен доклад на Съюза на българските писатели, написан от Димитър Димов, е озаглавен „Литература и социалистическа правда“ („Литературен фронт“, бр. 18 от 1966 г.). Големият писател определи годините 1964—1965 като години на преобладаване на съвременната тема, на успешно демократизиране на жанровете, на богато стилово разнообразие (Андрей Гуляшки — „Седмемте дни на нашия живот“, Блага Димитрова — „Пътуване към себе си“, Илия Волен — „Йов“, Камен Калчев — „Двама в новия град“, Генчо Стоев — „Лош ден“, Дико Фучеджиев — „Гневно пътуване“, Николай Хайтов — „Шумки от габър“). Димитър Димов открива много нови елементи и в книгите на Антон Дончев, Генчо Стоев, Давид Овадия.

Като съществено допълнение можем да изтъкнем все по-конкретното навлизане в творчеството на Радичков, за чиито герои се твърди, че те никога

няма да се повторят в историята (С т о я н И л и е в. Героите на Радичков. — „Литературен фронт“, бр. 25 от 1966 г.). От друга страна, като завоевание на априлската литература се посочва романът „Звездите над нас“ на Павел Вежинов, в който научното мислене се превръща в художествен проблем (Р о з а л и я Л и к о в а. Звездите сред нас. — „Литературен фронт“, бр. 26 от 1966 г.). За голяма изненада този изключителен роман и досега стои някак встрани. В бр. 28 от 1966 г. Боян Ничев в подробна статия определя Талевите романи като творби на социалистическата класика, така че критиката веднага се ангажира с онова, което е дълговечно. За подема на литературата, чийто източник е богатото мислене, ще съдим и по отпечатваните разкази на страниците на в. „Литературен фронт“ (Николай Хайтов — „Пътеки“, Й. Радичков — „Войничето“, К. Калчев — „Оръжието“). Всъщност тези разкази съвсем наскоро ще влязат в прочутите книги „Диви разкази“, „Барутен буквар“, „Софийски разкази“.

И заедно с това критиката е убийствено строга и нетърпима към стихотворството (Ч. Д о б р е в. Без божество, без вдъхновение. — „Литературен фронт“, бр. 30 от 1966 г.). Тук остро се критикува Иван Бурин за проведена стихотворна немара. И обратно — критиката е щедра към откритията (М и н к о Н и к о л о в. Пътуване с един пътник — автора. — „Литературен фронт“, бр. 40 от 1966 г.). Минко Николов, като прилага и опита си от изучаването на западните литератури, точно и вярно оценява романа „Пътуване към себе си“ на Блага Димитрова. Преди това той беше излязъл с обширна статия под заглавие „Завод за плашила“, в която разкриваше и силните, и слабите страни на западната белетристика, като се позоваваше на романите на Гюнтер Грас.

Но постоянната грижа е съвременната литература („Мисли за новия герой“ на Л. Стоянов, „Образи и герои“ на А. Гуляшки — в. „Литературен фронт“, бр. 43 от 1966 г.). Тези статии дават отпор на опита да се замени основният герой на епохата с възкресяването на малкия човек. Заедно с това се възразява и на тезата за съществуващите три типа комунисти — комунисти реакционери, комунисти конформисти, комунисти демократи. Тази теза принадлежи на Емил Манов („Моят герой в наше време“ — „Литературен фронт“, бр. 40 от 1966 г.). Своеобразен отговор е и докладът на Пантелей Зарев „Партията и литературата“ („Литературен фронт“, бр. 45 от 1966 г.). Зарев изтъква, че нашата литература е източник на познания на новото историческо съзнание на народа, активно подпомагащ политиката на партията. Оттук и изводът за реалното новаторство по отношение на съдържанието и формата на съвременната българска литература. Той подкрепя заключението си с примери от творчеството на Камен Зидаров, Стоян Загорчинов, Ем. Станев, Д. Талев, В. Мутафчиева, А. Дончев. Особено полезно се осланя на писателите, които ярко разработват съвременната тема (А. Гуляшки, К. Калчев, П. Вежинов, Б. Райнов, И. Петров, Н. Хайтов, Д. Фучеджиев).

Людмил Стоянов въз основа на „Горещо пладне“ на Й. Радичков и на романа „Звездите над нас“ на П. Вежинов отбелязва, че двамата писатели говорят от името на социалистическата общност, която гледа на отделния човек като на най-скъпоценното нещо на земята. Най-подробно разглежда новелата „Горещо пладне“ („Нови черти на социалистическия реализъм“ — „Литературен фронт“, бр. 48 от 1966 г.).

Но впечатлението за зрелост малко намалява с публикуването на статията на Л. Дилов „Невежа критика“. Писателят възразява на Любен Георгиев, отпечатал статията „Съвременни герои при съвременни обстоятелства“ — сп. „Пламък“, 1966 г., кн. 10. Дилов смята, че са подценени Ал. Геров, Б. Райнов, П. Вежинов, Й. Радичков, Д. Фучеджиев. Това е негово право, но саморазправата с критиката е ехо от отречения период.

Очертавайки хода и проявите на литературните мнения, изказани на страниците на „Литературен фронт“ през набелязания период, откриваме и синхрона, който съществува между вестника и останалите издания.

Така в сп. „Септември“ попадаме на статията „За сериозна критика“ на Кр. Куюмджиев (кн. 10 от 1962 г.). Предварително трябва да напомним, че Кр. Куюмджиев публикува на страниците на „Пламяк“ портрет на Валери Петров, в който признава, че той никога не е обичал този поет. Написаната с изключителна свобода на мислите и на образния слог статия извиква и admiration, и смут, и объркване, и анатемосване. Ето защо М. Наимович се почувствува задължен да защити В. Петров от Кр. Куюмджиев. Той не можеше да допусне, че друг критик може да има по-друго мнение. М. Наимович като професионалист видя някои слаби моменти в статията на Кр. Куюмджиев, но застана на пиедестала на непогрешимостта. И затова Кр. Куюмджиев възрази остро, като нададе вик, че М. Наимович връща миналото, като подменя критиката с общата фразеология. Куюмджиев отхвърля обвинението, че представя в невярна светлина поезията на Далчев, Б. Райнов, Вутимски, Геров. Кр. Куюмджиев защитава правото да се навлиза конкретно в света на поета. И затова обратно на съществуващите мнения той проявява по-друго отношение, по-друг подход. Разбира се, някъде е прекалено личен, като подценява онова, което е момент на позиция и на защищавана концепция. Но заедно с това, за разлика от многото критици, той не се задоволява с декларацията, че В. Петров е поет-антифашист. Той иска да възпроизведе сложния път на Валери Петров за антифашистката позиция, като възкреси детството му, юношеството му, ранната му младост.

Случаят Кр. Куюмджиев — М. Наимович е типичен за пътя от тезисната критика към критиката, която се доближава до сърцето на поета. Независимо от увлечението Кр. Куюмджиев е прав, че поетичната личност не е сбор от слабости и постижения. Борбата според него е борба за излизане от статичността, от мъртвите схеми. Но цялото това раздвижване на литературното мислене е всъщност последица от вътрешното вглъбяване и узряване, което позволи да се открият ярко физиономичните критически книги и личностите на техните създатели. Лесно е да се долови, макар и да не се занимаваме в статията с изследването на тези книги, ще припомним, че реставрираната картина на журналистката критика би много избледняла, ако в онзи момент критическото мислене не би се реализирало в ярки книги. Става дума за трудове, като „По пътя на реализма“ (1960) и „Традиция и новаторство“ (1965) на Георги Цанев, „Стил и художественост“ (1958), „Богатството на литературния процес и социалистическия реализъм“ (1960), „Класика и съвременност“ (1961), „Панорама на българската литература“ в пет тома на Пантелей Зарев, „Войникът в строя и в литературата“ (1956), „Поезия в прозата“ (1957), „Езиковият шаблон в литературата“ (1958), „Герои и характери“ (1964), „Българи“ (1968) на Ефрем Каранфилов, „Догматизъм и правда“ (1961), „Съвременност и минало“ (1961) на Петър Пондев, „Въпроси на художественото майсторство“ (1963), „В света на прозата“ (1968) на Стоян Каролев, „Родени между две войни“ (1963) на Борис Делчев, „Христо Смирненски“ (1958), „Кризата в модерния роман“ (1964), „Б. Брехт“ (1963), „Между мъртвата точка и хуманизма“ (1967) на Минко Николов, „Четирима белетристи“ (1960), „Сатирици“ (1964), „Йовков и неговият свят“ (1968) на С. Султанов, „Съвременни образи и идеи“ (1964), „Идеи на прозата“ (1967) на Тончо Жечев, „Срещи с големи и малки“ (1962), „Асен Разцветников“ (1963), „Вечни спътници“ (1966) на Здравко Петров, „Едно поколение“ (1966) на Максим Наимович, „Профили в бяло и черно“ (1966) на Кръстьо Куюмджиев, „Профили и етюди“ (1968) на Милена Цанева, „Национална съдба и литература“ (1965) на Боян Ничев, и др.

Ще бъде истински пропуск, ако не отбележим и книги като „Поезията в настъпление“ (1961), „Силата на поезията“ (1961) на Емил Петров, „Въпроси на марксистко-ленинската естетика“ (1960), „Писатели и време“ (1962) на Пенчо Данчев.

Посочените книги, които са издадени в периода от 1956 г. до средата на шестдесетте години, са най-добър аргумент в полза на твърдението, че наистина априлската критика, макар и разглеждана в ограничен отрязък от време, е пълноценно самосъзнание на самата априлска литература. В тази си изјава критиката след Април 1956 г. действително води истински голям диалог за най-верния път на литературата ни като самопознание на развитото социалистическо общество.

ПРОБЛЕМИТЕ НА СТИЛА В СЪВРЕМЕННО ОСВЕТЛЕНИЕ

АЛЕКСАНДЪР ЙОРДАНОВ

Проблемите на теорията на литературата заемат централно място в дълголетната научна биография на академик Пантелей Зарев. Те намират отражение не само в „чисто“ теоретични съчинения, но и в такива изследвания, които имат за обект литературноисторически или литературнокритически теми. Това пристрастие към теорията е израз не само на лично творческо призвание, но в същата, а може би и в по-голяма степен, на съзнанието, че без решаването на сложните и заплетени теоретични въпроси е невъзможно и пълното, многостранно, аналитично и концептуално отношение към конкретните литературни явления. Пантелей Зарев е от тези изследователи на художествената литература и на литературно-художествения процес, които намират своето творческо кредо в теоретичната идея или концепция, в извеждането от реалните национални литературно-художествени факти на по-общи методологически и естетико-теоретически постановки, без при това да жертвуват „чистото“ духовно общуване с обаятелния свят на литературата. В научните търсения на П. Зарев това своеобразно разтваряне на конкретни, а понякога и злободневни, литературноисторически и критически проблеми в по-общи философско-естетически и литературнотеоретически идеи е особено плодотворно, то доведе автора и до две от неговите най-представителни съчинения — „Панорама на българската литература“ и двутомника „Теория на литературата“.

За „тесния“ специалист подобно свързване на литературнотеоретични и литературноисторически проблеми може да изглежда неправомерно, още повече, когато тук си казва думата и познатият критически темперамент на автора, но то вече има своето оправдание и защита в поредица от „комплексни“ трудове, в началото на които е излязлата през 1958 г. книга „Стил и художественост“. Тук за пръв път Зарев демонстрира своя нов творчески подход, своеобразното диалектическо свързване на разнопосочни идейно-художествени проблеми, търсейки тяхното единство, неделимост, комплексност. Тази книга очертава, макар и в конспективен вид, бъдещите литературоведски интереси на автора и особено характерното за него теоретично осмисляне на националния литературен процес. Тук за първи път Пантелей Зарев разглежда проблема за стила в неговите комплексни взаимоотношения с идейно-художественото богатство на литературата, с „личното светово отношение“ на твореца, с националното своеобразие на литературното развитие, с жанровите тенденции, с проблема за народността и партийността на изкуството и т. н. За тогавашното равнище на родното литературознание, когато стиловите проблеми на литературата са или пренебрегвани, или тенденциозно отнасяни към естетическите попълзновения на формализма и чуждите естетически доктрини, теоретичният и

националноспецифичен акцент на Зарев върху „качествата“ и „аспектите“ на стила в зависимост от художествеността и обратно представлява безспорен принос, влог в постепенно обогатяващата се и развиваща се марксистко-ленинска литературнотеоретична и естетическа мисъл. В „Стил и художественост“ са поставени множество въпроси, които едва днес нашето литературознание съглежда. Нещо повече. Пантелей Зарев не се побоява в „Стил и художественост“ да обвини в „консервативност“, в „закотвеност на едно място“ нашата литературоведческа мисъл в ония години, когато многостранните проблеми на стила в литературата остават пренебрегнати, потиснати от проблемите за метода, идейността, партийността в литературата. И същевременно да изведе с теоретична яснота онези въпроси, които едва днес с овладяя методологически подход и с богатство на интерпретацията той разглежда и изяснява в новото си литературнотеоретично съчинение „Теория, психология и техника на стила“. Това са въпросите за сложната и многозначна връзка между стил и художественост, стил и личен почерк, стил и идейност, стил и национално своеобразие на литературната творба, стил и естетично и др. В този смисъл книгата „Стил и художественост“ е своеобразна предистория на „Теория, психология и техника на стила“, а нейната, не само някогашна, но и днешна актуалност се доказва от факта, че редица наблюдения, изводи, разсъждения, включени в нея, присъствуват и в качествено новото изложение на автора в „Теория, психология и техника на стила“.

Убеден в непопулярността на проблемите на стила сред една по-широка читателска аудитория, Пантелей Зарев „открива“ своето ново изследване с един исторически увод върху някои определения на стила. Приведени са примери от античните реторики и стилистики, от ренесансовите естетически теории, от съвременната лингвистика и литературознание. Подробно са изложени възгледите на Аристотел, Квинтилиан, Лесинг, Винкелман, Хердер, Жан Пол, В. Иванов, Щайгер, Р. Барт, Ю. Боров и редица други автори. Очертани са основните насоки в стилизнанието, свързани с различните изследователски методи, с различните естетически и теоретически идеи. Така самото поставяне на проблема в исторически план подсказва и за по-широката и методологически по-богата основа, върху която се опира Зарев в новия си труд, сравнен с неговия предшественик „Стил и художественост“. Универсалността на явлениято „стил“ изследователят свързва с универсалността на човешките прояви, с многообразието на изкуството, но същевременно отграничава „езиковата“ прaosнова“ на стила и насочва усилията си към изясняване на комплексните функции и съставки на явлениято в езиково-художествен и социално-естетически контекст. Той вижда своята основна задача в многостранния анализ на явлениято, а не в неговото дефинитивно определение, което винаги би се предствило като неизчерпателно, неадекватно спрямо аналитичното му тълкуване. На принципа на тълкуването, а не на изчерпателната дефиниция, е подчинена и композицията на труда, която „сама“ изразява основните насоки на авторовите търсения.

От античните реторики до съвременните стилистики научното познание на литературния стил винаги е заемало важно място в разпопосочните литературоведски търсения и наблюдения. Променили са се неведнъж акцентите (в един случай те са върху съдържателно-знаковата природа на стила, в други — върху формално-езиковата, „техническа“ роля на писмената реч), но явлениято винаги е запазвало своето „единство в многообразието“, винаги, както на не едно място в своя труд подчертава Пантелей Зарев, е било зависимо и е изразявало езикови, исторически, индивидуални, морално-идеологични, естетически промени и отношения, обусловени от цялостната трансформация на човешкото обществено, от човешкото съзнание. Точно тази ком-

плексност и трудна дефинитивност на явлението затруднява неговото описание от една гледна точка, то неизбежно обрича на непълноценност и частичност всяко методологически едностранчиво изследване. Но заедно с това историята на литературознанието документираща приноса на всеки нов методологически подход спрямо стилознанието, обогатяването на теоретичното и аналитичното познание, постепенното приближаване към многоаспектната същност на явлението.

В изграждането на „своята“ теория на стила Пантелей Зарев тръгва от най-надеждната, проверена и „всевадна“ основа — „идеята за езика като правооснова на литературния стил“, но същевременно не ограничава дотук своите наблюдения, не спира изследвателските си търсения. Той подчертава значението на модерната лингвистика, чиито изводи и концепции довеждат до положително „разширяване на понятието стил“. Подробно изяснява методологическите различия между формалната естетическа теория на изкуството и лингвистичното „виждане“ на структурно-знаковата природа на езика. Тези наблюдения, които привидно нямат отношение към проблема за стила, помагат на изследвателя да мотивира „своя“ методологически акцент върху връзката, която съществува между художествения текст, художествения образ и стила. Тази връзка според П. Зарев е в особената структурираност на стила, в неговата „знаково-образна“ структура. Този подход преодолява както ограниченията на формалната лингвистика, така и недостатъчната „езиковост“ на семиотичното тълкуване на текста. Той приближава автора до неговата „тема“ за единството на езиково и психологично в структурата на стила, до идеята за единството на знак и образ в езиковата основа на стила.

Естествено приемането и определянето на езика като „базис“ на стила все още не означава „пълна“ интерпретация на явлението, доколкото както езикът, така и стилът притежават динамичен, развиващ се „характер“. В една или друга степен те са зависими и подчинени на „историческата логика“ на „историческото въображение“ на твореца, а това ще рече, че художественият стил е своеобразна пресечна точка на историческа реалност и личностна реалност, на индивидуално и историческо. Оттук и необходимостта да се проникне и изследва особената „многостранност“ на стила, в която се разкриват не само исторически логични реалности, но и сложна и многозначна структура от похвати. С многобройни примери от нашата и чуждата литература, чрез позоваване на различни източници, чрез наблюдения върху разнородни стилови проявления (например функциите на символа и гротеската в стилового своеобразие) Пантелей Зарев изяснява своята основна идея за **множествеността** на стиловите решения и стига до мисълта за „смъртта“ на стила, когато писателят се стреми единствено към „преките значения“ на словото. „Стилът — пише авторът — е жив, когато „си играе“ със значенията, когато отразява различно нюансите на реалността, когато общо и отделно са единни и вътрешно многослойни.“ Така той разтваря теоретичното определяне на стила в единството на знаково-образната структура на художествения текст и в разноразличните смислови пластове на творбата, в единството на **текст и надтекст**. Включването на „надтекстовото“ в интерпретацията на текста като стил „измъква“ теоретичната проблематика на труда от „чисто“ езиковото обкръжение и е от решаващо значение за по-нататъшното „психологическо“ вглеждане в него. То спомага за изграждането на една цялостна концепция за стила, която не пренебрегва, а активно подчертава психологико-субективното при възприемането на текста, определя мястото на вторично моделирания надтекст в структурата на стила. Отношението текст — надтекст е **стилово отношение**, което отново връща към проблема за стила, „забравената“ от формалното литературознание идейно-духовна, надтекстова структура на творбата.

В своето по-нататъшно изложение и особено във втората част на труда — „Психология на стила“, Пантелей Зарев се насочва към анализ на надтекстовите функции на стила. Отново, както и в „Стил и художественост“, но сега вече с прояснена теоретична теза, авторът поставя въпросите за стила и личното светоотношение на писателя, разкрива връзката между стил и субективност, по нов начин интерпретира значението на стила в изграждането на идейния свят на творбата, разсъждава за сложните и многозначни връзки между стил и нравствена тема, стил и философия и т. н. По този начин общата теоретична „платформа“ за единството и многообразието на стила като единство и многообразие на отношението текст — надтекст, структура — смисъл намира богато на примери и разнопосочно аналитично осветление. Теоретичните „примери“ и позовавания отстъпват място на конкретните наблюдения, теоретичната енергия се подчинява на силата на конкретния литературен факт. Любопитното е, че Пантелей Зарев не се ограничава само в рамките на отдавна популярни и експлоатирани „стилово“ образци, но намира свои „творби“, свои „автори“, за да поднесе наблюденията си. Не само в тази част, но и в цялата книга силно впечатление прави акцентът на изследователя върху произведенията на български поети и писатели. В една или друга „стилова“ връзка тук са разгледани творби на Вазов и Елин Пелин, на Йовков и Пенчо Славейков, на Яворов и Петко Тодоров, на Вапцаров и Емилиан Станев, на Любомир Левчев, на Димитър Талев. Това придава на неговата „Теория“ един своеобразен национален литературен колорит, прави я понятна и достъпна, необходима за националния литературно-художествен контекст.

В надтекстовата (психологическата) същност на стила се отразява многообразието на психологията на живота. Отразяват се моралните норми, политическите и социалните идеи, особената индивидуална чувствителност на човека, националните закономерности, философията. Всичко това поражда сложни и нееднозначни стилови напрежения, разкрива диалектиката на стилового изграждане, подчертава огромното значение на надтекстовата структура на стила. Ако езикът с неговите граматични реални е обективната основа на стила, основа променлива, исторически подвижна, но и своеобразно консервативна, то психологичното в стила е изцяло субективно оцветено, свързано е с личното творческо отношение, с националната принадлежност на твореца, с неговите философски, класови, партийни възгледи, с неговото съкровено чувство за ориентация в живота и света, с особената творческа нагласа на съзнанието по посока на трагичното, драматичното, комичното, прекрасното, грозното в живота. Когато подчертава голямото значение на психологическата основа на стила, Пантелей Зарев цитира знаменитото Марксово определение на явленияето, което характеризира „вътрешната, личностната, психологическата същина на стила“. И тази „същина“ е в зависимост не само от обективните закони на езика, от „обективността“ на историческия развой, от обективната „атмосфера“ на епохата, но в същото време и от „онова, чрез което те добиват особено художествено лице — именно творецът“.

По този начин, без да пренебрегва останалите акценти и аспекти на субективното в стила, Пантелей Зарев актуализира един проблем, който до неотдавна оставаше извън полезрението на нашето литературознание. Проблемът за творческата личност и нейната стилова свобода. „Смутени — пише той — от страха за субективизъм в литературознанието, ние свеждаме изкуството до обективните му страни и пренебрегваме специфично-субективното, духовното, онова психологическо, което преработва обективния материал и го структурира своеобразно, в своя знаково-образна, а това ще рече и стилова система. Нека, като имаме предвид обективно-материалната същност на стила, да пристъпим и към онова, което предлага като неизчерпаемо богат-

ство „духът“, „духовното съдържание“, психическото, кондензирано у една личност.“

Сам, преодолявайки този „страх“, авторът на „Теория, психология и техника на стила“ разглежда в диалектическа светлина отношението творческа личност—стил и чрез поредица от примери изяснява своеобразното пречупване на стила през индивидуалното светоотношение на твореца, през принципите на школата и направлението в изкуството, през глобалните проблеми за новото и старото, традиционното и новаторското в изкуството на словото. Като средоточие на множество субективни функции и елементи стилът диалектически снемa в своята структура разнопосочни „влияния“, обединява ги и ги противопоставя, контрастно ги привлича и отблъсква. В този нееднозначен, противоречив, „пъстър“ процес на преден план винаги изпква личността на твореца, субективното в стила, психологичното в неговото разнообразие. В този план заслужават внимание наблюденията на изследователя върху проявите на стилова повторителност като формираща литературна тенденция. Привличат вниманието и разсъжденията за отношението между жанр и стил, допълнително изяснени върху равнището на сложни стилос живот на романа.

В последната част на своя труд Пантелей Зарев съвсем тезисно, конспективно изяснява някои въпроси от техниката на стила. Малкият обем на тази част е обясним с различното виждане на автора на въпросите на стила. Именно предходните две части категорично ограничават Пантелей Зарев от възгледите на „традиционните стилистики“ и подготвят неговото „мнение“ за „съподчиненото отношение“ на техниката на стила спрямо комплексното, синтетично битие на явлението стил. Авторът стига до „почти“ дефинитивния извод, че „стилът е единството, синтезът на общи художествени елементи и духовни стойности с конкретността на техниката. . . За да го осветлим, трябва да вникнем и в духовното у твореца, и в езиково-текстовата реалност, в композиционното изграждане, т. е. в речевата и в композиционната стилистика“. И на друго място в „Техника на стила“: „Стилът е заложен в единството на „материалното“ и „духовното“, на духовното и материалното. Той се начева с отделната фраза, с подбора даже на отделната дума, но той е и в индивидуалната идея за човешки значимото, за характерните човешки отношения. Той е още и в подтекстовите течения на мисълта и на чувството, в граматическото им структуриране. Стилът е и сложно единство на текст и надтекст, среща на формално-изобразителни със смислови пластове, взаимно обуславяне на духовното с материалното и на материалното с духовното, синтез съдържателен и формален.“

От тази основна за книгата позиция Пантелей Зарев разглежда и „техниката“ на стила. Но той обвързва традиционните теоретични понятия за стилистичните фигури и тропи с цялостното съвременно обогатяване на представите за комуникативно въздействените и рецептивни функции на художествения текст. Той се интересува от въпросите за отношението на реториката към стилистиката, свързва стилистичните тропи с „композицията“, а не само с „украсата“ на стила, очертава няколко модела на стилово композиране, свързани с метафората, индекса и метонимията. И в същото време продължава да развива и отстоява основната си идея за единството на текстово и идейно-духовно в стила.

Много и разнообразни проблеми, значимост на поставяните и изясняваните въпроси, прокарване на една логически издържана и убедително интерпретирана основна идея, това са най-характерните качества на „Теория, психология и техника на стила“. Кратките изводи на автора в края на книгата синтетично представят съдържанието на неговите научни търсения в областта на стила, маркират най-важните идеи, установените и проверимите истини. Те не само синтетично подчиняват преминаващите през цялото изследване идеи и наблю-

дения за „характера и поведението“ на стила, но разкриват и своеобразна програма за по-нататъшни плодотворни проучвания. Дали те ще се появят, дали ще продължат стореното от Пантелей Зарев, дали ще надникнат в неизследвани, тъмни места от теорията и психологията на стила, не си струва да гадаем. По-важното е, че „Теория, психология и техника на стила“ на Пантелей Зарев е едно необходимо и положително теоретично съчинение, което несъмнено ще усили интереса към някои позанемарени области на литературната теория. И можем да се съгласим с автора, че независимо от по-нататъшните търсения, от по-нататъшните успехи и неуспехи тълкуването на стила винаги ще се подчинява на „два императива“: на различия във възгледите, обусловени от богатството на явлението и различните методологически позиции към него, от една страна, и, от друга — на общност и приблизително единство на възгледите, породени от неподлежащата на съмнение определеност на явлението.

„Теория, психология и техника на стила“ е своеобразната първа крачка на нашето литературознание по посока на сближаването на тези два императива, по посока на тяхното осъзнаване и приemanето им като програма за бъдещи плодотворни научни изследвания.

ДИАЛОГИЧЕСКИЯТ ВЪЗГЛЕД

Бахтин и неговото възприемане у нас

ЕНЧО МУТАФОВ

Одно сознание — *Contradictio in adjecto*.
Внутренней территории у культурной области нет: она расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее...

1

За да го почувствуваме като автор, човек трябва да предложи възглед. А възглед значи позиция, облик, физиономична цялост. Тази не толкова банална, колкото изглежда, мисъл просветва в дълбочините си, ако се прибави, че автор с интересни идеи може и да се изплъзне от вниманието, ако идеите му не се събират във възглед или поне ако част от тях стоят разсеяно.

Малко са критиците, които като Бахтин предлагат повод за спокойно обсъждане на тази постановка. Неговите разработки на въпроси от различни и далечни области са пронизани от водеща нишка. Те имат критерий. Единният възглед за света и културата, позицията, авторовостта при Бахтин просто се натрапват. Колкото една идея е по-силна, по-абстрактна, т. е. извлича повече неща от действителността и ги съединява в по-отдалечена точка, толкова тя подсилва убеждението, че голямата идея в известен смисъл е „тиранична“. Тя потиска всичко, което е в обсега ѝ и което е склонно да се отклони. Повтаряна е истината, че идеята не е равна на жизненото многообразие. Още по-невъзможно е тяхното равенство, ако явленията, били те жизнени, били те културни, стоят на две-три хиляди години едно от друго.

Такова странно, даже „иррационално“ явление в критиката е Михаил Бахтин. Неговата критика е теория, а теорията му е критика — положение, което е валидно за всеки голям автор на критика. Бахтин спои в критическо убеждение разномислови и разновременни явления и обстоятелства на културата. Спйкката чертае „трасе“, означено с възлови понятия на автора: менипея — карнавал — диалог — полифония — роман. Диалогизацията и романът сключват параболата на това критическо трасе. Те се оглеждат едно в друго като понятия навсякъде.

„Единство на развиващата се идея. Оттук известната вътрешна незавършеност на много мои мисли. Любовта ми към вариациите и многообразието на термините спрямо едно явление. Множественост на ракурсите. Сближаване с далечното, без да се посочват посредническите звена.“ Написано, споделено е в записките на критика от 1970—1971 г., които по-късно доброжелатели публикуваха в „Естетика словесного творчества“ (1979). Тази книга изкара наяве

непубликуваните и незавършени неща от Бахтин, след като няколко десетилетия критически шедьоври стояха в чекмеджето му.

Ще добавя още една патетична метафора за Бахтиновата критическа мисъл. Венецът на параболата, смисловото звено, което събира всичко в себе си и образува възглед, е незавършеността, несъвпадането на нещата и на човека със себе си. Този възглед го накара да се усъмни и в най-безсъмненото понятие на естетиката — катарзиса. Бахтин смята, че Аристотелевото понятие не е приложимо към Достоевски. Катарзисът завършва едно естетическо възприятие. Той е последна дума, а в света още не е станало нищо окончателно, не е казана последната дума, светът е открит и свободен, всичко предстои и винаги ще предстои. Тази мисъл даже е курсивирана.

Досега в мои съчинения съм си служил само веднъж с мотото — с изрaza „Истината е цялост“ от Хегел, който засяга убеждението ми за всяка организирана материя. Двойното мотото към тази работа са мисли на Бахтин и са взети от „Естетика словесного творчества“. В тази доверителна книга на критика намираме и онова, което е по-скрито в останалите му текстове: афористична мисъл, идея-постановка, която може да разрасне в тълкувание или е ехо на обширни трактовки. Тя е четвъртата книга на Бахтин. За половин век научна дейност той издаде три книги приживе и една бе издадена от почитатели. Човек изпитва гордата професионална тръпка, че и десетилетия след написването им студиите му имат високата си стойност, че авторът им не е изменил на йота на своите убеждения заради удължаването на лавицата си с книги. . . Но защо и кому е било нужно през тези десетилетия да се лишат толкова литератори от неговите идеи и разработки?

С Бахтин се запознахме късно. След второто издание на „Проблемы поэтики Достоевского“ (1963) и първото (!) на „Творчество Франсуа Рабле“ (1965) се появи поредицата от студии: „Слово в романе“, „Епос и роман“, „Слово в поэзии и прозе“, „К эстетике слова“, „Искусство слова и народная смеховая культура“, „Время и пространство в романе“. С изключение на „Епос и роман“ работите са откъси от по-големи трудове. „Словото в романа“ и „Словото в поезията и прозата“ са откъси от труда „Словото в романа“, писан в 1934—1935 г. „Към естетиката на словото“ е откъс от ранната работа „Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве“ (1924). Студията за хронотопа в романа е откъс от труда „Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике“. Тези студии, заедно с „Из предистории романного слова“ влязоха в сборната му книга „Вопросы литературы и эстетики“ (1975). Ще добавя още, че в края на двадесетте години за известно време големият критик не е държал писалка и книга в ръка.

Бахтин е от критиците с необикновено концентрирана мисъл. Заговорих за „трасето“ на неговия възглед. Но като погледне жанрово на заниманията му, човек може да се поддаде на инерция и да каже, че Бахтин е тясно специализиран критик. И наистина — той се занимава с романа, с теорията на жанра му, с диалогизацията на словото му. Като навлезе в материята, човек разбира, че измамата е пълна. Неговият „стеснен проблем“ е средоточие на цялостен модел на литературното развитие. Книгата му за Достоевски не е блиснали се вълни от произволни „философски“ мисли за писателя, а трактовка на едно художествено откритие. В него обаче кулминира цялата линия на литературното развитие от античността насам. За Бахтин Достоевски е писател-мислител, но не философ, „защото — твърди той в интервю за полското списание „Творчощ“ — философът е човек, чиято специалност е философията като наука“. По същия начин, както е известно, критикът тълкува и „частните проблеми“ Рабле, романа и романното слово. Интересите и тълкуванията на Бахтин

се предпоставят от познание на огромен художествен и хуманитарен материал. Поразява точността на характеристиките и техният обем. Неговите екскурсии могат да бъдат пространни, могат да бъдат и кратки. Но първото не предполага задълбоченост, а второто повърхностност. Краткият по принуда екскурс е предшествуван от продължителен и задълбочен екскурс. За романа и романното слово той прониква във фолклорното съзнание, в художественото съзнание на гърка и римлянина, на средновековния и ренесансовия човек, в прозата и поезията, в мита и епоса. На характеристиките му може да завидят доста „тесни специалисти“ в съответните области.

Те са завидни, защото литературността им има културоведски смисъл. Това е първоосновата на неговата „естетика на диалога“, на неговия диалогически възглед. Една статия е озаглавена точно така — „Литературата в културния контекст на епохата“. (Във „Вопросы литературы и эстетики“ тя не влезе, но за мене беше странно, че не се публикува и в българското издание на неговите студии.) Там критикът постави въпроса за връзката между литература и култура, за възможността на първата да се осъществи единствено чрез кода на втората. „Ако се мъчим да обясним и разберем произведението само чрез условията на епохата, ние никога няма да проникнем в неговите смислови съдържания“, писа с възхитителна категоричност Бахтин. Но нека да не бързаме с това съотношение, за него ще говорим по-подробно. Ще добавя още една теза от споменатото интервю (също непубликувано в българската книга, след като Здравко Недков го преведе): „Истината за съдбоносните въпроси не може да се разкрие в рамките на индивидуалното битие, защото в тези рамки тя не се побира. Тя може да бъде разкрита, и то винаги само частично, в процеса на общуване между равноправни съществування, в диалога между тях. Този диалог не ще завърши, докато съществуват мислещи и търсещи истината хора. Краят на диалога би бил равнозначен на унищожаване на човечеството.“

2.

Бахтиновият критически възглед отказва философския монолизъм. За да схванем идеите за Достоевски, Рабле, романа и романното слово, за да разберем защо тяхната мотивация произлиза историята на европейската литература и култура, трябва да достигнем до философската им основа. Те имат такава основа, без авторът им да „философствува“, без литературата да му служи като повод „да се самоизрази“, „да изкаже съкровеното от душата си“. Критическата залисия, свойствена на някои люде, е най-чуждото нещо на Бахтин. Не се чудя, че застъпниците на „метода на залисията“ у нас недолюбуват големия учен. Той е тяхна напрегната алтернатива.

На ред места анализът на конкретно произведение или принцип на творчеството има своя „философски“ завършек, който може да се вземе за част от цялостния диалогически възглед на автора и да се приложи и по друг повод. Ето. „Всичко в този роман („Престъпление и наказание“) — и съдбите на хората, и техните преживявания и идеи — е преместено към своите граници, всичко сякаш е готово да премине в своята противоположност (но, разбира се, не в абстрактно-диалектичен смисъл), всичко е доведено до крайност, до своя предел. Няма нищо, което би могло да се стабилизира, оправдано да се успокои в себе си, да влезе в обикновеното течение на биографическото време и да се развива в него. Всичко изисква смяна и прераждане. Всичко е показано в момент на незавършен преход.“

Отказът от философския монолизъм поражда отказ от познатите поетики. Те изхождат от монологичното, твърдото слово, градят възгледи и анализи върху него, уважават истината като последна инстанция, изказана от по-

следна инстанция (авторът примерно). За тях истината е обект, завършен в себе си и наблюдаван от субект. Книгата на Бахтин доказва до каква степен е безплоден този подход към Достоевски. Не че отрича написаното за големия писател и високите постижения на критиката, но е остро критичен към превръщането на Достоевски в рупор за нещо извън него.

Бахтин считал „Проблеми поэтики Достоевского“ за „увод в своята нравствена философия“ (писмо до приятеля му философа М. И. Каган от 1922 г.). Книгата предлага не само нов подстъп към творчеството на Достоевски и демаскира много напомпани или неудачни трактовки; тя е и въвеждане в житейската платформа на критика, в неговата позиция като учен. Случило се така, че е създадена най-рано — тя въвежда и по време.

Това е тълкуване, което прониква в загадките на един нов романов тип — такъв роман европейската култура не познава. За източните да не говорим. Техните словесни структури са съвсем други и ние с европейско самооблъщение им прикачваме собствената си жанрова квалификация. Бахтин разкри една нова творческа позиция към света и я нарече полифоническа. Полифония не значи многозвучие — дословният превод не е точен; тази дословност доведе до заблуждения и употреба на термина под път и над път. Полифония в разбирането на Бахтин за Достоевски значи равноструйност. Тоест: пренебрегната водеща инстанция (автор, герой, идея, чувство), прието единство на равни инстанции. Бахтин анализира една конструкция, която сама по себе си е философия. Той не разкри „форма“, с която да е изразено „съдържание“. Понятието „поетика“ във възгледа на Бахтин и във всеки сериозен възглед не се занимава с „формата“, нито със „съдържанието“ или „мотивите“. То разкрива срещата на едното с другото, доколкото те могат да съществуват като „едно“ и „друго“ (аз лично никога не успях да разбера кое е „форма“ и кое „съдържание“, а и не вложих усилие). Това именно е структурата на художественото произведение, тази конструкция като неразчленено единство, която позволява цялото да се наблюдава във всяка частност. Бахтин се занимава именно с това; останалото е за автори от по-малък ранг. У нас раздражението у някои критици от Бахтин дойде именно от негодуванието, че той разчленява нещата — например не се занимава с „религиозните и философските идеи“ на автора, с неговите „нравствени терзания“ (т. е. не превръща литературата в претекст, в повод да се изкажат разбирания, които може да се изкажат и без литературата), ами се занимава с „поетика“, с нещо „формално“. Стигна се дотам, че един публицист, за да угоди на подобни кръгове, обидени от Бахтин, се провикна: „Той, тоя Бахтин, аслъ влуди (цитирам) много млади глави!“ Темата на тази статия включва и възприемането на Бахтин, но без обзор на мненията или на повлияните от него интерпретации. Куриозни нелепости като цитираната са част от „възприятното поле“, защо да ги крием? Разминаването с понятието „поетика“ и „полифонизъм“ е голямо и то личи еднакво в раздражението и в безкритичния „попивателен“ възторг.

Думата полифония е красива. Като се изпуснат основанията на оригиналната ѝ трактовка, тя се разпространява поголовно и престижно. Въобще привнасянето на Бахтинови понятия — в случаите, когато отпаднат основанията им — издава все престижни амбиции. Критиката започна да говори за полифонизъм. Но както споменах — с буквално превеждане, като „многозвучие“, а не „равноструйност“. Достатъчно е произведението да е по-„многопластово“, „по-сложно организирано“, да замирише на едно и на друго. Същото е с „амбивалентност“. Терминът нахлу стремително, но олекотен от оригинален смисъл, антитерминологично — просто така, за шик. За несполучливата му употреба не е нужно да ходя далече, защото разполагаме с подръчен пример — от собствени съчинения. Ако ми е позволено малко оправдаване, ще кажа,

че ъвреме съзнах това прилагане на термина и се опитах да го нюансирам в други интерпретации (пак на Радичков), които може би отстраниха юношеския патос. Поголовно се разпространи и друг възлов термин на Бахтин — карнавализация. И то антитерминологично, без връзка с авторския му смисъл. Достатъчно е да се види нещо по-весело, по-разчупено, по-закачливо и преливащо и бързо му се вменява карнавалност.

Та за отказания философски монолизъм и за подхода към Достоевски. Известна е находката в тази трактовка. Полифонизмът е субстратът на диалогическия възглед. Откритието извади от равновесие доста домогвания до Достоевски, направи ги излишни. Най-напред демаскира „офилософяването“ на изказвания и постъпки на героите: този произвол, нарушаване на целостта, отнемане на основните лостове на един механизъм.

Едно е да се разгледа „множество от характери и съдби в единен обективен свят и в светлината на единното творческо съзнание“, което му налага своята последна инстанция, присъда и печат. Това множество, отличаващо литературата изобщо, е монологизирано. Върху него лесно се философствува и морализаторствува, лесно се вадят постулати, защото те са като всеки герой и идея — завършени, окончателни. Колко му е тези критически навици да се проявят и върху Достоевски. Та при него всичко звучи „философски“, всеки се вълнува от смисъла на живота, мнозина стоят пред последните въпроси на духа! Примамката те да се абсолютизират е мъчително сладостна и критик без сериозен възглед ѝ се поддава.

Всеки друго е да се разгледа множественост от равноправни съзнания, където всеки глас и всеки постулат има право на съществуване, нищо не се обезсмисля от друго, няма това право и авторът. Но да дадем думата на Бахтин: „Опитвайки се да вкарат показаната от художника множественост от съзнания в системно монологичните рамки на единен светоглед, те са били принудени да прибегват или до антиномика, или до диалектика. От конкретните и цялостни съзнания на героите и автора са се обелвали идеологически тезиси, които или са се разполагали в динамичен диалектичен ред, или са се разполагали помежду си като несменяеми абсолютни антиномии. Вместо взаимодействие на няколко неслети съзнания се е представяло взаимоотношение от идеи, мисли, положения, задоволяващи едно съзнание. И диалектика, и антиномика наистина съществуват в света на Достоевски. Мисленето на неговите герои наистина понякога е диалектическо или антиномическо. Но всички логически връзки си остават в пределите на отделните съзнания и не управляват събитийните взаимоотношения между тях. Светът на Достоевски е дълбоко персоналистичен. . . Мисълта, въвлечена в събитието, сама става събитийна и придобива този особен характер на „идея-чувство“, „идея-сила“.“

Става въпрос значи за едно основно превращение: онова, което в литературата до Достоевски е било обект на авторското съзнание, при Достоевски става рефлексия на самия герой: няма действителност сама за себе си, в твърди и завършени очертания от една гледна точка; има действителност, приета от едно съзнание. Останалите съзнания също „обсебват“ действителността в себе си. Самосъзнанието е доминанта на това творчество, то е героят. Гледище над него; автор над него; завършена позиция, която да го поглъща — няма. От трите възможни форми на разкритие на героя от автора — във форма „той“, „аз“, „ти“ — Достоевски отказа ползуваните две и избра третата. „Авторът говори чрез всяка своя конструкция не *ЗА* героя, а *С* героя“, подчертава критикът в едно принципно ново за поетиката обобщение. Същото важи за идеята. Тя не е предмет на наблюдение, а е равноправна на авторското и героевото съзнание. Идеята е герой (но в никакъв случай — който обсебва останалите герои), доколкото героят е идея. „Героят на Достоевски е човек на идея-

та; това не е характер, не е темперамент, не е социален или психологически тип.“ Представителите на традиционните поетики сигурно ще се поболят от такова твърдение. Да им се откаже у който и да било писател, а още повече у Достоевски характерът, темпераментът, социалният и психологичният тип, т. е. любимецът и стожерът на техните размишления, харманът, на който се върше, идеографското поле, на което се импровизира, морализаторствува, философствува, социологизува. . . — това не! Бахтин не предразполага всеки. Но да предпочетеш сконфузеното му подминаване, когато пишеш за Достоевски, говори за черти, които не е удобно да обсъждаме.

Има и други мисли на Бахтин, които изглеждат парадоксални, и авторът им сам ги нарича така: Достоевски мисли не с мисли, а с гледни точки, със съзнания и гласове; две мисли при него вече са двама души. Ако мислеше с мисли, щеше да ги превърне в обект, в инстанция, а себе си в субект. Точно това е вековната литературна позиция, която русинът измени.

Словото у Достоевски е слово, което съдържа чуждото слово. То е напрегнато предусещане на чуждото слово, определя се от него, утвърждава се, утихва, избухва, колебае се, двусмисля се. То е слово със „задна вратичка“ (лазейка), с шанс да измени окончателния смисъл, да не бъде завършена и втвърдена функция. „Произведенията на Достоевски са слово за словото, което е обърнато към словото.“

Във възгледа на Бахтин има идеи, които са основополагащи за един повратен момент в европейската култура. Но са скрити, не са специална тема на автора, Бахтин не им отделя специално място. Те се съдържат в цялата книга; възгледът му тълкува нещо, след като тези идеи са му пружините. Но има и преки твърдения. Например за „разказа без перспектива“, за непосредната близост на автора до героя, за липсата на отдалечен, обектно наблюдаван образ от един субект. Това засяга основния мотив на Бахтиновия възглед: отпадането на субектно-обектните отношения със завършени и твърди позиции, с оценяваща и оценявана същност.

Очевидно става въпрос за нещо, което е принципно ново и непознато на европейската култура и което дълбоко уязвява европейския начин на мислене. Бахтин вижда как у Достоевски се разпада и правата, и обратната перспектива (една от конфликтующите двойки на европейската култура), но не за да се създаде трета (както в изобразителното изкуство — у Сезан), а да се разпадне изобщо гледната точка, подчиняването на нещата на една гледна точка. Перспектива е „спекто“ — гледане, позиция, която обсебва нещата в себе си, в своя зрителен ъгъл. Това е тържество на субект (реален, зрителен в правата перспектива или идеален, множествен в обратната) — едно европейско откритие, основа на антропоцентристкия възглед и на двуделния механизъм на културата („Съпоставки в изкуството“ посветих на този проблем, върху който ми предстои още много работа.) Този механизъм е поставен от Достоевски на сериозно изпитание. Европа, Западът в частност, се разминава с него по тази причина и лесно го вкарва в своите принципни модели, като илюстрира с неговите конструкции свои нравствени, философски, религиозни и пр. системи. Причината, във всеки случай, не е „руската загадка“. Причината е новата творческа позиция, която отказва единната гледна точка и субектно-обектното отношение с неравноправието на субекта и обекта. Полифонията — това гениално писателско и гениално критическо откритие — е алтернатива на европоцентризма. Средоточен в находката си, Бахтин скрито (а може би и несъзнателно, не зная) го насочва към области извън Достоевски, защото те са засегнати от находката.

Полифоническият механизъм не се самоизлюпува. Не идва изневиделица и отстрани, нито случайно спрямо европейския начин на мислене. Той е все пак нейна последица — от нейно дълго превращение. Но забележете — превра-

щение в пътища на развитие, които не са главни в европейската култура, а са нейната „обратна страна“. Тази „обратна страна“ не се съгласува добре с „правата“, с официалната, колкото и да „изтичат“ форми и подтици от низовата към официалната. Народните култури не се придържат към двуделния механизъм на официалната, лично-творческата, и към маса други нейни основни признаци, даже и антропоцентрическия. Те са памет за отречени културни признаци — отречени от Древна Гърция и от последвалото хилядолетно европейско развитие. Затова тяхната намеса в официалната, лично-творческата култура до ден-днешен (особено днес) е винаги възбуждаща — не че е „фолклорна руда“, но че съдържа черти и импулси, които не са обичайни за „високия културен слой“, започнал да омръзва. Но да не се отклоняваме повече в този бездънен въпрос. Мисля, че диалогическият възглед на Бахтин се вълнува именно от тази „обратна страна на културата, от нейните брожения, необичайност, жанрови и словесни превращения и „яростно избухване“ у двамата писатели. Критикът се вълнува от тази дълбинна пулсация на европейската култура, която пулсация се превръща в един колосален въпрос на русина към европейското мислене.

3.

Нищо по-естествено от това в двете си книги Бахтин да отделя много място на карнавалното светоусещане. Там неговият Достоевски се оглежда в неговия Рабле и обратно. У Достоевски карнавализацията продуцира словесно-жанрови форми, пазейки в паметта си менипейните черти. У Рабле тя се снима с тържеството на народната празнична култура, на средновековния смях, на гротескния реализъм и на материално-телесното снижение като грандиозен извор на пародии. Сократическият диалог и менипеята предпоставят карнавалното начало в европейската култура, Достоевски го увенчава в полифоническия роман.

Карнавализацията като римски и средновековен „превод“ на менипейното начало се съчетава в странна хубост с полифоничната идея.

Ако не разполагаме с диалогическия възглед, това съждение не би ни хрумнало за нищо на света.

Карнавалът е светоглед на миналите столетия. Той освобождава от страха и приближава човека до човека, създава зони на свободен, фамилиарен контакт, събужда радост от смените, неочакваностите и веселата относителност на нещата. Карнавалът противопоставя демократичния човек на мрачната едностранчива сериозност, породена от страха и укрепена върху страха. Тази сериозност е официална — породена е от догма и се крепи върху догма, враждебна е на изменението, жадува да абсолютизира обществения и политическия строй. Смехът — свободният, карнавалният — е нейната алтернатива. Този смях е естетическо отношение към действителността, което не може да се преведе на логически език. Смеховата позиция парира всяка догматична сериозност и абсолютизация, отстранява единната гледна точка. Карнавализацията е „евристичен принцип, който позволява да се открие новото и невиджаното до този момент.“ (Тук е впрочем едно от увлеченията на диалогическия възглед: карнавализация, евристичен принцип критикът вижда и вменява едва ли не на цялата художественост, която по същество постоянно открива и преоткрива.)

Карнавалните мотиви на менипеята се обновяват в руския писател: изключителни ситуации, резки контрасти, оксиморон в сюжетните съчетания, преминаване на нещото в своята противоположност, свобода на сюжетния и философския замисъл, метафизичен универсализъм, фантастика, ексцентрика и скандали, които постоянно рушат и малкия порив за епическа цялост и свързаност, вертепен натурализъм, фамилиарен контакт на всички равнища на обществе-

ния живот и езика, ненормални нравствени и психически състояния, довеждане на нещата и идеите до предел, отклик на идеологическата злоба на деня. Жанровата памет мотивира тези черти в една гениално открита романова организация. Всичко е релативизирано, извадено от възможните му йерархични гнезда — включително общуването: тук също не се спазва йерархия, съсловна или езикова. Карнавализиран бива един каприз на Настася Филиповна; но и постоянното битуване в скандал на русите в „Играчът на рулетка“; но и съдебните сцени в „Братя Карамазови“; но и площадните сцени в „Престъпление и наказание“. У Достоевски, за разлика от Рабле, карнавализацията най-активно се проявява в предела, до който са доведени нещата. У Рабле са винаги („зад предела“), в ексцесното, „прединфарктното“ им състояние, в ламтежа за последните въпроси на битието, които са все предпоследни, в границата на битие и небитие, на реалност и фантазмагория. Понятието „погранична ситуация“ не принадлежи на Бахтин, макар че го употребява често. Неговият литературоведски еквивалент е „праг“. Прагова ситуация критикът вижда и в частния живот, и в бита, и в обществения живот. Праг значи кризисно време. Мигът в праговата ситуация у Достоевски се равнява на години.

Самият карнавал, празникът, е грандиозната проява на смеха, неговият площад, зоната на диалогизирането и развенчаването, на незавършеното общуване и безкрайността на битието. Тук всички са участници, няма субект и обект, няма актьори (изпълнители) и зрители. Той не се играе, а се живее демократично, антийерархично. Животът е изведен от обичайна орбита, той е един обратен свят (мир наизнанку). Карнавалът е празник на всеунищожаващото и всеобновяващото време. Той е вторият живот на народа, живот, организиран на смехови начала. Не бива да се смесва със зрелищно-театрални форми: карнавалът не е изкуство. Той се намира на предела между живота и изкуството.

С всичко това карнавалът се възправа срещу официалния празник, а понякога даже го обсебва пародийно в своите мистерии. Което значи, че преобръща смисъла и предназначението му. Официалният празник е узаконен от установения порядък (от институциите на властта или църквата), той не създава втори живот, а осветява съществуващия строй, неговата стабилност и догматика. Затова е сериозен. Неговата функция е да подчертае йерархията: на празника човекът се явява с атрибутите си в обществото, със звания, ордени, заслуги заема полагащото му се място според ранга. Тук никой не може да разменя местата, всеки жест дори е осветен и санкциониран. Официалният празник осветява неравенството. Само карнавалът осветява човешкото освобождаване от господстващата правда и строй, той отменява йерархиите, привилегиите, нормите и забраните. Човекът сякаш се презарежда за нови отношения, завръща се към себе си, към естеството си, отчуждени в регламентираното с неравенство общество. Карнавалът се „противопоставя на охранителната неподвижност, на претенцията за вечност и неотменност на установения строй и мироглед“. Универсализмът на средновековния смях има изключително важна особеност: неразрушима връзка със свободата. Пародийните му форми си „играят съвсем необуздано с всичко най-свещено и важно от гледище на официалната идеология“. (Разбира се, не трябва да забравяме така важното обстоятелство, че казаното за карнавалния светоглед на „мрачното средновековие“ — нали така го наричат школските представи? — е възможно при търпимост от страна на властта и официалната идеология.)

В бележките на Бахтин четем: „Не трябва да се насажда смях. Празненството на празника е безкрайно и безначално.“

Карнавалният празник не е мотив на средновековната народна идеология. Той е нейната сърцевина. Достатъчно е да допълним, че карнавален живот е

имало близо. . . три месеца. Три месеца празник! Три месеца свобода от страха, йерархията, привилегиите и абсолютните представи!

Във връзка с четирите белега на карнавалния смях (празничност, всенародност, универсалност — насочен е към всичко и към всички, — и амбивалентност, пародийност) Бахтин настоява на разликата между него и сатирическия смях. Чистият сатирик поставя себе си във от осмиваното явление, противопоставя му се, а понякога и догматично, застинало издига себе си в идеален ранг. Амбивалентният смях обхваща целия свят, включително и необособената гледна точка на самия смеещ се. Тези идеи на Бахтин дадоха известен гласък у нас да се разглежда по-внимателно и прецизно смехът на българската култура. Старата и ленива теза за сатирата като силно оръжие на българския смях се сконфузи. Мнозина автори се усъмниха изобщо в сатирическото начало на нашия смях, на преден план излезе разбирането за „амбивалентния“, „пародийния“ смях. Взе да се разбира, че пародия и сатира нямат нищо общо помежду си или ако имат, то или пародията, или сатирата не са истински. Аз съм един от привържениците на такова схващане за нашата култура. Нейните особености се проявиха особено ярко в жанрово неканоничните („незавършените“) й форми (в творби като „Чичовци“, „Житие и страдания грешного Софрония“, „Бай Ганьо“, „Записки по българските въстания“) и в онази релефна линия на прозата, живописата (може би и музиката) на 60-те и 70-те години, наречена „наивистична“.

У Рабле карнавализацията намира гениалното си словесно-романно осъществяване. Неговата естетическа концепция, превръщането на народно-смеховата култура в карнавализирана литература Бахтин разглежда под знаменателя на гротесковия реализъм.

В гротесковия реализъм материално-телесната стихия, тази основна стихия на образния строй на Рабле, е дълбоко положително начало. То не засяга частна сфера на живота, то е универсално и общонародно — като празничния смях. Противопоставя се на всякакво обособяване и затваряне в себе си, на отвлечената идеалност и независима от земята и тялото значимост. Диалогическият възглед на критика намира във формите на гротесковия реализъм своя особен триумф. Тялото и телесният живот имат космичен и всеобщ живот: това не е тяло в смисъл на физиология, на конкретно и осъществено в себе си тяло. Тялото и телесният живот не са индивидуализирани докрай и не са отграничени от останалия свят. Материално-телесното начало е празнично, пиршествено и ликуващо.

Най-важната особеност на гротесковия реализъм критикът вижда в снижението, т. е. в пренасянето на всичко възвишено, духовно, идеално в материално-телесен план, в плана на земята и тялото. Снижението отличава гротесковия реализъм, площадната култура от високите форми на официалната култура. Снижението съединява „горницата“ и „долницата“, придавайки им светогледен, космически характер. То значи приземяване, приобщаване към земното и телесното лоно, към утробата, където едновременно се умира и ражда: то е амбивалентно, защото отрицанието му е утвърждение, а смъртта му е раждане. „Затова именно средновековната пародия никак не прилича на чисто литературната формална пародия от новото време“, заключава категорично Бахтин; една категоричност, която ние не възприехме достатъчно. „Литературната пародия, както и всяка друга пародия, също снижава, но това снижение има чисто отрицателен характер и е лишено от възраждащата амбивалентност.“

На материално-телесното снижение като светогледна основа на гротесковия реализъм авторът е посветил много теоретически страници в книгата за Рабле, но и конкретните си критически наблюдения. Гротеската освобождава от формите на нечовешката необходимост — развенчава я като временна, от-

носителна и ограничена. Гротескният смях и площадното слово са душата на карнавала и на карнавализацията в литературата. В гротескния свят всичко страшно, ужасно, непонятно, ирационално и заплашващо се превръща в смешно страшилище: той ги приобщава към себе си. Той освобождава света от абсолюта и застиналостта. Той прави света един голям диалог на обновлението.

4.

Диалогът във възгледа на Бахтин не е въпрос само на отношение на глагове в една структура. Литературният диалог е проблем словесен и именно в равноправие, дискуссионността и самокритичността на словесните гласове се осъществява романната постройка.

Романът е единственият развиващ се и още незавършен (неготовый) жанр. Отличава го контактът с неговата съвременност, с текущото, със ставащото в техните неотличени, незавършени форми, в тяхната многоречивост и диалогичност, в движението и развитието им. Това е разликата между романа и епопеята. За предмет на епопеята служи епическото минало, „абсолютното минало“ по думите на Шилер и Гьоте. Извор на епическа мисъл не е личният опит, не е личното отношение, а националното предание. Тя пренася върху съвременото ценностно-времените форми на миналото и приобщава това съвремие към света на предците. Епопеята е жанр завършен, затворен, защото миналото е завършено и непроменимо. Със затвореността си тя се отличава и от историческия роман, който също тълкува завършеното минало, но не в неговата абсолютистност, а от гледната точка на съвременността. Като романен жанр той контактува с незавършената съвременност. За епопеята не съществува въпрос „Какво ще стане по-нататък“. Това е типичен романен въпрос. Човекът в романа е герой, непознат на изкуството. „Разрушението на епическата дистанция, пише Бахтин в студията „Епос и роман“, и преходът на човешкия образ от далечното в зоната на контакта с незавършено събитие от настоящето води към коренно преустройство на образа на човека в романа. . . Смяхът е разрушил епическата дистанция; той е започнал свободно и фамилиарно да изследва човека: да го преобръща, да разобличава несъответствието между външно и вътрешно, между възможността и нейната реализация. В образа на човека е внесена съществена динамика, динамика на несъвпадане и разногласие между различните моменти на този образ: човекът престана да съвпада със самия себе си, а следователно и сюжетът престана да изчерпва човека докрай.“

Зараждането на романа Бахтин свързва като много теоретици с отделянето на човека от колектива, с предоставянето му на самия себе си и с незавършеността му, с несъвпадането му със себе си. Това е процесът на субективация и индивидуация. Но и той изглежда недостатъчен, ако не се свърже с подриване на митическото разбиране на културния език. Това подриване става, когато националната култура съзнае своята затвореност и самозадоволяване, когато се съзнае сред другите култури и езици. Така се предизвиква, смята Бахтин, остро усещане за границите на езика, граници социални, национални и смислови. Езикът се разкрива в човешката характерност, зад неговите думи, форми, стилове започват да прозират националнохарактерни, социалнотипични лица, образи на говорещи.

Романът е многоезичие и разноезичие, един диалог. Но той и предизвиква диалог в жанровата система. Романът лошо се съгласува с останалите жанрове и се поставя в доминиращо положение. Той пародира жанровете, разобличава условността и завършеността на техните форми, изтласква едни жанрове, а други въвежда в собствената си конструкция, като ги преосмисля и преакцентува. Едно от откритията на критика, което се популяризира много и у нас,

е романизацията на литературните жанрове. Със склонността ни към „патос за роман“ мнозина от нас преразглеждаха доста жанрообразувания (да речем неканоничните, хибридни образувания, цикъла с разкази) и ги профилираха романо.

Ако Достоевски и Рабле са видени от Бахтин като преакцентувани древни или ниски слоеве на културата и преди всичко смеховата култура, то и романният жанр е видян по същия начин. Коренът му трябва да се търси в народната смехова култура, в неофициалните ниски елинистически и средновековни жанрове с характерната за тях равностойност на гласовете, с липсата на „един стил“ у високите жанрове, с разноречието и взаимопародирането на гласовете, даже с аморфността от гледище на една завършена и висока условност. Твърде спорната теза на Бахтин и Ервин Роде за античен роман всъщност не е толкова спорна, като се има предвид на какво почива романът. Липсва му индивидуацията и целият комплекс от подбуди в ново време, но му е присъщ фамилиарният контакт с една развиваща се съвременност, по-точно с актуалност, и то не само житейска, но и културна. Един наш античник подходи по този начин към въпроса за романа в античния свят и даде интересни обяснения. Той посочи, че винаги, когато възниква или се обновява, романът тръгва от нелитературното и нехудожественото, което е повече способно да отрази „ставащото“, отдалечило се като недостъпна сфера на похабените и условни (завършени в себе си) литературни форми. В романа винаги има някаква неофициалност и известна аморфност — неслучайно днес той продуцира най-експериментаторски форми.

Диалогическият възглед на Бахтин, така активен спрямо романа, показва къде се препъва традиционната поетика в тълкуването на жанра. Обикновено теоретичите искат да разглеждат романа като завършен, „готов“ жанр, равноценен в жанровата система (втора грешка) и като жанр с конституирана в историческия развой система (трета грешка). Същото е при стилистиката. Тя не познава многогласото диалогично слово на романа, а още по-малко пък го съзира на границите на културите и езиците. Тя го търси в стилистическото единство, или както казва Бахтин, иска да пренесе симфоническата (оркестрованата) тема върху пиано.

„Стилет на романа е в съчетаването на стилове, езикът на романа е в съчетаването на езици.“ Това е основна теза на критика. Поетическите жанрове се развиват в руслото на обединяващи и центростремителни сили на словесно-идеологически живот. Романът, обратно, се развива в руслото на децентрализиращи центробежни сили. Той е верен на произхода си, на първообразите си; склонен е да подчертава това днес дори в някои казионно-официални творби. Художественото съзнание в поетическите жанрове се осъществява в своя език, то е винаги иманентно на този език и се изразява в него без уговорки. Това е език на „единен и единствен птоломеевски свят“. Езикът на романа значи социални езици, разноречие около него, вавилонско смесение на езици. На същата основа критикът наблюдава и романния стил, очертан с признаци като хибридизация, диалогизирано взаимно осветление на езиците и чисти диалози. Тук авторитетното и авторитарното слово е поставено на страшно изпитание и търпи истинско крушение. Както в карнавала или преди него в менипееца, всяко докосване до авторитетното слово е взрив от пародии и превръщания, така горе-долу постъпва и романното слово. „Авторитетното слово не може да се изобрази — то може само да се предаде. Неговата инертност, смислова завършеност и закостенялост, неговата външна твърда обособеност, недопустимостта в отношението към него на свободно стилизиращо развитие — всичко това изключва възможността за художествено изображение на авторитарното слово. Неговата роля в романа е нищожна. То не може да бъде съществено двугласно и да влиза в хибридни конструкции. Когато се лиши от своя

авторитет, то просто става обект, реликва, вещ. То влиза в художествения контекст като чуждородно тяло, около него няма игра, разноречиви емоции, то не е обкръжено от развълнуван и разноразличен диалогичен живот. Около него контекстът умира, думите изсъхват. Затова в романа никога не се е удавал образът на официално-авторитарната истина и добродетели (на монарх, на духовна, чиновническа, морална и прочие истина). Достатъчно е да напомним безнадеждните опити на Гогол и Достоевски или евангелските текстове у Толстой в края на „Възкресение“...

От ъгъла на диалогическия възглед може да се наблюдават още много въпроси на романната и изобщо художествената поетика. Да речем, толкова аморфният и в нашата, и в чуждестранната критика въпрос за образа на автора и авторовото присъствие в творбата; за хронотопа (време-пространството) в романа, който също предизвиква епидемия в нашата критика; за неслизащия от сцената въпрос за отношението „съдържание“ — „форма“ — „материал“.

5.

Казаното дотук позволява да обобща главната черта на диалогическия възглед: отношението му към явления, които трансcedират себе си, излизат от себе си, не съвпадат със себе си; към явления, които се означават, осмислят се в диалога, вън от затворен кръг. Диалогическият възглед не е само интерпретационен инструмент за двама писатели и един жанр — в такъв случай не би бил възглед. Той засяга всяка фибра от интелектуалното възприятие на критика.

Много от неговите прояви изглеждат аморфни, защото са афористично поднесени или даже са случайно хрумване. Но те никога нямат аморфен, етоден или случаен характер. Защото са възли от възглед. „Естетика словесного творчества“ е тяхното поле, но, разбира се, може да ги срещнем в цялото, малко по обем творчество на големия критик.

Всяко явление на културата Бахтин наблюдава в погранична ситуация, съотнесено, никога само за себе си. В този смисъл неговите критически усилия са пронизани от семиотически патос. Той гледа на явленията знаково и структурно, без да си служи с инструментариума на тези направления за изследване на цялостите, без да показва и лична симпатия — даже напротив, изказвал е съдържано критично отношение.

Културата не е сума от явления, а цялост. Иначе тя не би функционирала. Това е основополагащ тезис на семиотиката, без да е неин приоритет. Това е мнение и на Бахтин, споделено прямо на няколко места и осъществено в критическата му продукция: в конкретните анализи и в теоретическите постулати. Литературознанието, смята той, трябва да установи потъпсана връзка с историята на културата. Литературата не може да се разбере вън от контекста на културата и „както често се прави, опосредствувано, през главата на културата да се съотнася със социално-икономически фактори.

Подлага на остра критика тясното спецификаторство. В увлеченията на спецификаторското мислене се пренебрегва връзката между областите на културата, допуска се, че границите им са абсолютни и в тях те са спокойно завършени. Тълкуването е безполезно (поне за мощно обобщение), ако е извършено без съзнанието, че най-напрегнато и съществено културата живее в пограничните си зони, в диалозите, в смените, в преминаванията на едно в друго. У Бахтин, може би се подразбра дотук, това не е само теоретическо благопожелание за трудно критическо усилие, а същност на това усилие. Той наблюдава нещата по този начин и в малкия, и в големия проблем, и в тясната, и в обширната област. Достоевски за него не е критически предмет на изследване на един

писател. Също и Рабле. Също романът и романното слово. С проблемните, жанровите, словесните въпроси от този „малък кръг“, да повторя, Бахтин обхожда тяхното предполагагане, развитие и последиствие — видяхме нишката на този „обход“.

Позицията си на наблюдение на културите Бахтин нарече с популярния в руски език термин и непопулярен у нас: *вненаходимость*. Това не значи наблюдение от страни, а наблюдение на една култура през очите на друга. А това пък значи наблюдение не с чужди средства и мярка, а наблюдение на пограничната и най-напрегната зона, излъчванията на диалога. „Внутринаходимость“ би значило спецификация, затваряне в областта, изследване на нейното равенство на себе си, на завършеността и пр. „Един смисъл разкрива своите дълбочини, като се среща и докосне с друг чужд смисъл.“ Това е начало на началата в диалогическия възглед. С неговите средства се тълкува идеята у Достоевски, полифонията, карнавализацията, гротесковият реализъм. . . до културите. Очевидно то засяга всяка структура, т. е. всяко организирано цяло, което се вмести в саморазкрива в отношение с друго цяло и никога не е затворено в себе си. Любителското разбиране на понятието „структура“ като „строеж“ или още подилетантското — като „форма“ се обезкуражава не само при среща със сериозен структурален текст, но и при среща със семиотизиращите идеи на Бахтин.

Така той схваща и самосъзнанието, говори за „вътрешна социалност“ на субекта. Така схваща и отношението на съзнаващото и съзнаваното битие: истината не е в едното или другото, а в отношението им; „истината е присъща не на самото битие, а на опознатото и възприетото битие“. Тя е присъща на диалогическата същина. Естествено Достоевски му дава най-солидно основание за този извод. Най-важните жестове на самосъзнанието се определят от отношението им към други съзнания; към „ти“, а не към „той“ или „аз“. В „Проблеми на поетиката на Достоевски“ е казано, че за човека не може да се говори: така е устроен романният герой на руския писател; може само да се обръщат към него. (Каква плесница е този извод на всяка амбиция героят на Достоевски, заедно с негови постулати, с негови мисли и блъскащи се идеи, да се извади от равногласието и да се философствува, морализаторствува заедно с него. . .)

„Да живееш, твърди критикът, перифразирайки популярния афоризъм, значи да общуваш.“

Текстът живее в съприкосновението с друг текст. (Сякаш чуваме дълбоко уважавания от Бахтин Лотман.) В точката на съприкосновението текстът се диалогизира, езикът му става система от езици, *разноезичие*, *равноезичие*. Предполагане за тази семиотическа идея Бахтин е имал в ранните си съчинения — например за наличието у Достоевски само на субект и обръщение и ефектната фраза-идея за „слово за словото, обрнато към словото“. (В съветската критика беше обрнато внимание на ранносемиотическите идеи на Бахтин преди тяхната популярност и преди шестията на школата.) Контекстът, продължава Бахтин в духа на тартуския учен, е потенциално незавършим; кодът е завършим. Кодът е техническото средство на информацията, той няма познавателно значение. Кодът е нарочно установен, умъртвен контекст — една теза, която е доста рискована.

Диалогът като същност на вид естетическо познание не се затваря естествено в сюжета. Там той би бил завършен, което значи умъртвен. Той се извършва, както неведнъж се подчерта, в пограничните зони, извън сюжета, независимо от сюжетните взаимоотношения на героите, обемащ цялото и „отварящ“ го към друго цяло.

Диалогическият възглед дава отговор и на други основни въпроси на художественото познание, два от които са шекотливи. Единият е въпросът за смисъла. Смисълът е продукт на диалога, отношение. Значението е, обратно, изтекло от диалога. То е нарочно абстрахирано от него. (Тук е сериозното разминаване на Бахтин със структурализма.) В него има само потенция на смисъл. Смисълът е безкраен и може да се актуализира само в съприкосновението с друг смисъл. Самотен смисъл не може да има. Актуалният смисъл принадлежи на два срещнати смисъла. Тези идеи Бахтин изказва в бележките към края на живота си. Но се е догаждал за тях в „Проблема за съдържанието, материала и формата в словесното художествено произведение“. Фактът, твърди младият учен, няма право на глас. За да го получи, трябва да стане смисъл. Но не може да стане смисъл, ако не се приобщи към единството, ако не приеме закона на единството. Изолираният смисъл е *contradictio in adjekto*.

Бахтин изказа своето разбиране на два от най-болезнените въпроси в днешното литературознание: за точността и научността. У нас те се обсъждат, но най-често с периферни, а понякога и с комични средства. Някои по-млади литературоведи поддържаха тезата за научността на критическото познание, но или лошо мотивираха разбирането си, или лошо ги разбираха. Понятието „точност“ беше разбрано като аритметика, като две плюс две равно на четири, като продукт на мерки и теглилки — мнозина ги болеше, и то как, от това грубо посегателство срещу фината и артистична материя. А всъщност ставаше въпрос за съвсем друго. Точност в новите методи значи най-напред отказ от „вчувствуването“, от импресионистичния подход и после любов към един метод, в който петнадесет излишни изречения ще се спестят от един изработен термин или друга точна критическа апаратура. Но за прилагането му са потребни особени средства (сред тях прословутото „броене на думи“ стои на последно място, а може и изобщо да го няма), но и особена лоялност. Критиката на Бахтин е точна във високия смисъл на понятието. В противовес на това се говореше за критика като художник — излезе и такава книга от Оскар Уайлд — и за критиката като нещо средно между наука и изкуство.

Бахтин отрича точността и научността. Точните науки и самата точност са монологически форми на познание. Те дават завършен втвърден продукт. Точността значи съвпадане на предмета на себе си — нещо, което е противоположано на диалогическия възглед. Интерпретацията на смисъла като диалогическо явление може да бъде само инонаучно. Бахтин се опира и на определението на Аверинцев за науката за символа или по-точно за символюлогията като инонаучна форма на познание. Философията, заключава Бахтин, започва оттам, където свършва точната научност и се заражда инонаучността. Философията е метаезик на всички науки, на всички видове познание.

От казаното става ясно може би как Бахтин гледа на стиловете и творещото съзнание. В „Предистория на романното слово“ той го вижда на междата на езиците и стиловете — там, където е склонен да наблюдава всяко активно, структуриращо явление. Доказателства има във всичките му съчинения.

Романа на Достоевски, полифоническото художествено познание критикът извежда от пределите на романия жанр, сам по себе си диалогизация в най-висока степен. Диалогизацията на романа на Достоевски е друга степен.

Стилът не може да се разглежда сам за себе си. Той е част от други структури, като най-близката Бахтин смята, че е жанрът. На тази връзка критикът настоява на много места, но особено упорито в „Словото в романа“. Там той прави възхитително отграничение на диалогическия си възглед от механичното или „артистичното“ разбиране на стила. „Откъсването на стила и езика от жанра да голяма степен стана причина да се изучават предимно и само индивидуалните и присъщите на отделни направления обертони на стила, а неговият

основен социален тон да се игнорира. Големите исторически съдби на художественото слово, свързани със съдбите на жанровете, са засенчени от малките съдби на стилистичните модификации, свързани с отделни художници и направления. Затова стилистиката е лишена от истински философски и социологичен подход към собствените проблеми и затъва в стилистични дреболии; тя не може да усети зад индивидуалното и присъщо на отделни направления развитие големите и безименни съдби на художественото слово. Стилистиката в повечето случаи се проявява като стилистика на камерното майсторство (комнатно мастерство) и игнорира социалния живот на словото извън ателието на художника, в простора на площадите и улиците, в градовете и селата, в социалните групи, поколенията, епохите. Стилистиката бораи не с живото слово, а с неговия хистологичен апарат, с абстрактното лингвистично слово. . .“

Многоезичието е пораждащ лост — ролята му в смъртта на мита и пораждането на романа е много голяма. Така смята Бахтин най-общо. В процеса на взаимното осветяване на езиците и културите, което, изглежда, е антимитическо явление, нехарактерно за така наречените „затворени общества“, езикът вече е нещо съвсем друго.

Светът на Птоломей се заменя със света на Галилей. С имената на двамата философи, с техните емблеми, може да се назове същността на диалогическия възглед на Бахтин.

6.

У нас Бахтин е възприеман и безкритично, и намръщено, но и в двата случая повърхностно. В първия се приема неадекватно, във втория се отхвърля неадекватно. (Оставам настрана по-задълбочените му интерпретации, които не са много.) Общо взето, прибягването до него е антибахтинско в принципа си: с изнемване на термин, идея или инструментариум от контекста им. Извадени от диалога, те се вкарват в монолог. Затруднявам се да посоча обратен пример.

Мене специално ме вълнува едно несъгласие с Бахтиновия диалогически възглед и се надявам, че това несъгласие ще бъде по-особена съставка на „взприятното поле“ на Бахтин у нас. Ако не в друго, особеното ще бъде в това, че се отправя критика с мярката на самия възглед. Че несъгласието може да бъде част от възгледа. Такова е едното ми възражение. Другото е с критерий, страничен на диалогическия възглед.

Възраженията ми се пораждат от онова, за което споменах в началото: от някои последици на острия диктат на идеята. Това е принципно положение на голямата идея и то не е пощадило и няколко становища на големия съветски критик. Възгледът му понякога нагажда фактите. Друг път спира в точката, след която се откриват и други, може би и по-сериозни доказателства за същия възглед.

Във второто ме убеди тълкуването на подземното. Малко странно ми е, че точно тук, в този ключов проблем на Достоевски, Бахтиновият възглед е останал по-анемичен. За да удовлетвори диалогическата теза за словото, критикът елементаризира подземното, приравнява го към останалите проблеми, изпуска го като лост за други светове, за „мир наизнанку“. В крайна сметка изпуска го като един надреден диалог. Бахтин твърди често, че диалогът в „Записки от подземното“ се отличава с „порочна (дурная) безкрайност“. Това не е така, независимо че изглежда безукорно точно, независимо, че тук диалогът, имитацията (передразнивание), рефлексите, повишенията и спадовете, пристрастията и безразличията в словесната, в гласовата материя са повече и по-натрапчиви от която и да било работа на Достоевски. Но тази демонстративна видимост трябва да ни държи нащрек. В демонстрацията има прекалено

много привидност. Лично аз не ѝ повярвах, но причината не е никакво отвлечено усъмняване, не е някаква подозрителност. Причината е в схващането ми за подземното като идеограма на Достоевски. (Шестов пръв подхвърля тази идея, но в много груб вид: като грубо философствуване и като грубо разцепване на творчеството на Достоевски на две части — до „Записки от подземното“, твърди той, писателят е лъгал и сега го обхваща ужас от вярата му във фалшиви ценности. И с едното, и с другото философът иска да „извие врата“ на тази гениална проза и да я вкара в желано прокрустово ложе. Впрочем—нещо обичайно за голямата част от подстъпите към Достоевски.) Своето схващане споделих в две студии, публикувани в четвърти и пети том на новото издание на Достоевски. Те са посветени на „Записки от подземното“ и „Престъпления и наказание“. Но със същото убеждение ще подхожда, ако е речено, към останалите романи и въобще към цялото творчество на писателя. Прекалено много са предпоставките, които подготвят идеограма на Достоевски — лични, жинени, обществени, психични. Изворите на тази необикновена повест „Записки от подземното“ се намират още в „Двойник“, „Петербургска летопис“, „Зимни бележки за летни впечатления“, разбира се, „Записки от Мъртвия дом“. Изворите са в обществена Русия, в каторгата, в особено болезненото изтънчено устройство на писателя, в личния му опит и в „пророческия“ дар. „Записки от подземното“ е наистина пролог към Петокнижието (петте романа), както гласи определението на Гросман, повторено с охота от Бахтин. Зависи само как се произнася речитативът.

Аз разбирам Гърча на човека от подземното не само като реакция на обкръжаващите го. Това са, така да се каже, „видимите, чуваните“ гласове, демонстративната реакция. Тя потулва другата реакция, която е важната и в която е живеят на Достоевски: реакция на невидими външни и вътрешни гласове, погледът към нещо, за което сме в неведение и което човешките фалшиви идеали и привички не са опорочили. Жестокият въртоп от реплики, угризения, самообвинения, стрелите във всички посоки в повестта са диалог, който има своята завършеност. Той е мним диалог. Бахтин остава на неговото равнище. А човекът с подземие (държа на определението: с подземие, а не от подземното; същото подземие имат и герои, които далеч не се самоизтезават в подземна дупка, които може да живеят и в дворци и съвсем да не се изтезават), извършва по-висок, надреден диалог. Чрез него той се проблематизира с непредвидена в литературата мощ. „Видимият диалог“ предложи на критиката до ден-дневен обилие от съждения, умозаклучения, страсти и философствуване. Този диалог е равен на идейката на Разколников — критиките се вкопчват в съжденията и разсъждават за тях като за извор на морални и други ценности на героя. Парадоксалистът предизвика толкова много съжаления, симпатии и антипатии. В най-добрия случай беше видян съчувствено като „трагедия на съзнанието“ (у нас от Иван Пауновски).

А този диалог се проблематизира едва след включването му в скрития диалог, предположен от откритото разминаване на героя със средата, с „господата“, с фалшивите вековни ценности, предположен от напрежението заради нещо друго. Думата е за включване в друг вид незавършеност. За нея Бахтин очевидно не е подозирал. Там, в този надреден диалог, е Разколниковото „нещо друго, нещо главно“, което толкова измъчва бедния петербургски студент, което го прави неадекватен, което му е създало типичната за много герои на Достоевски (за тях е идеограмът) обратна житейска посока — за нея обкръжаващите ги нямат и представа. Това прави „подземниците“ чудаци, то разтриса из основи всяко произведение, самата романова конструкция и самия жанр. В тези бездни човешкото стои оголено пред себе си, отърсено от мухъла на един фалшиво натрупан човешки опит. С него се води скритият и градниозен диалог

на героите на Достоевски. В него се блъскат и социалните, и човешките въпроси. По един начин го водят и са крайно неадекватни Разколников, Ставрогин, Митя и Иван, по друг — Мишкин и Альоша. Всички диалози на романите, превключванията на равноправните гласове един в друг и на деформациите им един от друг са все в името на този грандиозен диалог. Парадоксалистът (случайно ли е наречен така?), диалогизира с „господата“ и със себе си остро, мъчително, болезнено, хипохондрично. Но този диалог има своето внезапно и възхитително преодоляване, т. е. в известен смисъл и завършеност. Героят носи изострените черти на всички хора с подземие: мъчително детство, изживени потреси, натрупани комплекси, висока интелигентност, безразличие към обкръжението и към ставащото, което не ги прави безразлични към съдбата на човека. Тези черти ги поставят извън релсите и над останалите. В това „над“ и в това „нещо друго, нещо главно“ е условното прекъсване на порочната безкрайност на диалога. Парадоксалистът и неговото слово са в погранична ситуация, но не съм сигурен дали тя е с обкръжението. В героите на следващите романи наелектризирането намалява. Словото на Ставрогин, Разколников, Версилов, Митя, Иван става все по-странно от нормална гледна точка за окръжаващите ги, все повече се плъзга покрай нещата, все по-малко провежда диалог по същество. У парадоксалиста има имитация — груба и безцеремонна — на този „първичен“, „видим“ диалог; у сетнешните герои имитацията стихва. У героя на повестта в крайна сметка усещаме и последната дума, последна инстанция — той си позволява да осъди тези, които го съдят и чиито строги гласове и присъди той разиграва. Така той си позволява да прекъсне ожесточения и поболяващ диалог. Любопитно ми е защо никой не се вълнува от тези „последни“ негови думи, от венеца на позицията му. Пропуска ги и Бахтин, приема навярно и тях като отклик, като рефлексия в гласовата симфония. А те не са такива. Ето ги: „В живота си аз само съм довеждал докрай онова, което вие не сте се осмелили да докарате и до средата, чена всичкото отгоре сте взимали страха си за благоразумие и сте се утешавали с това, мамейки себе си. Тъй че аз май ще се окажа „по-жив“ от вас.“

Парадоксалистът изкарва втория план на съзнанието като първи. Този нов литературен герой писателят нарече „антигерой“. Свикнахме с това определение, но обяснение не съм срещнал. Бахтин не направи изключение от мнозинството, опирайки се само до видимата раздрънителност на антигероя. Критикът пропуска същественото раздвоение у героите на Достоевски: между състояние и позиция. Състоянието (самоняждане, хипохондрия, психотравми, обвинения и самообвинения, постоянна криза, „прекомерно съзнание“) идва от високото и мъчително битийно положение, което отличава всеки човек с подземие у Достоевски. В студинте си направих опит да очертая разминаването, тази странна двойственост, каквато литературата не познава — тя обикновено ги съчетава като причина и следствие. Върху проблема там разсъждавах чрез образа на Разколников. Тук само ще я повтора чрез разминаването между Разколников и следователя — едно от знаменитите разминавания, които Достоевски е описал. Порфирий иска да спаси нравствено Разколников. Той разполага със следователски и интелектуални средства за това. Провежда трите разговора блестящо. Само че Порфирий разговаря с един обикновен младеж, с един объркан на младини човек, с един още по-сбъркан автор на статийка, пълна с пошли идейки. Той не разговаря с Разколников! Ето тук е пунктът на разминаването ми с Бахтин — той се задоволява с видимия, словесно изображение, материализирания диалог между следователя и убиеца. А този диалог е само лакмус за „нематериализирания“, подсказва десетки неща, които не се съдържат в него. Порфирий се разминава с Разколников, няма надежда да проумее кой е и какви providения на съществуото му го измъчват. Не ги знае и

самият Разколников, но ги подозира — спомнете си сцената на моста, обръщането срещу целия свят, обръщането в „обратна посока“. Той е целият едно предчувствие и диалогът му — объркан, неясен, смътен — е на равнището на това предчувствие за нещо друго, което ще се окаже главното в живота му. Идейката, престъпването го тласкат, но причината е другаде. В нея е неадекватността на поведението и словото. Нея прекрасният, уминят, нравственият, скучаещият Порфирий не разбира, с нея той няма нищо общо. Порфирий Петрович е първият лош критик на Разколников! По логиката на надредния диалог не Разколников е негова жертва, а той е жертва на Разколников.

И Митя по същия начин се пробужда от време на време от вцепенението си на следствието и съда и реагира неадекватно, дори смешно на „господата“. Вцепенението — не е ли това мотивът на толкова буреносни герои на Достоевски. Вцепенение от едно провиждане, от един надреден диалог, от размиване с окръжението, от други дразнителни, които деформират и словото им, и поведението им и ги изправят срещу обичайната логика, срещу фалшивите обществени ценности на човечеството.

Другото ми основно възражение срещу диалогическия възглед на Бахтин е от позиция „внезаходима“, не от гледище на самия възглед. Става дума за гротеската. Бахтин не допуска гротеска във от карнавалното светоусещане (от неговата оригинална, истинска същност, а не от формализацията му по-късно до маскарад). Значи критикът разглежда гротеската като феномен само на средновековното и ренесансовото амбивалентно начало.

Преди години у нас под влияние на Бахтин имаше опити да се обяснят гротескни явления на литературата (а даже и на театъра, киното и живописата) в амбивалентна същност. (Един от опитите беше мой.) Основания има, но частични. Радичков например не е раблезианското „всеунищожаващо и всерушащо време, не е карнавализация. Нито Йордан Вълчев, нито Георги Алексиев. Аналогите и напомнянията за някои черти на карнавализация у наши писатели или в постановки на Методи Андонов, Крикор Азарян, Любен Гройс или във филм на Георги Дюлгеров само ни объркват. Да се търси по този начин гротескното начало у Радичков е също толкова неуспешно начинание, колкото неуспешни са сравняванията му с гоголевските „сълзи през смях“ — думи, употребени в щастлив порив и нищо незначещи.

Това са нашенски неудачи. Но не съм убеден и как Бахтин щеше да нарече, ако му се наложеше, гротеската на Радичков, на Кафка, Дали и пр. Той говори за романтическа и модерна гротеска, но не отстъпва от становището си, според което „проблемът гротеска и неговата естетическа същност може да бъде правилно поставен само върху материал от народната култура на Средните векове и литературата на Възраждането“. Дълбоко смущаващо е това „само“, „только“. Така големият критик заема охранна позиция около едно понятие и явление, които са толкова популярни по всички краища и епохи и за които няма задоволително определение — всяко дърпа чертата към себе си. Бахтин също. Друго обяснение ще разколебае основни неща от диалогическия му възглед в този пункт. Така постъпва и Кайзер за модерната гротеска.

Оказва се, че Бахтин е чужд на две от основните оръжия на модерната култура — гротеската и подземното. Анализирайки изумително богатството на преломни епохи и преломни художествени системи, каквито са Рабле и Достоевски, той остава чужд на онова, което ги следва.

7.

Преводът е вид тълкувание. В превода се оглежда езиковото състояние на културата, но и нейното критическо състояние.

За кратко време след „Проблеми поэтики Достоевского“, която е второто, но за поколенията практически първото издание на Бахтиновия шедьовър, у нас се преведоха трите му книги. „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса“ (1978) и „Въпроси на литературата и естетиката“ (1983) се издадоха в авторитетните поредици на „Наука и изкуство“ за критическа литература „Естетика и изкуствознание“ и „Литературни светове“ (втората започна съществуването си с книгата на Бахтин). Книгата за Достоевски бе издадена на български най-рано, което е съвсем естествено — през 1976 г.

С превод на Бахтин се заеха трима сериозни преводачи от руски — Константин Г. Попов, Донка Данчева и Надя Чекарлиева. Ранната студия „Проблемът за съдържанието, формата и материала в словесното художествено творчество“ преведе литературният критик Димитър Кирков. Трите книги бяха снабдени с респектиращи предговори — от Искра Цонева, Иван Цветков и Светлозар Игов, появили се статии и рецензии. (Статии и рецензии имаше и преди българските публикации — например от Петър Тонков за книгата за Достоевски и от автора на тази работа за „Въпроси литературни и естетики“.)

Като гледам българските текстове, разбирам, че случаен човек не посегна към големия критик. Това говори за респект. Литературната ни действителност се беше презаредила с този респект. Преводите са не само негово ехо, те отразяват и едно състояние на интерпретацията. Признак за респекта на преводачите е най-напред това, че никой от тях независимо от опита си не се упражнява в словесни експерименти, в преводаческа игра, в излишно сътворчество, в „преинтерпретация“ на оригинала. (Познавам доста такива случаи спрямо други текстове.) Всеки е търпелив, даже скрупулозен, без да е буквален. Попов (чийто превод беше и награден), е най-сдържан, Чекарлиева е най-свободна, а Кирков, изглежда, е имал най-много затруднения с „хегелиански“ усложнения ранен текст на учения. Но очевидно е, че всеки иска да представи Бахтин, но на български или обратно — на български, но Бахтин.

Бахтин има щедра, даже, бих казал, барокова постройка на фразата. Но е равновесна, без емоционални изблици и крайности. (Това я прави класическа, антибарокова.) Фразата му не се олюлява никъде; една професионално овладяна мисъл, която, където и да встъпи, се чувства уверена и предпазена от колебания, придружена с неизбежните за колебливата мисъл патерници на изказ. Потокът на фразата му е плавен, всъщност успокоен. Не му пречи дължината, честото разчленяване в много посоки. Бахтин е типичен представител на руската критическа мисъл с нейната „усилена словесност“. Но за разлика от Сергей Аверинцев например словото му е предпазено ако не от екстравагантност, то от приповдигнатост и от изблици. И едното, и другото поставят значителни въпроси пред преводаческото тълкуване. До каква степен да успокоим тази „усилена словесност“, така несвойствена на нашия език; как да се намери българска съответка на ред думи, които са употребими у нас, но са русизми. Второто и четиримата преводачи са се справили отлично — това са хора, които уважават оригинала, но и собствения си език. Що се отнася до първото има различия в тълкуването. Най-решителен е Попов, който е най-скрит зад текста, но и най-добре намира български синтактически варианти и интонации на фразата.

Още по-неспокоен е въпросът, разчитат ли преводите на популярността на Бахтинови понятия, термини, конструкции и идеи у нас. Отговорът не е съвсем категоричен.

В подробности на преводаческата тъкан няма да навлизам, не е тук мястото. Ще огледам само някои неща, които говорят за „критическото възприемане“ на Бахтин при превода. Бахтин има характерни термини, които отдавна влязоха в употреба у нас — къде удачно, къде не, както посочих. Преди години,

в самото начало на Бахтиновото проникване, един критик бе обвинен в подражание на Бахтин, стигащо до кражба. Един от аргументите беше буквалното ползуване на термина „неготовост“. В диалогическия възглед на съветския критик, в неговото схващане за незавършеността на явленията и за смисъла, който е среща на смисли, терминът „неготовост“ е възлов. (У критикувания български автор той беше употребен буквално и произволно — прозата на Генчо Стоев не е предмет на прилагането му.) Редно беше и в критиката, и в превода да се потърси българска дума, максимално близка, терминологично гъвкава. „Готовост“ не върви. Нашият език не е много склонен към абстрактно изразяване и подобни термини в превод или при критическо пренасяне изправят пред големи затруднения. В превода на книгата за Рабле Донка Данчева употребява буквализма „готовост“. Изразът „Това е вечната неготовост на тялото“ звучи даже и комично, да оставим, че терминът сериозно е потулен смислово. По същия начин звучи и „готовата истина“ в превода на Попов — то просто значи съвсем друго в нашия език, не „готовая истина“ на Бахтин. И двамата преводачи са се стъписали пред мъчния термин и не са потърсили гъвкава съответка — например „оформена“, „завършена“, „съвършена“. При подхода си към друг толкова често употребяван и така важен термин на Бахтин — „низ“ (част от понятието „материално-телесный низ“) — Данчева се е обърнала чак към Найдено Геров и в пояснение към текста е дала да се разбере, че „долница“ е най-доброто — мнение, към което се придържам с удоволствие. По същия начин и тълкуването на „конечный свет“. Преводачката не се е притеснила от изкуствеността на „небезкраен свят“. Затова пък е постигнала точност и е дала да се разбере, че вниква сериозно в мисълта на критика. „Чрево“ — основен термин на „материално-телесната долница“ — е превела също гъвкаво: с „утроба“ и старинното „чрево“. „Недолжное“ е затруднителна дума. Данчева пак прибегва към изкуствено съчетание — „не трябващо да съществува“. „Недлжно“ не може да се каже, думата е битова и ѝ липсва терминологичност. Това е критически текст, той трябва да бъде точен, но и понятен, ясен, но не „обяснен“. Понякога благозвучието може да се пожертвува. Неологизмът е едно от средствата за това. „Чуждост“ например е неблагозвучна дума, езикът ни не е склонен към такива абстрактно-събирателни съществителни. Но е точна за терминологичния случай и не ни отклонява от смисъла, както е „готовост“. Има и други характерни думи у Бахтин, които и на руски не са общоупотребими. Например „отмыслить“. В „Проблемы поэтики Достоевского“: „отмыслить идею“. На български: „да отнема идеята“. Това е отнемане на Бахтин, проиграване на важен стилистичен и тънък смислов мотив на критика. А защо не и български неологизъм, като на руски — „да отмисли идеята“? Попов се е стъписал пред евентуалното отклонение на езиковата привычка. А преводът на критическия текст се нуждае често от подобно отклонение. Разсъждавайки за карнавализацията в „Проблеми. . .“, Бахтин казва „в смърти провидится рождение“. Попов: „в смъртта се предвижда раждане“. Защо не „провижда“? За да се избегне буквализмът? Или заради зле разбрано опасение от буквализъм? „Лазейка“ (пролука, задна вратичка) у Бахтин се употребява терминологизирано, и то много често — с думата той означава незавършеното слово. На български „задна вратичка“ сякаш не може да се терминологизира, съпротивата на битовизма в думата е по-силна, отколкото в руски. Преводачите не са направили опит за терминологизиране, а са търсили смислова синонимика. Попов я намира много удачно: веднъж „задна вратичка“ (за словото на Митя Карамазов), друг път „хитрина“ (за словото на простодушния Девушкин), трети път с „тайните ходове на мисълта“ превежда „лазейки мысли“ на Иван Карамазов!

Типично Бахтиновото словосъчетание „организованный на смеховом начале“ в учудващ несполучлив превод на Данчева е станало „организиран на началото на смеха“ (по-нататък е изправено „на смехово начало“). „Началото на смеха“ не е Бахтиновият термин и значи друго! Пак някакво колебание, някаква несигурност и стъписване пред сложната критическа апаратура на автора. А затруднението отпада, ако преводачът знае, че в критиката ни „смехово начало“ се разпространи след Бахтин масово. В този смисъл недопустима е грешката с „жанровая память“ — този така познат термин на критика. В превода на Данчева — „жанров спомен“ . . .

Подобни случаи ме навеждат на мислите, които подхвърлих по-горе. Винаги съм смятал, поддържам становището си и тук, че рецепцията на един чужд голям автор в дадена култура означава съгласие на критическото и преводаческото тълкуване. Ако едното се отклонява, другото да го коригира. Преводът със своята точност може да коригира един критически неточно използван термин и обратно — вярното критическо приложение на идея или термин може да коригира неверния превод. Случаят с „жанров спомен“ не говори в полза на преводача, както „неготовост“ не говори в полза на критика и на преводача.

Случаят с „остранение“, с този така екстравагантен термин на Шкловски, почти невъзможен за превод, показва, че при повече усилие или интелигентност може да се намери интересен вариант. Не е изключено във варианта да се приложи и малко натиск върху езиковите привычки. Нищо няма да му стане на езика! Та „остранение“ бе преведен от Димитър Киров с „очуднение“. Според мене — находка. Киров се доближи максимално с този неологизъм до същината на една цяла теория на ранния Шкловски. А защо не чрез неологизъм? „Остранение“ не е ли същото? С находката си Киров коригира честата и неинтелигентна употреба на термин, който е само привидно близък на „остранение“ — „отстранение“. При Шкловски никъде не става дума за отстраняване! С термина и с цялата си теория той ратуваше за възприемане на художественото произведение като видяно за пръв път, като „чудо“.

Ето че и преводът може да коригира критиката.

Изобщо възприятието на един голям критик — а това вече е практика на културния ни живот, не нещо инцидентно (с тези чудесни поредици, макар и позакъснели!) — е „комплексен проблем“, едно състояние на културата, пълно с драми. То е един от най-възхитителните диалози в културите. В случая ние се докоснахме до един от тях.

КЪМ ХАРАКТЕРИСТИКАТА НА ЛИТЕРАТУРНИЯ СКАЗ

ЗАПРЯН КОЗЛУДЖОВ

I. ОСНОВНИ СЕМАНТИЧНИ ПРИЗНАЦИ НА СКАЗОВИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЕН ТИП

През последните двадесет години в българската художествена проза започна да се проявява доста устойчива тенденция, бележеща едно по-широко и ускорено развитие на първоличните повествователни форми. Като първоличен тип повествование, литературният сказ заема определено място в съвременната българска проза. В нея се появиха творби, изградени изцяло върху сказова основа (почти всички разкази на Н. Хайтов и някои от разказите на Й. Радичков). Този маниер на повествуване предизвиква много силна и в повечето случаи адекватна на авторските цели реакция.

Настоящото изследване представлява опит да се обобщят и формулират съдържателните и формалните признаци на сказовия повествователен тип, да се потърси спецификата на сказа, причините, определящи художественото му въздействие, неговото място и роля сред останалите първолични повествователни форми. Обект на разглеждане и анализ ще са онези особености на сказа, които играят ролята на негови с и г н а л и и го определят като специфична повествователна структура.

В неговата специфичност проблемът за сказа се поставя за първи път в съветското литературознание от началото на 20-те години на нашия век. Тогава започва да се изгражда теорията за сказа като повествователен тип¹. Самият термин „сказ“ е чисто руски и няма чужд езиков еквивалент в литературната наука. Взет е от фолклористиката и в прекия си смисъл означава устен народен разказ, който стои на границата между ежедневната битова реч и художественото народно творчество.

Закономерностите в развитието на фолклорния сказ са проследени в книгата на Б. Ничев „От фолклор към литература“. В нея авторът умело и аргументирано изследва сказовото начало в народната словесност като своеобразна подготовка, бележеща прехода от фолклорни към литературни прозаични форми, от фолклорен към литературен тип съзнание. Б. Ничев анализира „не битието на тоя (сказовия — б. м.) разказвателен маниер в народната словес-

¹ Вж. Б. М. Эйхенбаум. Как сделана „Шинель“ Гоголя (1919). — В кн.: О прозе. Л., 1969; Лесков и современная проза (1925). — В кн.: Литература. Л., 1927; В. В. Виноградов. К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы „Двойник“ (1921) и Этюды о стиле Гоголя (1923). — В кн.: Избранные труды. Т. II. Поэтика русской литературы. М., 1976; Проблема сказа в стилистике (1925). — В кн.: Избранные труды. т. V. О языке художественной прозы. М., 1980; Ю. Н. Тынянов. Литературное сегодня (1924). — В кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; М. М. Бахтин. Проблемы на поэтиката на Достоевски. С., 1976.

ност, нито съзнателното му използване в литературата, а особеното място, което заема в прехода от едната към другата².

В българската литература с творчеството на писателите-народници и в най-изявена степен с творчеството на М. Георгиев завършва изживяването на сказа като преход от фолклорен към литературен тип изображение. Трябва да се има предвид, че сказът на М. Георгиев не е „литературен“ — той все още бележи последните степени на прехода към литературен тип изображение и съзнание. Сказът в творчеството му е плод на неразчленеността, на синкретизма, от който литературата ни постепенно започва да се отърсва в началото на века³. През този период се наблюдава устойчива тенденция към засилване на художествената условност⁴ в литературата ни — като резултат идват по-силните и по-пълни художествени обобщения. В променените условия сказът става постепенно „литературен“, превръща се в литературен похват, в специфичен начин на повествуване и провокиране на читателското съзнание.

Литературният сказ спада към първоличните повествователни форми. За него е присъщ техният общ формален (лингвистичен) признак — разказвачът използва глаголни и местоименни форми от първо лице, единствено число. Типични формални определители на сказа са и устойчивите лексико-синтактични конструкции, върху които се гради сказовата реч. От съдържателна гледна точка, в пряка връзка с идейно-художественото внушение, което авторът иска да постигне, признаците на сказовия повествователен тип са формулирани най-пълно и конкретно от М. М. Бахтин: „Сказът е преди всичко настройка за чужда реч, а оттук вече като следствие — и за устна реч.“⁵ Авторът на сказовото произведение постига своята цел, като въвежда социално определен разказвач, пречупвайки по този начин замисъла си в неговото слово. За да е налице сказ в чистия му вид, чуждата реч трябва да бъде с настройка за устна реч. Необходимо и задължително е да се уточни, че това „чуждо“ устно слово трябва да създава илюзията за битово-разговорна (некнижовна, нелитературна) реч, принадлежаща на човек от народните социални слоеве. Само тогава е налице сказ в чист вид. В противен случай за сказов повествователен тип не може да се говори. Например в Пушкиновите „Повести на Белкин“ съществува настройка за чужда реч. Те са разказани от четирима различни повествователи със собствени гледни точки, социални позиции и ситуационни реакции. В този смисъл присъствието на разказвачите в повествователната тъкан е остро осезаемо, но техният устен разказ не е сказов, защото се строи на основата на литературния, книжовния език, което на практика премахва границата между устна и писмена форма на речта.

Има и случаи, в които въвеждането на разказвач е чисто композиционна особеност и неговият образ не носи никаква по-специална смислова и функционална натовареност. Това е отбелязано още от Б. Айхенбаум, който в статията си „Лесков и съвременната проза“ пише: „Извънредно разпространена форма е мотивираното въвеждане от автора на специален разказвач, на когото се възлага да води повествованието. Обаче твърде често тази форма има напълно условен характер (както е у Мопасан или Тургенев). Тя свидетелства единствено за устойчивостта на самата традиция да се въвежда разказвач като особен персонаж в новелата. В такива случаи разказвач остава същият автор, а встъпи-

² Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976, с. 238.

³ За процеса на изживяване на „синкретизма“, за прехода от достоверност, фактологичност към фикционалност в нашата литература вж. статията на Н. Георгиев. Как разказва З. Стоянов в „Записки по българските въстания“. — В: Захари Стоянов — нови изследвания и материали. С., 1980, 18—20.

⁴ Има се предвид художествената условност в литературно-теоретичен, а не в историко-литературен аспект. Става въпрос за художествената условност като най-характерна черта на художественото творчество, като най-общ принцип на изкуството.

⁵ М. М. Бахтин. Проблеми на поезиката на Достоевски. С., 1976, с. 215.

телната мотивировка играе роля на обикновена интродукция.⁶ И действително един по-внимателен прочит показва, че ролята на приятеля, който обикновено разказва случките в Мопасановите разкази, по нищо не се различава от ролята на самия автор. Подобна особеност отбелязва и М. Бахтин по отношение разказите на Тургенев. Тези случаи също нямат нищо общо със сказа, защото липсва настройка за социално чужда реч и социално чужд мироглед. Обобщено могат да се изведат и формулират следните необходими и достатъчни условия, определящи съвкупно сказовия повествователен тип:

1. Въвеждането на социалноопределен разказвач, който води разказа от първо лице, като същевременно е носител на свой мироглед, собствена ценностна система и собствена оценъчна позиция.

2. Настройка за „чужда“, разговорно-битова (некнижовна, нелитературна) реч, насочена едновременно и към своя предмет (това, за което се разказва), и към слушателя, който имплицитно присъства в нея; реч, която същевременно и предугажда, и формира слушателските реакции.

3. Наличие на устойчиви лексико-синтактични конструкции, които следват логиката и граматичния строеж на устната реч, стремейки се да запазят нейните интонационни особености и речеви обрати.

Трябва да се подчертае, че само едновременно наличието на трите признака в повествователната тъкан на творбата е сигнал за повествование от сказов тип.

В съвременната съветска литературна наука съществуват няколко определения за сказа. Те са с различни акценти, но всички в една или друга степен съдържат признаците, характерни за сказовия повествователен тип. Според А. Чудаков и М. Чудакова сказът е „особен тип повествование, строящ се като разказ на някакво отдалечено от автора лице (конкретно назовано или подразбиращо се), притежаващо своеобразен собствен речеви маниер“. Според тях сказът „е ориентиран към читател-събеседник, към когото разказвачът като че ли непосредствено се обръща със своето произносно от жива интонация слово“⁷. Прави впечатление, че в дефиницията са уловени някои от най-съществените характеристики на сказа. Авторите обаче отъждествяват читателя със събеседника. Събеседникът може да присъства или да отсъства като реално лице в конкретния сказов текст. Читателят никога не присъства в текста, той само го възприема. Авторите не са доценили специфичните само за сказовото повествование отношения, пораждащи се между автор — разказвач — слушател — читател. Ролята на събеседника (слушателя) в сказа е по-особена. Чрез неговите действия и реакции се провокира читателското съзнание, постига се определено, необходимо на автора внушение. (Специфичните за сказовия повествователен тип отношения, възникващи между автор — разказвач — слушател — читател, ще бъдат обект на по-подробен анализ по-нататък, при разглеждане на художествено-естетическите функции на сказа.)

Друг съвременен съветски изследовател — Е. Клюев — определя сказа като „оформено във вид на затворена композиция и построено по принципите на отчуждението произведение на повествователната проза, представляващо само по себе си художествена имитация на процеса на устната монологична реч, насочено към създаване на илюзия за нейното синхронно възприемане“⁸. Клюев заменя въведения от М. Бахтин термин „настройка за чужда реч“ с термина „отчуждение“. В изследването си той разглежда няколко степени на

⁶ Б. М. Эйхенбаум. Литература. Л., 1927, с. 217 (цит. по: М. М. Бахтин. Проблеми на поезията на Достоевски. С., 1976, с. 214).

⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т. VI. М., 1971, с. 876.

⁸ Е. В. Клюев. Опыт дефиниции стилиобразующих категорий литературного сказа. — Филологические науки, 1979, кн. 4, с. 41.

отчужденост: мнимо отчуждение, частично външно отчуждение, частично вътрешно отчуждение и пълно отчуждение. Такова диференциране на степени на отчужденост е неприложимо при сказа — то не е съобразено с особеностите на сказовото повествование. Ако си послужим с термините на Е. Клюев, можем да кажем, че в сказовия повествователен тип *в и н а г и* е налице „пълно отчуждение“. Оценъчната позиция на разказвача е *в и н а г и* чужда, различна, защото е позиция на *д р у г*, и като такава изразява неговото виждане независимо от това, дали то е близко на авторовото, или vyplъщава чужди на автора идейно-естетически и нравствени позиции. Авторът неслучайно предоставя правото на оценка на разказвача — за него е важна чуждата оценъчна позиция, чуждата гледна точка му е необходима за водене на разказа. Ако разказвачът не е носител на собствена гледна точка (становището на другия), става безпредметно въвеждането му в повествователната тъкан на творбата. Разказвачът обикновено изразява от своя, т. е. „чужда“ позиция някаква авторова концепция — той е неин продукт. Чрез *с п е ц и ф и ч н о* то си присъствие в художествения текст разказвачът спомага за най-адекватното възприемане на тази концепция от страна на читателя.

В съвременната съветска литературна наука правят впечатление още две схващания за сказа, развити съответно от Б. Корман и от Л. Кройчик и В. Скобелев. Според Б. Корман „разказ, водещ се в рязко характерен маниер, възпроизвеждащ лексиката и синтаксиса на носителя на речта и ориентиран към слушател, се нарича сказ. Разказвачът в сказа не е само субект на речта, но и неин обект.“⁹ Интерес представляват два момента: първо — сказът възпроизвежда рязко характерния маниер на носителя на речта, и второ — в сказа разказвачът е едновременно и субект, и обект на собствената си реч¹⁰. Втората особеност е свързана със специфичното проявление на разказвача в сказовия текст. Тази характеристика е изключително важна. Чрез нея могат да бъдат диференцирани различните позиции, които разказвачът може да заема в сказовата повествователна структура.

За Л. Кройчик и В. Скобелев сказът е „двугласно повествование, което съотнася автора и разказвача, стилизира се под формата на устно произносим, театрално импровизиран монолог на човек, предполагащ съчувствено настроена аудитория, непосредствено свързан с демократическа среда, или ориентиран към такава среда“¹¹. Определението като цяло обхваща почти всички особености на сказа. В него авторите акцентират върху насочеността на сказа, не към какъвто и да е слушател, а към „свой“ слушател, който е настроен съчувствено към възприемания разказ.

За да се изведат и анализират по-особените функции на сказовия повествователен тип, е целесъобразно и необходимо да се намери точното място на различните повествователни форми и в съпоставителен план да се покаже по какво сказът се различава от тях, т. е. по какво им се противопоставя.

⁹ Б. О. Корман. Изучение текста художественного произведения. М., 1972, с. 34.

¹⁰ Според Б. Корман в литературно-художественото произведение трябва да се различават обект и субект на речта. Тези понятия той определя по следния начин. „Под обект на речта ще разбираме всичко, което се изобразява и всичко, за което се разказва — действия, събития, предмети, обстоятелства, пейзаж; под субект на речта — този, който изобразява и описва. Него ще наричаме също и носител на речта.“ (Б. О. Корман. Изучение текста художественного произведения. М., 1972, с. 20).

¹¹ Л. Е. Кройчик, В. П. Скобелев, Е. Г. Муштенко. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 34.

II. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИ ОСОБЕНОСТИ НА ОТНОШЕНИЕТО АВТОР-РАЗКАЗВАЧ В ПОВЕСТВОВАНИЕТО ОТ ПЪРВО ЛИЦЕ. ТИПОВЕ ПЪРВОЛИЧНИ ПОВЕСТВОВАТЕЛНИ ФОРМИ И МЯСТОТО НА СКАЗА В ТЯХ

Развойните тенденции в художествената проза нагледно свидетелствуват за стремежа на белетристите да търсят нови разнообразни форми на контакт с читателската аудитория. Своя възглед за действителността авторът реализира чрез системата от епически събития и в преобладаваща степен чрез образа на повествователя като субект на речта, проявен в по-голяма или по-малка степен в конкретния текст. В условията на постоянноменяща се дистанция между автор — повествовател — читателска аудитория с особена острота възниква въпросът за разнообразието от повествователни форми и техните семантични особености, които ги определят и характеризират.

Многообразието от повествователни способности довежда до две противоположни тенденции. Съвременните съветски изследователи И. Василиев и А. Суботин ги определят по следния начин: „Едната крайност е пълното разтоваряне на повествователя в потока от събития, лица, фабулни ходове, занимателни подробности и сведения. У читателя трябва да възникне и се поддържа илюзията, че животът тече в негово присъствие, че той е свидетел на живия му ход. Другата крайност се явява извеждането на преден план на разказвач, който занимава цялото внимание на читателя не толкова със съдържанието, а с фомата, с маниера на повествуване, със закачливостта на речта, звуковите каламбури, играта на думи, с речевите прийоми и образи. Между тези полюси се разполага огромно количество от градации, преходи и варианти. Но в повечето случаи може лесно да се определи стиловата доминанта, преобладаващото тежние към обективния или субективен способ на повествование.“¹²

Свободните превъплъщения на повествователя във физическото пространство и паралелно възникващите съотношения на два или няколко гласа обяснява и необичайното разнообразие от първолични повествователни форми.

От теоретична гледна точка въпросът за типологията на първоличните повествователни форми в нашата литературна наука не е разрешен. Това води до еднозначно определяне с понятието аз-повествование на явления от различен повествователен тип, между които сходното е само, че разказът се води от първо лице. Това твърде общо категоризиране с нищо не спомага за диференциране и разкриване на семантичната същност на първоличните повествователни форми. То води до неоправданото им уеднаквяване, като по този начин се пренебрегват семантичните им особености. В нашата литературна теория и критика „етикетът“ аз-повествование се поставя върху творчеството на С. Врачански, З. Стоянов, Н. Хайтов, Б. Райнов и др. Но това общо наименование не означава, че между повествователните типове в творбите на тези автори може да се постави знак за тъждественост. Ако в творчеството на Б. Райнов се съпоставят мемоарните му творби „Елегия за мъртвите дни“, „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“ и поредицата за Емил Боев, то общността между тях ще се изчерпи само с първото лице. По същество това са различни повествователни типове. Същият резултат би се получил, ако се сравнят например „Житието“ на Софроний и разказите на Хайтов. Затова е неоправдано различни повествователни типове, носещи различна функционална и смислова натовареност, да се категоризират по един и същи начин. Наложителна е такава кла-

¹² И. Е. Васильев, А. С. Суботин. Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1974, с. 42.

сификация, която да побере в себе си и същевременно да диференцира надеждно цялото многообразие от първолични повествователни форми. Това трябва да стане на базата на основен структурно-семантичен признак, като по такъв начин се стигне до една отчетлива и същевременно сигурна типология. Такъв признак може да бъде ролята на *р а з к а з в а ч а* като специфична форма за изразяване на авторовото съзнание и концепция, т. е. класификация на основата на корелацията *а в т о р — р а з к а з в а ч*. На базата на този диференциален признак могат да се отделят три типа аз-повествование с еднакъв формален определител — първо лице, но различни съдържателни структурно-семантични определители. За да бъдат ясни двете страни в корелацията автор — разказвач, трябва да отбележим, че по отношение на понятието *а в т о р* приемаме постановката на съвременния съветски теоретик Б. Корман. Тя е близка до възгледите на М. Бахтин, за когото авторът е „съзнание на съзнанията“¹³, „последна смислова инстанция“. За Корман авторът е носител на концепцията, израз на която се явява цялото произведение. „Авторовата позиция — пише Корман — е винаги по-богата от позицията на повествователя: в своята пълнота тя се изразява не чрез отделен субект на речта, колкото и близък да е той на автора, а чрез цялата субектна и външно-субектна организация на произведението.“¹⁴ Приемайки тази постановка за автора, можем да разглеждаме три типа аз-повествование, които побират в себе си различните първолични повествователни форми. Тези три типа ще наречем: *с ъ щ и н с к о а з - п о в е с т в о в а н и е*, *н е с ъ щ и н с к о а з - п о в е с т в о в а н и е* и *с к а з*.

СЪЩИНСКО АЗ-ПОВЕСТВОВАНИЕ

То включва всички произведения с условно въведен разказвач (посоченият от Айхенбаум случай, който бе цитиран по-горе) и произведенията с автобиографичен и мемоарен характер, следователно при него е налице пряка форма за целенасочено изразяване на авторовото съзнание. Повърхностно погледнато, същинското аз-повествование автор, герой и разказвач съвпадат, стават тъждествени. В действителност това не е така. При този повествователен тип дистанцията в отношението автор — разказвач е най-къса, може да се каже, че на пръв поглед почти липсва. Разказвачът като субект на речта е тъждествен с автора, но това не поставя знак за равенство в отношението автор — разказвач като цяло, тъй като авторовата позиция не се изразява само чрез отделния субект на речта, а е vyplътена в цялостната постройка и организация на произведението, в начина, по който се преобразува и изследва действителността. Тази особеност се осъзнава и от самите творци. В първата редакция на своите „Изповеди“ Русо пише: „Никой не може да опише живота на човека, освен него самия. Неговият истински мир, неговият истински живот са известни единствено на него. Но описвайки ги, той ги преобразува.“¹⁵

В случаите от този повествователен тип авторът разиграва себе си като герой, избирайки определени епизоди и ситуации от живота си. Активната целенасоченост на подбора в автобиографичното и мемоарно повествование (като тяхна характерна особеност) е подчертана от Н. Георгиев в статиите му „Житието“ на Софроний и страданията на съвременното литературно мислене“ и „Как разказва Захари Стоянов в „Записки по българските въстания“. В пър-

¹³ М. М. Бахтин. *Естетика словесного творчества*. М., 1979, с. 14.

¹⁴ Б. О. Корман. *Итоги и перспективы изучения проблемы автора*. — В: *Страницы истории русской литературы*. М., 1971, с. 202.

¹⁵ Цит. по: Сент-Бёв. *Литературные портреты*. М., 1970, с. 328.

вата от тях той пише: „Никоя автобиография не се разказва просто така, за да се представи един живот. Общото осведомително начало се кръстосва (и се бори!) със съсредоточено насочващото и от изтеклия в една или друга степен живот автобиографът се стреми да извлече някакъв единен смисъл. А това изисква подбор, изисква акцентуиращ разказ за едни събития, целенасочено премълчаване на други.“¹⁶ Във второто изследване отново се посочва същата особеност, проявена в „Записките“ на З. Стоянов. Н. Георгиев отбелязва, че „успоредно с подчинението пред събитийния ход в Записките действа още една разказваческа линия — линията на подбора“¹⁷ и че творбата изцяло „носи значението на активен, преодоляващ противоречията си целенасочен подбор“¹⁸.

В произведенията от този повествователен тип авторът подчинява подбраните ситуации и епизоди на своята основна цел. Именно чрез тяхното подреждане и художествена организация той я постига. Пример в това отношение е „Житието“ на Софроний.

В същинското аз-повествование разказвач и автор съвпадат като субекти на една и съща реч (липсва настройка за чужда социална реч, различна от авторовата). В този смисъл авторът влиза в текста на творбата. Като предмет (обект) на речта обаче той остава извън текста. В повествователната тъкан едновременно и субект, и обект на речта е образът на разказвача. Героят-разказвач в текста едновременно действа и разказва. Неговите действия и ситуационни реакции са целенасочено подбрани от автора. В автобиографичните и мемоарните произведения героят същевременно и разказва подбраните от автора епизоди и ситуации, но ги разказва по строго специфичен начин. Принципите, върху които се гради разказът на героя-разказвач в произведенията от този тип, са формулирани много точно от М. Бахтин. Според него в автобиографията „авторът трябва да застане извън себе си, да преживее себе си не в този план, в който ние действително преживяваме своя живот. . . той трябва да стане друг по отношение на самия себе си, да погледне на себе си с очите на другия“¹⁹. В същинското аз-повествование чрез образа на разказвача авторът се дистанцира от себе си и се поглежда с очите на другите, като същевременно се стреми да убеди другите, че той е точно такъв, за какъвто се представя. Авторът моделира, „носи“, изразява концепцията си, създавайки в лицето на разказвача свой „х у д о ж е с т в е н д в о й н и к“. Като носител на цялостната идейно-художествена концепция, авторът остава извън творбата, организирайки повествователната ѝ структура.

Аналог и подкрепа на теоретичните постановки ще потърсим в „Житието“ на Софроний. Като автобиографично произведение то спада към разглеждания повествователен тип. Нека допуснем по пътя на абстракцията съществуването на двама Софрониевци — Софроний — *автор* (носител на определена концепция), и Софроний — *герой-разказвач* (действащ в различните ситуации и моменти от повествованието). *Авторът-Софроний* и *Героят-разказвач-Софроний* съвпадат като субекти на една и съща реч. Речта на единия е реч и на другия и обратно — липсва настройка за социално чужда реч, различна от авторовата. Обект (предмет) на речта в текста обаче е само *героят-разказвач-Софроний*. В „Житието“ *героят-разказвач-Софроний* е едновременно и субект, и обект на речта. *Авторът-Софроний* създава в лицето на *героя-разказвач-Софроний* свой „художествен двойник“. Дватама не съвпадат с конкретния

¹⁶ Н. Георгиев. „Житието“ на Софроний и страданията на съвременното литературно мислене. — Тракия, 1980, кн. 1, с. 160.

¹⁷ Н. Георгиев. Как разказва Захари Стоянов в „Записки по българските въстания“. — В: Захари Стоянов — нови изследвания и материали. С., 1980, с. 27.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ М. М. Бахтин. Естетика словесного творчества. М., 1979, с. 16.

текст, защото авторът никога не се отъждествява със своя художествен образ. Той се превъплъщава в него по строго специфичен начин с цел да създаде у читателя определена представа за себе си, да постигне определено и необходимо нему решение. *Авторът-Софроний* чрез речта и оценъчните позиции на *героя-разказвач-Софроний* постига своите цели. Речта и оценките на *автор* и *герой-разказвач* са тъждествени — те преследват едно и също въздействие.

Ако си послужим с теоретичните постановки и термини на Б. Успенски, въведени в книгата му „Поетика на композицията“²⁰, можем да изведем съществения и същността структурно-семантичен признак на повествователния тип.

Той е: *Отсъствие на дистанция между автор и разказвач и в оценъчен, и във фразеологичен план*. Те са субекти на една и съща реч и са подчинени на една и съща ценностна система.

НЕСЪЩИНСКО АЗ-ПОВЕСТВОВАНИЕ

То включва всички първолични форми, в които разказът се води от точно определен (различен от автора), повествовател. По този начин авторите възгледи и идеи се разкриват не пряко, а опосредствувано, като повествованието се води на литературен, на книжовен език, т.е. езикът на автор и повествовател в този повествователен тип съвпада. Въвеждането на повествовател не означава пълно съгласие с неговата ценностна система и с всички негови възгледи. Повествователят се дистанцира от автора като социален тип със свои позиции, които могат и да съвпадат, и да не съвпадат с авторите. Въвеждането на такъв маркиран персонаж дава възможност на автора да покаже света през очите на друго лице (или на няколко други лица при наличието на повече от един разказвач). Произведенията от този повествователен тип са изключително разпространени в белетристиката („Фиамета“ на Бокачо, „Робинзон Крузо“ и „Мол Фландърс“ на Дефо, „Пътешествията на Гъливер“ на Суифт, „Повести на Белкин“ на Пушкин, „Антихрист“ на Станев, „Звездите над нас“ на Вежинов, „Седемте дни на нашия живот“ на Гуляшки, „Време разделно“ на Дончев и т.н.). При този повествователен тип винаги е налице по-голяма или по-малка дистанция в оценъчните позиции на автор и повествовател. В несъщинското аз-повествование тези позиции никога не могат да съвпадат напълно. Чуждата оценка, макар и понякога да е близка до авторската, винаги остава чужда. Ако на автора не е необходим социално чужд глас и чужда смислова позиция, става безпредметно въвеждането и обособяването на разказвача като персонаж. В случай, че разказвачът не е изразител на собствено становище (т.е. оценъчните позиции на автор и разказвач съвпадат напълно), ще бъде налице посоченият от Айхенбаум случай, на който се спряхме по-горе — напълно условна повествователна форма, в която „разказвач остава авторът, а встъпителната мотивировка играе роля на обикновена интродукция“²¹.

Въз основа на направените разсъждения можем да формулираме същността структурно-семантичен признак на прозаичните творби от несъщински аз-повествователен тип по следния начин: *наличие на откровена, по-малка или по-голяма дистанция между автор и разказвач в оценъчен план и липса на такава дистанция във фразеологичен план*, т.е. налице е настройка за чужда, но книжовна, литературна по формата си реч.

²⁰ Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970, 16—76.

²¹ Б. М. Эйхенбаум. Литература. Л., 1927, с. 217.

В съвременната българска литература в най-чист вид сказът е представен в творчеството на Николай Хайтов. При този повествователен тип разказът също се води от определен (различен от автора), разказвач и авторите възгледа се изразяват не пряко, а опосредствувано. В това отношение на него са присъщи всички особености на несъщинското аз-повествование, но за разлика от него в сказа езикът на автор и разказвач не съвпадат — разказът е насочен към устната битово-разговорна реч (нелитературна реч), следвайки нейната логика и граматичен строеж. Общото между сказа и несъщинското аз-повествование е, че с въвеждането на разказвач авторът пристъпва към разкриване на действителността не в нейната статичност отгоре или отстрани като всезнаещ регистратор, а през погледа и съзнанието на персонализиран разказвач, което му позволява да отрази динамиката, неповторимостта и незавършеността на света. Тази особеност е по-ярко изявена в сказа, защото спецификата на сказовия език и неговите изразни възможности създават по-благоприятни условия. Интересно в това отношение е признание на Н. Хайтов. Анализирайки формата, в която са създадени „Диви разкази“, той пише: „То (първото лице — б. м., З. К.) ме спасяваше от неудобството да ровя в техните (на героите — б. м., З. К.) души, да гадая техните мисли и да „описвам“ отстрани техните възвращения и действия. Те говореха за себе си много по-искрено и по-вярно, отколкото бих го направил аз — „третото лице.“²²

Трябва да се подчертае, че в сказа не само речта, но и оценката е винаги чужда — на социалноопределен разказвач със социалноопределен мироглед.

В повечето разкази на Хайтов оценката на разказвача за събитията е изведена в края на собствения му разказ. Ето няколко примера: „Ама нали ти казах: едно е да ти се иска, друго е да можеш, а пък трето и четвърто да го направиш.“ („Мъжки времена“); „Сега действам. Меракът ми е да премина един ден всички мъже край мене и да ги видя накинени със здравец — като Юмера! Тогава и греховете ми ще се опростят, и сърцето ми ще се отпусне.“ („Мерак“); „Много неправди, а една Мария! Затуй не се е оправил този свят!“ („Козият рог“); „Караме пчелата да прави оцет, а мравката мед, затова понякога медът е кисел, а оцетът сладък.“ („Пазачът на овесената нива“). Тези оценки, поставени в края на разказите, звучат като сентенции. По своята същност те представляват синтезиран човешки опит, плод са на дълбока, трупана през вековете народна мъдрост. Те обаче играят ролята на художествени обобщения и стават естетически значими само когато са вложени в устата на разказвач, произхождащ от народните социални слоеве и здраво свързан с тях.

Обикновено в повечето от разказите си Хайтов пречупва собствените си нравствено-естетически възгледи през чуждо социално и езиково съзнание. Но веднъж пречупени през чуждата гледна точка, авторите оценки претърпяват известна трансформация — те са съобразени с техния конкретен носител и изразител. Чуждият глас им придава нови нюанси и акценти, които авторът не би могъл да постигне при пряко (същинско) аз-повествование.

Всичко това ни дава основание да говорим за определена дистанция между автор и разказвач в оценъчния план. Ако социално другата (различната) оценъчност на сказовия разказвач, проявена в неговото слово, е повод за отговорна себепреценка на читателя, то в позицията-преценка на разказвача имплицитно ще се съдържа и мълчаливо солидаризиращата се с нея преценка на автора²³. Ако социално другата (чуждата) оценъчност на

²² Н. Хайтов. Избрани произведения. Т. II. С., 1979, с. 509.

²³ В повечето разкази от сказовата проза на Н. Хайтов авторската позиция е само мълчаливо солидарна с позицията на разказвача. Социално-различната оценъчност на сказовия

разказвача се разминава с авторската позиция, то чрез „обектното“ му слово авторът изразява мълчаливо несъгласие, а понякога осмива или иронизира сказовия повествовател. В тези случаи дистанцията в двете оценки ще се изрази в полюсно противопоставяне. Тези особености в проявлението на оценъчната дистанция между автор и разказвач дават основание на съвременната съветска изследователка Н. Кожевникова да говори за два типа сказ: еднопосочен и разнопосочен. При първия тип „оценките на автора и разказвача лежат в една плоскост или близко се докосват“. При втория тип, оценките на автора и разказвача лежат в различни плоскости. . . Лицето на автора е скрито, а отношението на автора към разказвача се определя от това, какво и как разказва за себе си той сам²⁴. Независимо от формите на проявление на оценъчна позиция всъщност е винаги налице определена дистанция между социалноопределения разказвач и автора.

Ако формулираме същностния структурно-семантичен признак на сказовия повествователен тип на базата на приетата от нас корелация автор — разказвач, той ще бъде следният: *определено наличие на дистанция между автор и разказвач и в оценъчен, и във фразеологичен план*, т. е. налице е настрояка за чужда, „двугласна“, битова (нелитературна) реч, насочена и към своя предмет, и към слушателя.

Въз основа на направената класификация на първоличните повествователни форми ще проследим накратко как трите аз-повествователни типа се отнасят помежду си. На базата на разглежданите отношения между автор и разказвач в тях същинското аз-повествование и сказът образуват корелативна двойка, в която сказът е маркиран член. Интересно е мястото на несъщинското аз-повествование, което в очертаващата се система заема междинно положение в опозицията сказ — същинско аз-повествование, като във фразеологичен план се стреми към същинското аз-повествование, а в оценъчен — към сказа.

Ако въведем понятието семантично поле на повествователния тип като термин, който обхваща всички възможни признаци, определящи значението на типа и начините за изразяване на това значение, можем да направим следния извод: семантичните полета на трите повествователни типа образуват функционално-семантичната структура на аз-повествованието като цяло. Конкретно и точно най-съществените семантични признаци на аз-повествованието като цяло са изведени от съвременните съветски теоретици К. Атарова и Г. Лескис, които ги формулират по следния начин:

1. Достоверност („аз сам съм видял това“ или „това стана с мен“).
2. Субективност (светът е изобразен от участник в събитията, т. е. лице заинтересовано, а не безпристрастно).
3. Непълнота (изобразяваният свят е ограничен от опита и кръгозора на повествователя)²⁵.

Най-общото значение на аз-повествователната структура е, че тя винаги показва наличието на персонафициран повествовател, намиращ се в същия повествователен свят, в който са и другите персонажи, за разлика от третолич-

повествовател от своя страна винаги става повод за отговорна себепреценка на читателя, като провокира неговото съвременно мислене и съзнание. Е. Мутафов с основание отбелязва, че „разказите уцелиха психологическата конюнктурa в днешния свят. Те звучат като контраст на днешната психическа реалност на модерния човек.“ — Вж. Е. Мутафов. Подвижният човек. С., 1978, с. 35.

²⁴ Н. А. Кожевникова. Отражение функциональных стилей в советской прозе. — В: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971, с. 101.

²⁵ К. Н. Атарова, Г. А. Лескис. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе. — В: Известия АН СССР, серия Литературы и языка, 1980, кн. 1.

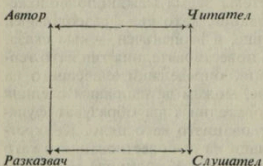
ната структура, в която авторът е отделен и противопоставен на всички останали персонажи като фигура от друг пространствено-временен план.

Следователно трите повествователни типа, които образуват аз-повествователната структура, включват цялото многообразие от първолични повествователни форми. Позициите на автор и разказвач в така разгледаната корелативна двойка определят специфичното значение на всеки тип, като същевременно го характеризират и дават по-широка перспектива за цялостен и задълбочен литературно-теоретичен анализ на „феномена“ първо лице в художествената проза.

III. ХУДОЖЕСТВЕНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ ФУНКЦИИ НА СКАЗА

На базата на разгледаните типове, образуващи структурата на аз-повествованието, посочихме по какво казът се противопоставя на тях, т. е. какво място заема в аз-повествователната система и какви са неговите характеристики, определящи го семантични признаци. Сега ще се спрем на някои от неговите функции.

Животът (битуването) на сказовата творба се определя от четири фактора. Двата от тях — разказвач — слушател, присъствуват имплицитно в нея, останалите два — автор — читател, остават извън повествованието. Авторът създава и организира текста, съобразно цялостната си концепция. За читателя остава задачата да възприеме творбата и вpletената в нея авторова идея. Ако подредим тези четири елемента, обуславящи битуването на сказовото произведение, в квадрат, то отношението между тях може да се разглежда както



във вертикален, така и в хоризонтален ред. Отношението автор — разказвач приехме за базово и разгледахме в направената погоре типология. Отношението автор — читател е опосредствувано чрез отношението разказвач — слушател. Семантиката на говоримата реч се определя в значителна степен и от редица металингвистични фактори (интонация, жестикуляция, мимика), които остават извън конкретното значение на думата. Тази особеност на устната реч е отбелязана от В. Виноградов още през 20-те години: „В тези случаи, когато речта се строи като писмена, т. е. без всякакви имитации на обстановката на говоренето, е характерен стремежът цялата смислова гама да се вмести в обективната природа на думата. В звучащата реч съпътстващите представи са обусловени не само от възприемането на мимико-произносителните прийоми на разказвача, но и от известни емоционални отражения от неговия образ, от обстановката и други външни условия, съществено влияещи на общата семантична украса на речта.“²⁶

В сказовото повествование авторът подхожда към читателя чрез разказвача и слушателя. Той се стреми да използва най-рационално металингвистичните фактори и условия, съпътстващи говоримата реч, като прием, провокиращ читателя и предизвикващ най-адекватни реакции при възприемане на цялостната авторова концепция. Това е една от най-съществените функции на сказа. „Диви разкази“ на Н. Хайтов са красноречиво потвърждение на тази теза. В тях и атмосферата, и идейно-художественото внушение се постигат не чрез авторско описание, а чрез действието, ритъма, движението, интонацията,

²⁶ В. В. Виноградов. Избранные труды. Т. V. М., 1980, с. 49.

жестикулацията на говорещия разказвач. Устната (битова) реч се превръща в такъв специфичен градивен материал.

Ето какво пише Н. Хайтов за своя разказвач-герой от разказа „Мъжки времена“, подчертавайки необикновената динамика на изречения, която се съхранява в постройката на устната реч: „В думите на Шабан всичко е образ и движение. В „третото“ лице всичко е някак прекалено литературно. А това е, защото авторът от трето лице не може да си позволи да употребява думата „ла“, когато се отнася до мартинката, не може да си позволи небрежността да забрави колко са били ножовете в пояса на неговия герой, не може да употреби думата кандърма, а Шабан е точно в тези думи.“²⁷ Изказването на Н. Хайтов е потвърждение на тезата, че литературният сказ е похват, начин на повествование, в който се използват специфичните семантични особености на битово-разговорната реч. Чрез тях литературният сказ постига, от една страна, правдивост на изображението, от друга — най-адекватно идейно-естетическо внушение и въздействие.

В сказовата творба слушателят може да присъства като конкретно реално лице и да се намесва с отделни реплики в повествованието (например в разказа „Мъжки времена“ слушателят се намесва веднъж в края на разказа с покана за продължение: „Питам: Сетне, аго Шабане, какво стана?“), но може и да отсъства като такова реално лице. Въпреки това неговото присъствие се чувства в „двугласната“ реч на разказвача, която освен към прекия си предмет (това, за което се съобщава), е насочена и към него, държейки сметка за присъствието и реакциите му. Повечето от разказите на Н. Хайтов още с началната си реплика са насочени именно към този „абстрактен“, неприсъстващ пряко в повествователната тъкан на произведението слушател. Ето как започват някои от тези разкази: „Един е страдал от война, друг — от жена, а пък мене ме изеде „Бакиш“. . . Само че да ти кажа отначало“ („Когато светът си събуваше потурите“), „Викаш ти, защо не взимам от твоите цигари. . .“ („Калинкните чанове“), „Тоя възел, да ти кажа, много отдалече се завърза“ („Дервишово семе“). Примерите показват, че речта на въведения от автора разказвач в сказовото произведение, разгледана в тесен аспект, е предназначена за възприемане от един или няколко слушателя, които са пред очите на разказвача и чиито реакции той следи. Но в по-широк аспект обективната цел на автора е да провокира съзнанието и възприятията на читателя, като максимално го доближи до позицията на слушател. Макари и от по-друг ъгъл, тази особеност на сказа е отбелязана от Ю. Тинянов, който подчертава, че чрез сказа „читателят влиза в разказа“²⁸. Читателското възприятие, обаче, никога не може да бъде напълно тъждествено със слушателското. Тази разлика във възприятията дава широки възможности за художествено-естетическа игра, за различни комични и иронични ефекти. Това е друга важна функционална особеност на сказа. (Едва ли слушател от средата на Шабан от „Мъжки времена“ и Коста от „Черното пиле“ би се засмял на техните разкази, но читателят едновременно и им симпатизира, и се смее.)

IV. ТИПОЛОГИЯ НА СКАЗОВИТЕ ПОВЕСТОВАТЕЛНИ ФОРМИ

В зависимост от мястото на разказвача в повествованието и от това, дали е обект на собствения си разказ или само негов субект, можем да отделим четири сказови повествователни форми със свои структурно-семантични осо-

²⁷ Н. Хайтов. Избрани произведения. Т. II. С., 1979, с. 510.

²⁸ Ю. Н. Тинянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 160.

бености. (На основата на същия признак е възможна подобна типология на несъщинските аз-повествователни форми.) Както вече подчертахме, в съвременната българска литература сказът е представен в относително най-чист вид от творчеството на Н. Хайтов. Той владее до съвършенство „двугласното“ слово, т. е. начина да пречупи авторския замисъл през погледа и позициите на ясно и конкретно социалноопределен разказвач. В този смисъл той наистина се слива със своя герой и следвайки неговата „чужда“ мисъл, без да я „гадае, рови и описва“ отстрани, постига по най-пряк път идейно-художественото внушение. Н. Хайтов е най-оригинален и убедителен именно в разказите, изградени на сказова основа („Айшовица“, „Магьосникът от Брезе“; всички творби от сборника „Диви разкази“; „Палежи и грабежи“, „Грях“ и „Пазачът на овецената нива“ от сборника „Хвъркато корито“). Те ще ни послужат като фактологически материал при диференциране на сказовите повествователни форми, защото и четирите им разновидности са застъпени в тях.

Първият тип включва всички сказови творби, в които разказвачът е субект и същевременно в изявена степен и обект на събитията си разказ. Той се явява главно действащо лице в разказваните събития, т. е. повествованието се води от разказвач — главен герой. Този случай обхваща болшинството от разказите на Н. Хайтов („Мъжки времена“, „Когато светът си събуваше потурите“, „Страх“, „Изпит“, „Гола съвест“, „Грях“ и др.). В тях на преден план е изведен образът на героя — разказвач, който се саморазкрива, като проследява, премисля и преценява случилото се с него от позициите на настоящето.

Вторият тип включва творби, в които разказвачът е субект и в по-слаба степен обект на собствения си разказ. Той е по-периферен участник в разказваната случка, т. е. повествованието се води от разказвач — второстепенен герой (Бечо от „Ибрам Али“, Коста от „Черното пиле“). По този начин главният герой, който обикновено носи в преимуществена степен авторската концепция, веднъж се саморазкрива чрез конкретните си действия в разказа, а втори път самият той и неговите действия са обект на субективната оценка на разказвача — второстепенен герой. (Такъв случай се наблюдава в отношението между разказвача — второстепенен герой Бечо и главния герой Ибрам Али от едноименния разказ.)

Третият тип включва творби, в които разказвачът е само субект на разказа си. Той не е пряк участник в събитията, а само техен свидетел, т. е. повествованието се води от очевидец. (Пример в това отношение е разказът „Горски дух“, в който Хасан Мешов говори и оценява от позициите на очевидец, а не на пряк участник в случката.)

Четвъртият тип включва творби, в които е налице преразказ на дадено събитие. Разказвачът е само субект на разказа си, без да е очевидец или пряк участник в случката, т. е. повествованието се води от разказвач, който преразказва даденото събитие. В разказите на Н. Хайтов е засвидетелствуван само един такъв случай — разказът „Козият рог“, в който разказвачът предава чутото от отец Аверки в преизказна форма.

Това са всички възможни позиции, от които разказвачът може да води разказа си в сказовото произведение. Те образуват структурата в повествователния тип.

В заключение можем да обобщим, че семантичното поле на сказа обхваща три диференциални признака, определящи неговото значение и четири начина за изразяване на това значение.

Семантичното поле на сказа определя функционално семантичната стойност (натовареност) на повествователния тип. То обхваща същностните структурно-семантични особености, които са заложили в сказовата повествователна структура и имат основно методологическо значение при анализ на произведения от сказов повествователен тип.

ПОЕТЕСАТА МАРА БЕЛЧЕВА

ИВАН СПАСОВ

Някаква странна съдба има тази българка. Когато се назове нейното име, като че ли неизбежно идва да зазвучи в душата ни, да заинтригува мисълта ни, да възбуди емоциите ни също така името и на Пенчо Славейков. Не по-малко силна е и обратната връзка; бих казал даже, че тя е първоосновната и определящата. Името на Мара Белчева е някакъв десетилетен спътник около живота, творчеството, гражданското и личностното поведение на Пенчо Славейков. Получава се двойка от имена, която е занимавала не само съвременниците им, но респектира и днешните хора. И не може да се определи кое в този реалистичен и романтичен възел от съдби е по-силното — дали сътвореното литературно дело, или човешката им индивидуална участ.

Ако се вземе предвид обстоятелството, че приживе Мара Белчева малцина са я признавали за „поетка“ въобще или за писателка от значима величина, може да се каже, че тя е предизвиквала думите, погледите, коментарите, положителното или отрицателно отношение към себе си по една главна линия — изключително хубавата жена, „брилянт в огърлицата на красивите българки“, „дамата в черно“, както са я наричали; съпругата на министъра Христо Белчев, твърде начетена за времето си. И по-сетне: „младата вдовица“, приятелката на Пенчо Славейков, неговата спътница до смъртта и след смъртта му; поетесата, която изстрава под крилото и в „сянката“ на големия литературен месья; непокорната красавица, неприемала и отхвърлила дръзко благоволенieto на височайшата дворцова особа; членката и активистката на Клуба на жените-писателки; гордо остаряващата жена, която към края на живота си копнее да чуе признание — и то не толкова относно стореното от нея за Пенчо Славейков, колкото за своята поезия, за съкровено то си лирическо сътворение.

И докато вниманието или невниманието, уважението или отричането на общественото към Пенчо Славейков се дължат на обаятелната му фигура, на мощното му творчество и на оригиналната му, твърде чепата личност, то всеки интерес към Мара Белчева се поражда от факта, как и доколко, в каква посока и с каква бързина, с какъв чар или с каква махленщина се приема нейната близост до исполина тогава в литературния живот. И какви ли не още други нюанси на тъкуване, на одумки, на съгласия и несъгласия се развихрят около името и около поведението на двамата — Пенчо Славейков и Мара Белчева. . .

Около нея витае повече легендата и като че ли по-малко действа истина. Не можем да отречем и силата на противоположностите, която спомага да се утвърди романтичното и да се открие в него и чрез него обаянието. Защото гладката еднаквост на преценките, на обобщенията, на хвалебствията може да оформи предимно иконографския портрет, ала не и живия облик на човека. И трябва да кажа, че бележките, свидетелствата, отношението, колкото и да

са бегли, спорадични, фрагментарни, които са изказани за Мара Белчева от Пенчо Славейков, Боян Пенев, Кирил Христов, Бела Казанджиева, Дора Габе, Георги Цанев, Константин Константинов, Владимир Василев, Константин Гълъбов, Михаил Кремен, Елисавета Багряна, Христо Радевски и други, ни отправят към истинската посока, за да „слепим“ парчетата. И да получим един и по-правдив, и по-убедителен, и по-интересен образ, който пак ще си остане под властта на легендата, но вече по-слабо и с възможност в бъдното да се подчини повече на фактите и да избегне, до известна степен, от оковите на предположението. Такъв път е задължителен, без той да оспорва правото на времето да поддържа обаянието за хората, но като същевременно все повече и повече го приземява. . .

Чаровно е да се връщаш назад през годините и да уточняваш по свой начин онова, което си дочувал оттук-оттам; което ти е изглеждало толкова далечно и любопитно. Това не е опит да се преодолеят чуждите доказателства, но върху тяхната твърдина да се изгради нов човешки и творчески образ. И тука се крие удоволствието да преобръщаш пожълтели страници, да докосваш документи, върху които времето е оставяло своите белези. А и да имаш съприкосновение с неща, които са били притежание на тези, към чиято същност си устремен. Това е своеобразно ваятелство. Това е къс по къс изградено лястовиче гнездо, свързано с калчицата, с перушинките, с връвчиците. И — накрая — с вездесъщата, с циментиращата спойка на птичата усърдност. . .

Интересно е, че е имало огромна охота да се говори, да се доказва, да се освидетелства личността на Мара Белчева: нейната външност, нейният маниер, нейният характер, поведението ѝ спрямо другите, а малък е бил ищакът да се анализира нейната поезия. Това в същността си най-важно дело някак си се е отбягвало. И поради тази причина срещаме името на поетесата в разделите при спомените за другите лица, без да се обособи присъщото за нея широко място тъкмо като поетеса, макар че и за тази цел е писано. Ала като че ли да не бъде съвсем празна „критическата графа“ на библиографията. „Да-то“ и „Не-то“ във връзка с лириката на Мара Белчева са казвани така, между другото, като изключим този по-разгърнат текст, който ни е оставил критикът Владимир Василев. И още няколко по-малки примери от подобен род. . .

Едва ли Мара Белчева е била незаинтересована и още по-малко равнодушна към поетическото си дело. Като пропусна тука значими подробности от много любопитните спомени на проф. Константин Гълъбов за нея в книгата му „Спомени весели и невесели за български писатели“ (БП, 1959 г.), ще наблегна върху свидетелството, че Стоян Омарчевски е нарекъл Мара Белчева „даровита поетеса“. Затова и трябва да я измъкнат от мистицизма ѝ. Тя още не си е казала „последната дума“ на творец. И министърът вярва в тази дума. Самият професор в очите ѝ я определя като „даровита поетеса“. Той пише: „Пенчо Славейков и Мара Белчева — това е като съчетание на две творчески личности, единствен случай в нашия литературен живот и може би няма да се повтори никога.“ На устроения вечер в нейна чест проф. Константин Гълъбов, може би пръв, изказва идеята в творческата им дейност да се разграничат двамата — Пенчо Славейков и Мара Белчева, защото те са си самостоятелни автори. А ето по-сетне реакцията и на самата поетеса по този повод, която показва доколко тя е била „вътре“ в делото си:

— Аз ви благодаря много, че се опитахте тогава да ме откачите от колесницата на Пенчо и дадохте такава ласкава преценка за моите стихове. Но защо не я напишете? И добавя на немски: „Напишете го, господин професоре, напишете го. . .“

Тук искам да изтъкна, че не става въпрос да възкресяваме „мъртъвци“, които времето е отдавна погребало в пластове си, а да свързваме нишките

на едно минало, което в естетически смисъл никога не може да принадлежи само на себе си. То по някакъв начин се разпростира и в предстоящите години, като не се подчинява единствено на конкретната обстановка, родила и огласила създаваните художествени ценности. Освен това — нашата поезия не е пребогата с имена на поетеси, та да рискуваме така, на вятъра, няколко измежду тях; с лека ръка да ги отстъпим на забравата. Дори самата тя, която е жадна да насища огромния си студен гърб с непризнатите от поколенията, специално към Мара Белчева е доста внимателна, деликатна и, бих казал, в известна степен безсилна, защото не можа да я погълне изцяло и завинаги. Все нещо се говори, споменава се, намеква се за тая жена, макар и около името на Пенчо Славейков и неговия литературен кръг; та даже чрез невъзможността да се подмине нейната хубост, нейната душевна щедрост, нейното въздействие някога, самотността ѝ в края на живота, потопяването ѝ в опиянението на мистиката, която едни приемат като драма на остарялата хубавица, а други обясняват като спасителна религия. . .

Не може да не прави впечатление, че за Мара Белчева намираме сведения, черти, характеристики, мнения, несъсредоточени около самата нея и не „централизирани“, а разпръснати тук и там, главно в ония случаи, които се отнасят до Пенчо Славейков и до дружбата му с неговата приятелка, вдъхновителка и лиричка. Но също така няма съмнение, че последиците, които Мара Белчева търпи от една такава близост с този „гръмовец“, не са никак благоприятни за нея след неговата смърт. И в това е рискът на всяка надарена жена, свързана по един или по друг начин с известен, обичан, мразен и неподкупен творец. И Мара Белчева изтърпява „наказанието“ за дързостта си, а и за обичта си. Това „възмездие“ не се ограничава само в подхвърляните одумки. То най-остро и най-неприятно се отразява върху оценката на нейното творчество. В тая работа има и несправедливост, и предпазливост, и неплодотворна заинтересованост, и в немалка степен „изплащане на чужди грехове“. Не пледирам да направим от Мара Белчева „първа поетеса“ на времето си, нито пък сега да ѝ отредим онова място, което тя обективно не е в състояние да заеме. Моята цел е тя да получи, доколкото е възможно, полагаемото ѝ се признание — според стойността на оставеното наследство. . .

Ние нямаме документирани сведения за поетическите опити на Мара Белчева до срещата ѝ с Пенчо Славейков. Нейните публикации започват след това запознанство. И е напълно естествено всичко да е станало под въздействие на „учителя“. (Щом той се е влияел от нея, какво пък ще е да не допуснем обратното?) Ала в случая същественото е, че творческото зрънце — било като вродена дарба, било като психологическа предразположеност, било като силен и добре култивиран усет към литературното слово — се е намирало в душата на поетесата. И е чакало плодородната си почва. Тя е подготвяна и предварително, и е, до известна степен, получена „случайно“ — посредством тая среща „на пладне“ между двамата творци. Тогава Мара Белчева е наближавала своята тридесет и петгодишнината. Цели 12 години е живяла като вдовица на поета, преводача, политика, икономиста, министъра на финансите в кабинета на Стефан Стамболов — Христо Белчев, убит през 1891 г. Както свидетелствуват някои описания, той е бил „млад рус хубавец“. И Мара Белчева е била щастлива с него не заради министерската му кариера, но преди всичко заради богатата му духовност и заради неговите литературски заложби. Претенката за него на Пенчо Славейков е: „рядък българин“. А за семейния им живот той казва: „дивна поема само от четири къси, но хубави строфи. . .“

По време на тая забележителна среща Пенчо Славейков е навлизал в своята тридесет и седемгодишнина. Това са и за двамата години за творчески разцвет, вече подсказан от голямото дело на Пенчо Славейков, който подготвя тогава и лирическия си епос „Кървава песен“. Мара Белчева, която е учила

специално литература, имала е огромна култура, познавала е чужди езици, сега вече проявява поетическата си жажда. И не са прави тези, които смятат, че авторката е удобна глина, от която Пенчо Славейков създава поезия по свой образ и подобие. Заложената вътрешна дарба определя в решаваща степен и насоката в развитието на един творец. Едно нещо е личната самобитност и съвсем друго нещо е чуждото въздействие. Тия факти сме длъжни да разграничаваме. В едно писмо Мара Белчева твърди следното: „Не ме е учил Пенчо на рими. Поезията е музика на душата. В тая музика съм заслушана още от детинство и римите са си играли покрай мене, но трябваше да срещна Славейков, за да ме увери, че тя би радвала и други, ако ѝ дам реален израз. Той ми е задавал рими да пиша по тях стихотворения, за да ме застава да работя и да повярвам в своето призвание.“

Мара Белчева издава всичко три стихосбирки: „На прага стъпки“, посветена на светлата памет на Пенчо (1918), „Сонети“ (1925) и „Избрани песни“ (1931). Аз тук няма да ги разглеждам книга по книга, но ще анализирам някои особености в проблематиката и в поетиката на тези стихотворения. Също така няма да влизам в спор с вече дадени оценки за лириката на Мара Белчева, а ще изказвам само своето съждение. И по този начин, пряко или по-странично, ще вземам отношение и към мненията на други критици. А и няма да търся нито хронологическо-библиографска, нито пък биографска изчерпателност, защото не пиша житиеописание на Мара Белчева и на нейния род. . .

Струва ми се, че първата ни грижа, когато се докосваме и до паметта, и до поезията на Мара Белчева сега, близо сто и двадесет години от рождението ѝ, половин век от смъртта ѝ, най-напред трябва да я извадим от полузабвенията за някои специалисти, а и от почти пълната забора за младите поколения. И едно друго, може би най-главно задължение застава пред нас — да изтъкнем ценностите в това творчество, да го разгледаме „само за себе си“, доколкото е възможно — извън напластените предубеждения, че то се намирало в сянката на Пенчо Славейков, или пък че представлявало „проекция“, „репетиция“, „репродукция“ на неговото въздействие върху поетесата. Самият конкретен лирически текст отхвърля такива твърдения. И това ще стане очевидно по-нататък.

Някои подчертават, че поезията на Мара Белчева не е престапала да въздействува — както навремето си, така и сега. Разбира се, такива уверения са относителни. Да се твърди, че тази лиричка е влияела върху Багряна, Бленика, Магда Петканова и други авторки, би следвало и конкретно да се докаже по метода на сравнението, а не само да се изрече като лесна декларация. Не бива да смесваме влиянието и обаянието на жената и на гражданката, на личността на Мара Белчева с въздействието на нейния стих. Чрез книгата на Блага Димитрова и Йордан Василев „Дни черни и бели“ (1975) Елисавета Багряна признава първото въздействие и напълно, даже в категорична форма — „като поетеса тя не ми импонираше“ — отрича влиянието на поетиката ѝ. Вероятно в този пункт трябва да се бори по-внимателно и по-достоверно. Константин Константинов казва, че тази жена е дошла сякаш „от някое платно на Ренесанса“. И е давала светлина за дните на другите хора. . .

И все пак, в същността си, като мотиви, като стил, като цялостен творчески мир — какво представлява и какво място заема лириката на Мара Белчева?

Като избегна хронологическото подреждане на размислите си, основани последователно върху реда на публикуваните книги, ще подчертая най-напред, че Мара Белчева носи несъмнено поетическо чувство, че тя умее да го фиксира емоционално и образно, че притежава творческа способност от виденията и от преживяванията си да сътворява силен вътрешен, духовен, личностен и со-

пиален свят — свързан с времето и осъществен чрез неговите очертания: битови, политически, нравствени, психологически, интимни, родолюбиви, международни. . .

Разбира се, че сме задължени преди всичко да определим доколко такова уточнение може да бъде относително валидно, какъв е типът лирика, създавана от Мара Белчева. И веднага ще кажем, че това е главно „вътрешната“, интимната, даже лично-биографичната духовна и емоционална реактивност, проявявана от поетесата. А този факт е твърде важен, когато пристъпваме към анализа и към оценката на такава поезия. В нея има редица стихотворения, които свидетелствуват и за музикалност на стиха, и за динамичност в композицията на цялата творба, и за силно лиризиращи моменти в нея, понякога обкръжавани от по-констативни, по-спокойни, бих ги нарекъл — обстоятелствени детайли. А друг път същите детайли, озвучени, осветлени образно-художествено, съжителствуват пък с доста инертни поетически средства, които не достигат степента и въздействието на „съседите“ си. Това можем да забележим, ако някак си прокараме ярък лъч в тъканта на произведенията, който да полюсига, да „разпредели“ съставките в общата лирико-изповедна структура на стихотворението. И тъкмо един такъв експеримент ще покаже, че Мара Белчева не е в сянката на Пенчо Славейков, а самостоятелно и грижовно гради своето творчество. . .

Казах, че може да се приведат примери, които ще аргументират всеки от по-горе теоретически направените изводи. Започвам с снежното стихотворение „Кокиченце“, което ще подсказва много страни от психологическата нагласа на поетесата:

Кокиченце за мене брано,
от него дар на обичта, —
от всички минало най-рано
през портите на пролетта!

Ела ми научи душата
как да цъфти в снега и тя,
и да извади от земята
сълзиците на радостта.

Излишно ще бъде подробното вглеждане в тая миниатюрна, естествена и съкровена емоционална изповед, която изнася като на длан преживяванията на лирическата героиня; нейните надежди, нейните дълбоки човешки трепети, намерили формата и на съдържаната молитва, и на благодарността към онзи, който ѝ е дал кокиченце като дар и в знак на обич. Но вложената идея в тази стихотворна импресия е от ясна по-ясна. Заслужават внимание някои от „похватите“, които не могат да бъдат нарочни, тенденциозно подчинени на предварителен замисъл, но които са израз на една вътрешно активизирана психо-емоционална природа. И тя вече — според своята култура, манталитет, гъвкавост и реактивност — спонтанно „подава“ образи, аналогии, олицетворения, метафори, за да постигне собствената си същност; да я представи на читателите художествено и въздействащо.

Тук можем да открием тези нежни, твърде съкровени „гнезда“, които влияят върху цялостната композиция и върху цялостния колорит на творбата. Става дума за такива одухотворения, които „сливат“ рисунъка и душевното състояние на лирическата героиня: кокичето-вестител първо е влязло „през портите на пролетта“; призивът към това крехко цвете съдържа доверие и надежда — жената иска и нейната душа да цъфти в снега, да намери в топлата земна гръд „сълзиците на радостта“. Само едно естетско високомерие би се решило да твърди, че в такава лирическа успорица няма въображение; или пък че липсва

чувството за поезия. Още по-неубедително би прозвучал който и да е опит за търсене тук на реминисценции, на чужди образци. . .

Когато вникнем по-дълбоко в емоционално-психологическия строй, който владее поезията на Мара Белчева, ще разберем, че нейното творчество носи в голяма степен тъжен, носталгичен тон. И най-често за постигането му спомогат паралелите, които поетесата прави между вътрешното състояние на героинята и природните картини. Ала тая тъга, сумракът на душата, измъчващите я успоредици, тъмните краски на изображението не са измислица, не са удобна поза, не са писателски „трик“. Всичко е израз на чувствена достоверност и на житейски факти. В своите бегли спомени за Пенчо Славейков Мара Белчева пише: „Коего живота ми рано даде, рано го отне.“ Тия мисли обобщават една съдба, която има най-малко поне две драматични основания — убийството на Христо Белчев и преждевременната смърт на Пенчо Славейков. Но тук ще поставим и сестринската обич към рано починалия по-малък брат. . .

Най-често срещаният похват в лириката на Мара Белчева е художественият паралел. Това не ограничава избора на средствата, защото в случая не участва като „помощник“ само външната натура: почти всеки поетически образен акцент има смисъл и функция на съпоставителен, аналогичен похват. Ще се позова и на стихотворението „Пролет“, което може да ни улесни в изясняваните сега особености, които срещаме в лириката на Мара Белчева:

През прозореца надничат
кестенови цветове. —
Нещо ме навън привлича,
нещо ме навън зове.

В бяла пролетна премяна
хълмът се далеч белей. —
Погледът ми там се губи,
дето пролетта се смей.

И смехът ѝ ведър чувам
в кестенови цветове. —

Той ли ми в душа говори,
той ли ме навън зове?

През ведрината лека
на стълп се вий димът —
на стрехата сънят.
И вий се той полека

нагоре — и изчезва
едва съзиран, там
на слънчевия плам
в огреаната бездна.

Това стихотворение ни помага да навлезем по-сигурно и в душевното настроение на лирическата героиня, и в творческата лаборатория на поетесата. Както е очевидно, фактическият творбата е завършена с третото четиристишие, с третия куплет. Всичко е подчертано като „гледка“, като пейзаж, като преживяване, като единение между властващата пролет и копнежа на жената. Колкото и да е статична тази картина, макар съзерцанието да преобладава като настроение, бихме събрали, ако наречем написаното бездушна регистрация или отглас на вече познати импресии. Не е такава работата. Защото присъствието на личен отклик, на оригинален замисъл, на колоритно виждане не може да се отрече, както и не могат да се омаловажат музикалността, искреността, езиковата пъргавина и ангажиращата сила на цитирания поетически текст. Но тук чувството за хармония е изневерило на Мара Белчева. Към трите куплета поетесата добавя и един „блок“ от осем стиха, които са претрупани, сбити, нефункционални, тежки. Това са прибавки от един организъм към друг. . .

Чрез едно писмо на Пенчо Славейков до Мара Белчева ставаме свидетели на „поученията“ му към поетесата: „Твоите стихове ми говорят за много неща, но аз жаднея за много повече, както за теб. От твоите песни трябва да вей дъхът на твоята душа, и формата им трябва да е тъй хубава като твоята снага. И душа, и снага са за мен — за мен трябва да са и песните ти, а туй, което е за мен, не смей да не е хубаво! . . .“ Можем да открием тука цяла естетическа програма: преди всичко за верността на поета към себе си, към собствената си

човешка и творческа природа. Но това не е достатъчно, тъй като идея и форма трябва да са в унисон, да създават органичната цялост на делото. И друго нещо намираме в това писмо: една вяра в категоричната предопределеност на творческата и на интимната им взаимност — обич и творчество са предназначени за него, „съветника“, учителя, поета, мъжа. Нищо не може и не трябва да е лошо, недостигащо или накърнено: „не смей да не е хубаво!“

Така, макар и немного деликатно, съвсем в стила на Пенчо Славейков, чието държане, както го характеризира и самата Мара Белчева, е често „на ръбът на неприличieto, а понякога и през ръбът“, той дава „уроци“ по майсторство на своята ученичка и приятелка. Според собствената му теория, изказана в едно писмо до нея — само когато към творческия момент се пристъпва благоговейно като към молитва — само тогава се явяват истинското творчество и неговата рожба — геният. „Много малко молитви има на тоя свят, и много малко гении са се родили затова, а идиоти — колкото шеш.“

Вероятно Мара Белчева се е стараела да изпълнява „предписанията“ на ценителя и на творческия си наставник, но не всичко е подвластно само на желанието и на старанието ѝ. Както се вижда от горния цитат, има стихотворения, в които не е напълно защитена тъкмо тяхната изящност; открояват се графични в изливането; не се получават всякога и навсякъде силата и съвършенството. А тъкмо към него я зове Пенчо Славейков, когато ѝ праща картичка с портрет на А. Фет и с едно стихотворение. Коментарът е следният: „Един от най-дивните певци, — само да не беше писал много повече песни, отколкото трябва. Миниатюри на фарфор. И твоите да са такива!“

Неговите „указания“ са императивни, не търпят отклонение, имат смисъла и същността на безапелационни „заповеди“. Формулирани са като нещо съдбовно, въпреки нежните му чувства и цялата му обич към тая „хубава българка“, към „тоя тъмен хубав поглед“. Пенчо Славейков е бил доста затруднен като ценител, като съдник, като критик на Мара Белчева. Неговият критерий е поставен върху деликатен и тежък избор — хем да каже истината, хем да опази магията на взаимната любов. Но тук не се иска дипломатия; нека да господствува откровението, защото се отнася до поезията, до изкуството. И защото се дават хоризонти на една жена и поетеса, която има пред себе си висока цел — творческата, — в чието име трябва да живее и да отпъжда от себе си грубостите на всекидневието. И той търси съчетанието на двете положения, за да внесе яснота в поведението си. В едно писмо от Париж Пенчо Славейков „подхвърля“ на Мара Белчева: „Кой ти е крив, като си тъй хубава и мила, а аз не тъй глупав да се вирам само в ръкописа ти. . .“

Но да оставим тия преинтересни „лекции“ и за по-нататък, а да се върнем сега към самите стихове на Мара Белчева. Още в първата ѝ стихосбирка, озаглавена и поетично, и находчиво като инверсия, „На прага стъпки“ — усещаме покоряващия лирически автобиографизъм. Първата изповед на героинята ни подготвя за едно тъжно чувство, за общуване с една страдаща жена, за среща с мъката. И тя ще бъде изказана в подбрано време от денонощието — „когато дневният шум заспа в нощта“. Тогава всичко ѝ спомня за отминалите дни, които са оприличени на „монахини нейде в далнини отиващи безмълвно. . .“ Образът не е наивен, а е твърде релефен. И съдържащата се в него аналогия говори за душевното състояние на страдащата и за тъмните сенки в нейната емоционална памет.

Разбира се, тая лирическа багра не е единствената. Споменът понякога е пронизан от палавството на младостта, от виденията на безгрижното преживяване. Тя си представя как някога тайно е ходила в лозята да си зоба „ароматния мискет, запържил си рубинови зрънца“. Но я спива пьдарят — „по-

никнал до небето великан“. „Злосторниката“ се отскубва пълзешком, и докато съседките още гълчат, тя се озовава „дома назад, със светулка по ръцете“...

Ние не можем да твърдим, че още с първата си книга Мара Белчева е някакво изключително явление в нашата поезия, като знаем кои са творили преди нея, нито пък бихме я определили като „пионерка“ в женската лирика. Цяло десетилетие преди „На прага стъпки“ са излезли на бял свят две книги на поетеси: „Теменуги“ на Дора Габе и „Снежинки“ на Екатерина Ненчева. И все пак не бива да се отрича чувствителният принос на Мара Белчева. Тук е рисковано да се търсят влияния или да се абсолютизират нещата чрез сравнителния подход, защото едва ли той ще ни докаже нещо по-същностно. Ще приведа едно признание на поетесата Бленика, цитирано от Иван Сестримски в очерка му за Мара Белчева („Български мотиви“, 1982, Пловдив): „Някога нейната поезия беше нашата първа закръмка...“

Възможно е да са им допадали такива откровения, в които има нещо песенно, фриволно, нежно, интимно и насищащо с радост очакванията:

Свърши се играта,
млъкна песента.
Той и тя в душата
със звукове-цветя.
Свиха и завиха
вън града сами.
Звездна нощ и тиха
светлинка ръми

над града потънал
в летен сын ленив.
Чер е скут разгърнал
парка мълчалив,
дето се извива
глъхналия път —
дето мълчаливо
сенки две вървят.

После, в третата си книга „Избрани песни“, Мара Белчева ще включи от своя дебют малко стихотворения, а те са твърде много на брой за една първа книга — над сто и двадесет. И затова ни дават широка възможност за наблюдения върху тематиката, върху изразните средства, върху формиращия се творчески свят на поетесата. В него има място и за тъга по миналото, и за блянове по „къщицата тамо край реката“, и за „детинските нощи“, и за старицата край огнището, в което е лумнал буйният огън и „главния подава огън на главия“ — една чудна образна и мисловна тънкость, каквато намираме често в тъканта на разглежданата лирика. И тя показва освен много други признаци също така вроденото и постепенно култивирано поетическо чувство у Мара Белчева.

Тя носи в душата си ония патриархални, религиозни, леко мистични, омаягосващи усети за природата, за празниците, за човешките взаимоотношения, за нравствените ценности, като превръща богатствата на впечатленията в емоционално наситени картини: игнажденският сняг обтяга по стобора гърдани: „И вий ги и шери... И реч недоречена сякаш в снежинките снежни трепери“. Увлечателно и въздействащо като изкуство на българското слово, като маниера на пресътворяване, като изображение художествено е стихотворението за смъртта на божията майка. Прокарана е идеята против богохулството: свещеникът, който казва за божията майка „Роди лъжата — и в лъжа умря“, онемява. И народът вижда тук страшна поличба: „В туй Божий пръст народа проумя — над тоз, що Бога в майката прокліна. И шествието глухо го отмина...“

В беглите си спомени за Пенчо Славейков, като разсъждава относно човешкия път през живота, Мара Белчева мимоходом, според характера на своята изненадваща и мека рефлексия, отбелязва: „Че най е дълъг пътя около единството на противоречията.“ Тая мисъл трябва да ни ръководи в анализа и в обобщенията и за поезията на Мара Белчева. Защото наистина по тая „осова линия“ се развива и нейната лирика — като единство на противоречиви преживявания, вълнения, размисли, възгледи, съждения и оценки за света, макар

че някои критици определят същността на поетическата ѝ изповед като разположена само в лоното на съзерцанието и на тихата печал. Това не е точно така. По-друга характеристика му придават самите факти.

Като се придържахме дори само към първата стихосбирка на Мара Белчева, един солиден лирически том, ще видим колко е разнообразен психологическият релеф, въпреки една доминираща краска — носталгичната. Нейното художествено изображение доказва дълбоката искреност на преживяванията и силата на вътрешния порив:

Как меланхолно свири есента
по усланените листа-клавиши,
и дървесата мокри вейки свеждат
и капките от стрехите текат
като цимбални звуци в тая песен

тъй монотонна... И под песента
тополите — цял ред — като дървини
и вият се, и кършат, и навеждат,
изправят се и пак се завъртят,
подзели своя танец увеселен.

Привеждам цялото стихотворение, за да се види колко нагледно, видимо, картинно мисли и рисува състоянието на природата, пък чрез нея и собственото си душевно настроение поетесата Мара Белчева. Тя няма ярка склонност към абстрактно разсъждение, без това да означава, че авторката е лишена от способност за осмисляне на вълненията си. Тя уместно намира паралела и сравнението за разразилия се вихър на спомена от младини — „как той сърцето ми лудо плени!“ Някои аналитици на разглежданата поезия ни уверяват, че лирическата героиня е много тиха и печална. Обаче има примери, които говорят за вътрешен бунт, за изблик на драматизъм, за непримирение у жената с тежките обстоятелства на битието. В стихотворението „Зима“ тя нарича кръвта си „бунтовница“...

Срещаме първоначално кротко желание да полети към въздух и простори, защото ѝ е омръзнало да живее в затвор. И постепенно кроткостта прераства в амбиция, в устрем: иска да разбие нощта „на своя кризалид“, иска да „хвъркне волно по света“, да диша дъха на цветята. Решена е на живот и на смърт, но да излезе от „тоз затвор“. Мара Белчева ни прави съпричастни на един протест, обхванал духа на лирическата ѝ героиня, защото копнежите са оковани, а „знойний дъх на нейните мечти се удря о гранитени греди и в сълзи пак се рони в нея“. Това е страдание, това е мъка, това е мобилизирано усилие да се променят нещата. Подчертавам тези както композиционни, така и психологически детайли, за да се разбере, че героинята на Мара Белчева е сложно устроена и представлява една многостранна личност, доказваща се чрез реакциите спрямо живота. Тя не се изявява еднопосочно, макар да налага у нас убеждението за строго формиран менталитет и за вече установена солидност в характера си...

Някои критици наблягат върху думите на Дора Габе за Мара Белчева: „Цялата беше като молитва. Да, тя тъгуваше тъй, както другите се молят.“ Ако съдя от обрисовката на жената, която е адекватна и в темперамента, и в действията си на поетесата, ще приема уверенията на Дора Габе за резултат на тънко и аналитично вникване. Ала те само засилват мислите ми за многообразието на изображението, а не ги опровергават. В стихотворението „С тез камъни...“ можем да видим потвърждение за направената характеристика на поетесата. Съдбата я измеря с камъни, а тя гради от тях храм за молитва. И там се принася в „жива жертва“:

Под бремето на своята неволя,
когато ида в него да се моля,
на жертвата ме сепва тъмний стон
и спира ми молитвеният поклон.

И бягам ази с този стон в ушите, —
избягна ли ще в себе си сълзите?
Къде? Все нови камъни летят
и трупат се и ми запречват път!

Мара Белчева е написала проникновени, вълнуващи, искрени, силно въздействащи песни за изпитанията на човешката душа, за нейните страдания, конвулсии, падения и просветлявания. Те са връхлитали върху цялото същество на героинята и след смъртта на по-малкия ѝ брат, и подир смъртта на Пенчо Славейков. Причините, основанията, дразнителите за тая мрачност нарастват непрекъснато. И това още повече се отразява и върху тоналността на песните. Самотата придружава като вярна спътница поетесата, която се изповядва пред читателите си:

Сама в вечерний път вървя.
Светулки светят из тревата —
кат спомените ми в тъмата:
изпускам ги и пак ловя.

И в мойто сиротно дома
в ръце си нищо не отнасям. . .
И бързо аз свещта угасям
да се не гледам пак сама.

Това е дълбок и смел самоанализ, искрен плач на душата и същевременно готовност за стоическо страдание. В едно стихотворение авторката се моли за силата на твърдостта, без която не може да се издържи:

О дай ми, Боже, сила
света сама да нося
и милост да не прося
аз, никому немила.

На всички дал си мъки,
но сила на малцина.
О дай да не загина
от обич и разлъки!

(„Пак сама“)

Но това са и координати за размера, за превъплъщенията, за степента на душевните усилия. Говори се за гордостта на жената, за обкръжението, в което сега живее; за крайност на състоянието, в което се намира; за причините, които са го породили. Всичко това е събрано само в осем стиха, които са кратки, точни, казани сърдечно, като споделяне без преструвки, без маска, без поза, с ярка сгъстеност на болката и с една горда примиреност. . .

Образът на самотата в лириката на Мара Белчева е изграден в различен план. И е наситен с тъжни, ала разнородни емоции — според обстоятелствата, които ги предизвикват („Вихър“, „Аз казах сбогом“, „Свещицата“. . . и други). Това не е показно, „учебно“ страдание. Неговите корени лежат в една човешка съдба, при това богата с драматичност и с изпитания на чувствата. Посветените на Пенчо Славейков стихотворения разкриват много качества на личността Мара Белчева. И я представят в една светлина, която ѝ слага ореола на мъченица, на достойна жена и на смела поетеса. Те са израз на кон-

кретна участ, ала придобиват величината на обобщение поради художествената си стойност, а и поради вградените в тях нравствени категории, оживени чрез поетическото слово:

Звънът пак на раздялата звъни!

Сама се пак в живота аз завръщам,

В денят, небето който ми разгръща,

аз виждам все заровените дни.

През зимний сън — тъй спомена далек —

раздира кърваво око мъглите.

И нижат се забулени елите:

свещеници зад неговия ковчег.

(„След погребението“)

Може да се каже, че интимно-изповедната, страдалческата лирика на Мара Белчева разкрива стоическата философия за живота, за смъртта, за човешката орисия, за смазващото и възвисяващо битие. В тия очертания са намерени точните релефи както за личното, така и за общовалидното:

Отварям пак железните врата:

под тихата бреза при тебе спирам.

И на колене в сянката света,

ръце на твоя мрамор аз простирам.

Наоколо ми сенките мълчат,

сълза подир сълзата им говори

за миналия с тебе златен път

в страната на широките простори...

(„Брунате“)

Ако се вгълбим само в съдържанието на стихотворението, ще открием в него размерите на едно конкретно преживяване, носещо в себе си една човешка драма. Същевременно можем да следим движението на чувствата, лиричността на изказа, естествения ритъм на изповедта, чистия глас на болката, тъгата за миналото — „златен път“, който е водил тях двамата из „широките простори“ на впечатленията, на радостите, на ламтежите и на безграничния и ненаситен творчески дух...

Мара Белчева написа „бегли спомени“ за другаря и любимия Пенчо Славейков, с когото преживя цели девет плодотворни години. Но в лириката си тя му издига траен паметник, съграден от обич, вяност, признателност и светло упование:

Ношта ме гледа с твоите очи,

дълбока, тиха нош.

Възточна песен ми в сърце звучи

с вълшебната си мош.

И мене тъй ми е да отлети

на нейните криле,

и да целуна всеки кът в света,

с теб дето сме били.

(„Котлеж“)

Сега поетесата не съдържа вече нито едно чувство към обичания, защото се изповядва пред неговата памет. И защото злата мълва по-малко ще сплетничи по техни адрес: поне смъртта на единия ще спаси до известна степен от злоезичие другия, т. е. нея, жената. И тя дава простор на изблиците си, които са осенени от крилото на черната орисия. И затова няма причина за недо-

млъвки. Само нежната дискретност и голямото преживяване остават като свидетелство за едно минало, което довчера е било празник и за двамата. Мара Белчева, която притежава съкровена вътрешна мярка и за достойнство, и за поетичен образ, намира сполучливите, най-често емоционално и психологически точните художествени средства, за да изпъкнат и обстоятелствата, и вълненията, и тяхното въздействие:

Отдавна ли, от стръмний ден сломена,
лежа на каменните му гърди?

И неговата сянка в мен вградена,
и неговия дух ме вред следи.

Пронизващ тъй лазурите небесни,
криле разперил е над мен орел, —
ту притъмней, ту надалеч проблесне,
и пак се скрий в задоблачния предел!

(„Орел“)

Някъде по-напред споменах, че в стиховете на Мара Белчева откриваме тези находчиви, нагледни, релефни, емоционални „гнезда“, които дават озарението си на цялата творба; оживяват и правят естетически функционални даже и ония по-безлични, по-неутрални, дори на места направо инертни словосъчетания, които не са рядкост за композицията на редица стихотворения. Такива радващи „попадения“ са плод не на уморителни търсения — те са признак на безспорна поетическа надареност, на едно одухотворяване...

Според разказите на нейните близки след смъртта на Пенчо Славейков Мара Белчева изпада в самота, в една емоционална затвореност, в някакво отчуждение към света и към живота. Всичко е насочено към опазване и към възвисяване на неговата памет, на подвига и на примера му. Единствен, който прави други алюзии в спомените си за Мара Белчева, е Кирил Христов. Той твърди, че в разговори с него поетесата никога не е споменавала името на Пенчо Славейков. Може да е било и така, но тая подробност не променя истината, че Мара Белчева е била отдадена и вярна докрай на Пенчо Славейков. Когато той умира, тя е четиридесет и четиригодишна — в разцвета на жизнените и на творческите сили. След шест години се явява и първата ѝ стихосбирка — „На прага стъпки“. Това е малко необичаен дебют — авторката е на 50 години! Ала резултатът оправдава риска, още повече и затова, защото представите на тогавашните ценители на поезията никак не са свързвани с възрастта на поетесата. Пък и нейните амбиции за творческа реализация — и като подбуда, и като удовлетворение — са твърде различни от днешните претенции на поетите...

Мара Белчева не се е ръководила от желанието да доказва някому нещо, а да казва онова, което е в душата ѝ, което вълнува чувствата ѝ. Тя посвещава на Пенчо Славейков първата си книга, пише своите „бегли спомени“ за него. В поезията си никога не е спестила мисли, чувства, изповеди, възпоминания и пространство за неговия образ. В стихотворението си „Неутешеният“ тя стига до една метафора, която е пряко адресирана към разглеждания мотив, а също така носи в себе си едно голямо обобщение: каквото и да прави, както и да живее, където и да се намира страдалецът, „на свойто минало трупът понесъл, той се все и все завръща при кладенеца на свръбта“. Тъкмо в него най-често се оглежда героинята на Мара Белчева. И оттам черпи устойчивост за увекочаване името на Пенчо Славейков — нему е посветила и вълнения, и думи. В стихотворението „На моите чувства“ сякаш са казани всички основания и последици за душевното състояние:

Къде сте вие? Нали бяхте
до вчера в мене и трептяхте
при всеки поглед, всяка реч,
дошла дори от най-далеч.

Налитахте ме вред, където
минавах; сепвахте сърцето
дори на камъка с звукът,
когато гонех своя път.

Сега и вие ли умряхте,
и своя аромат изляхте
върху него, моя скъп мъртвец,
комуто свих от вас венец?

Това е и отговор на догадките, и възмездие за мълвата, и вглеждане на поетесата в себе си, където са станали неузнаваеми сякаш изменения. Това е, в последна сметка, изповед-признание, което слага венец не само пред гроба на скъпия мъртвец, но и поставя върху високия пиедестал и самата лирическа героиня. Тя остава там, при своята вяръност, до своето страдание: с ярките спомени от едно минало и с виденията, които смушават неидващото спокойствие. Осмистишието „На прага стъпки“ е като че ли емоционално-логичен завършек, „врязан“ в хронологията, който говори категорично какво е станало и какво не може да се промени:

„Защо в великденска премяна?“
— ми сякаш някой проговори. —
Обръщам се към прага взряна:
вратата вихърът отвори.

И хладни ме побиха тръпки. . .
От как му стъпките умряха —
по-светли и от думи стъпки —
на прага други не изгряха.

Вече цитирах някои ярки в емоционалността си, завършени като изказ и композиция стихотворения на Мара Белчева. Те доказват нейния несъмнен поетически талант. Но стихотворението „На прага стъпки“, дало наименованието и на първата ѝ стихосбирка, разкрива една драматичност на изживяването, говори за трепета на душата, свидетелствува за дълбината на едно чувство, което може да битува само в чиста, силна и свята женска природа. Творбата прилича на откъс от една дълбока психологическа трагедия: всичко е напрегнато, укорът пробужда като нож сетивата, съвестта е нащрек, провинение няма, очакването е постоянно и мъчително. Умряло е нещо светло — духовно и физическо. И вече нищо равностойно не може да изгрее! Имало е на прага стъпки, „по-светли и от думи“. Въображението ги ражда пак, но те няма да се повторят. . .

И читателят, запознат с биографията на Мара Белчева, може да си възобнови цялата картина. Поетесата е в своя дом, на улица „Белчев“ (сега „Гаврил Генов“), потънала в своята самота, тръпна и страдаща, обрънала поглед навътре в себе си, съзерцава душата си, привиква спомените, съживява виденията; мислено живее, потънала в далечен и близък сладостен великденски празник. А слухът ѝ дочува стъпки, вихърът е разтворил вратата, сякаш е нарочен пратеник — да я сепне, да ѝ зададе въпрос, да я навести, да раздвижи застоя, да отключи стаеното навътре и никога негаснещо чувство!

Да всичко е някак си „сякаш“ като че ли привидно. А преди години не е било така. През тази врата е влизал той, любимият, мъчно вървящият. Басту-

нът му е потропвал из улицата, гласът му е раздавал порицание и признание, погледът му е обгръщал видимо и невидимо. В този дом са се водели високи разговори, чувал се е шепотът на милувките, беседвали са приятели, естетически съмишленици, оспорвани са и са приемани тези и контратези, кипял е напрегнат духовен живот. Прагът е прекрачван от млади шопкинчета — прислужнички в богаташките домове, — за да донесат или отнесат някоя бележка, която е известявала някому нещо. Ставали са и грешки. Благодарение на едно недоразумение — коя Белчева трябва да получи „записката“ — младата Елисавета Белчева се оказва пред дома на своята съименница Мара Белчева. Това е и първото им запознаване.

Тя двуетажен дом е бил свидетел на големи присъствия: Дора Габе, Боян Пенев, Пейо Яворов, Петко Ю. Тодоров, д-р Кръстьо Кръстев. Тука поетът и поетесата работят, обсъждат планове, уточняват замисли, виждат бъдещи реализации. Атмосферата в този дом и откровените мнения насърчават и ускоряват раждането на „Кървава песен“. Преди лиричката да дочуе несъществуващите вече негови стъпки на прага, тя е запазила и пази ласката на неговите думи от писмата: „Маро, детко, дивна изгоро, идвам при тебе като че ли за първи път, с нова обич, с нов свят в душата, и си отивам от тебе, за да се върна отново при тебе — zalюбен безумно и страстно. Да би знала, дивна изгоро, как чезне душата ми по тебе, ти би отпуснала чело на мойта гръд. Да се скрия п р и тебе, да се спася в тебе — при милото немилвано дете. Ти си за мене пролетта на сърцето ми, вчерашна, днешна и утрешна утеха. . .“ И още: „Сбогом, че няма книга за повече. Целуни ме и отнеми скуката от тоя, който и подир осем години те обича както в първия ден“. . .

Пенчо Славейков е разбирал отлично деликатността и настроенията на своята „мимоза“. И затова ѝ казва насърчителни, силни, философски, проникновени думи: „Една от твоите работи е — да си почиваш, за нервите — друга: пак да си почиваш, за главата — третата: и пак да си почиваш, за душата. . . Жената, която аз обичам, трябва да бъде бодро духом. . . Онази, която обичам, обикнал съм я не само защото е хубава, а защото е хубава душата ѝ. Хубава душа е силна душа. . . Аз работя. И мисълта ми се отделя от работата само кога е при теб. Едно приятно отделяне. Сам съм — и с теб в самотията си. Доста ми е. Друго и живо и мъртво, е някъде кой знае де. . . Да живее таз, която е при мен в самотата ми. Да живее живота! И скърбите и неприятностите в него. Те ни помагат да го ценим повече!“

Пенчо Славейков упорито, методично, всеотдайно подготвя Мара Белчева за бъдните изпитания. Като че ли е предвиждал какво ще се случи след малко от година. Последните творчески и житейски напътствия, които носят характера на една стоическа философия, са казани през месец юли, ден 14, на 1911 година. Те са подготовка за дните и десетилетията, които Мара Белчева ще преживее без неговия взор и без неговите физически болни, ала духом твърди стъпки в литературата и в живота. Изумителна е педагогиката на Пенчо Славейков: той учи ученичката си за живот в самота, в изпитания и в гордо себеуважение. Две години преди това, на 22 май 1909 г. от Одеса той ѝ пише следното: „Нощ минава. Зори зора. И в Одеса пеят петли. Лека нощ! А? Ама че нощ! 4 и 47 минути. Лек ден!“ Следва и стихотворението, написано за нея;

Стоя и гледам на отвъдний бряг.

Со шум подзели бързия си бяг,

изреждат се вълните белогриви

и пенят се и метат се игриви

и бързат те към родний край. . .

И таз, която чака там, да знай

как аз се рва и как копнея

да дойда по-скоро при нея.
Ти би дошла отсреща на брегът
и би с това скратила моя път
и моят свет копнеж към нея, —
заради която мисля и живея.
И ние бихме, като две вълни
прегърнати, во ведри далнини
изчезнали — на щастие в морето...
Така ли е? Нали? Кажй ми, дето?

Как Мара Белчева няма да дочува на прага стъпките му, когато цялата ѝ същност е озвучена от неговите думи, от неговите песни, от неговия глас? Може ли да се забрави онова, което е отредено за поколенията и което е възникнало в душата на един поет, родено чрез сърцето на една поетеса, на една жена, на една „свидна изгора“, на една „хубава българка“. Най-трагично съкровено и творчески мисионерското стихотворение на Пенчо Славейков е вдъхновено пак от Мара Белчева. Как се забравя такава психологическа и художествена изповед, изплакана само няколко месеца след съдбоносната среща:

Ти, моя гърлице, едничка радост в дните
На самот, на тъга и на беди горчиви,
Пред тях ти затвори на моя дом вратите.
И запрети им ти, на мъртвеците живи, —
Над моя хладен труп порой сълзи да леят,
Сълзи лъжливи, — с реч тържествена и дива
Над мен да се глумят, безумците, и пеят
„От временний живот във вечний той отива“.

Другарко!

Хубав край на моя дял световен
Ти дай; — недей ме ти на чуждите оставя
От тях да бъда аз при мъртвите заровен.
На гробищата, плач душите де смущава.

Ето какво послание изпраща той на своята „вчерашна, днешна и утрешна“ утеша.

Това стихотворение на Пенчо Славейков е написано тъкмо за съдбата на тях двамата: неговата и на Мара Белчева. Бих казал, че в известна степен произведението е апотеоз на тяхната горда любов и на тяхната още по-горда участ и след раздялата...

В своя дневник Боян Пенев разсъждава за „една особена склонност у тази жена към догматичност. Всичко, което мисли и слуша, и чете, тя се стреми да превърне в догма. Има склонност към догматична религиозност, към догматичен мистицизъм. Не ми харесва този фалш, този ницшеански език и ницшеанска мисъл (подражание). В писмата, в стихотворенията. Освен това не ми харесва и идолопоклонското преклонение пред Пенча. Нямаше ли нещо свое да каже.“

Виждаме как тая горда дружба между Мара Белчева и Пенчо Славейков се търкува и представя тенденциозно. И отрицателната хипербола се пренася и върху творчеството на поетесата. А инерцията на такава оценка трудно се преодолява. Тя пълзи до наши дни. А който познава биографията и поезията на Мара Белчева, ще отхвърли с основание и аргументи една такава оценка. В областта на лириката авторката постигна своето, както го реализира и в личния си живот, с поведението и с манталитета си. Точно и затова, колкото и да

е загасвал интересът към битието и перото на Мара Белчева, той никога не е спаднал до нулата.

Можем да установим тази истина дори само чрез нарочно писаните книги за българските авторки, а и чрез публикуваните антологии на българската поезия. През 1922 г. Иван Радославов издава сборника „Млада България“, в който включва представители на българската лирика „от последното десетилетие“. Неговият критерий на съставител и на редактор е изразен така: „... това, което дава местото на един поет в една антология, която претендира да бъде истински такава, а не един случаен сборник от стихове, то не е само качеството да бъдеш поет — да притежаваш таланта на такъв. Заедно с това трябва да си съумел да изразиш тази индивидуалност оригинално, различно от другите, които са работили с тебе. С една дума да си една сама за себе си целна и определена художествена индивидуалност. В противен случай, делото на един поет не може да бъде трайно.“ (разр. м. — Ив. Сп.).

Вероятно според силата на този принцип по това време не е имало поетеса, която да заслужава представяне в антологията. И в тези над 200 страници не е попаднала нито една жена, макар да е имало издадени стихосбирки на лирички през обхващания период — 1905—1922 г. През 1933 г. Петър Ив. Кепов издава книгата си „Бележити българки. Ратнички за родната култура“. Тука са отделени петнадесетина реда за Мара Белчева, където четем следното: „Стиховете на Мара Белчева са извезани на хубава българска реч, пропити са от дълбоко и искрено чувство и са прости и естествени като самата природа.“ Както се вижда, няма го намеъкът за сянката на Пенчо Славейков. През 1939 г. Соня Вичева публикува книгата си „Нашите писателки“ — литературни портрети. Между десетте авторки липсва Мара Белчева. На следващата година (1940) Петър Динев издава своята антология „Българска лирика“. Мара Белчева е представена с четири песни...

Ще бъде много сложна работата ни, ако речем да проследим библиографията за оценките на поетесата в рецензии и в статии — един много важен проблем, част от който вече засегнах. Само ще добавя, че през 1938 г. Николай Дончев публикува кратката си статия „Светлият образ на поетесата Мара Белчева“, и макар да говори на много места за влиянието върху творчеството ѝ на Пенчо Славейков, дава категорични мнения за нейната лирическа дарба: „Поезията на Мара Белчева ни разкрива един вътрешен свят с оригинални мисловни построения, плод на богата интелектуална и естетическа култура, чието щедро озарение струи от нейните дълбоко промислени и просто написани стихотворения... Хармоничната красота одухотворява цялата поезия на Мара Белчева... Мара Белчева е прекрасна пейзажистка в лириката, емоционално свежа, бодрa и успокоена в озарението на скъпи спомени, примрежени от лъка тгя...“

По-нататък няма да правя подробна характеристика за пейзажната лирика на Мара Белчева. По много признаци, изтъкнати дотук, читателят може да изгради у себе си оценка и за предпочитанията на поетесата, и за почерка ѝ, както и за нейните изобразителни възможности. Ще засегна само един много важен въпрос, чрез който се внасят спекулации относно поезията на Мара Белчева. Той води до мисълта за влиянието на Пенчо Славейков върху нейното творчество, за „подражаването“, на което тя се подчинявала; специално за „еднаквостта“ на стиховете, импресиите, отзвучите — от една страна, в „Сън за щастие“ и — от друга — в „На прага стъпки“.

Самата Мара Белчева подсказва нещо интимно-творческо, психологически-изповедно в едно стихотворение, което може да се тълкува донякъде като отговор на заплетения възел:

В душата ми градина
речта си посади.
И на далеч отмина.
Речта ти реч роди.

Когато се завърна
речта си не позна;

когато ме пригърна
със майска светлина.
Тя пак бе полетяла
— пчела от цвят на цвят —
и от дъха ти брала
най-дивен аромат.

Тук известни образни признания, уговорки, а и твърди констатации могат да породят усещане за взаимовръзката и въздействието на един творчески свят върху друг. И все пак най-важното си остава, че от една реч се е появила вече друга, която не прилича на първата. Следва да кажем, че Мара Белчева е имала самочувствието да внася нещо лично свое и оригинално, без оглед на обстоятелството, че е била вече над четиридесетгодишна, когато прави първите си публикации в сп. „Мисъл“. Тя има самоувереността, че къса своя житейски и творчески принос като „на времето сочен плод“. А той е напоен през тъмните години „с кръвта на моя род“. И тъкмо върху тая основа, мисли авторката, ще е способна „и в бъднините делът си да внесе“...

Както се вижда, Мара Белчева не търси себе си чрез другия — тя има своята самостоятелност. Същото е и положението в стихосбирката „На прага стъпки“ — една книга, която не е в сянката на „Сън за щастие“. Тя сама гради своя авторитет и очертава своето въздействие.

По какъв път?

Преди всичко чрез самостоятелността и оригиналния поглед към живота, към света, към природата — качества, които са безспорни в лириката на Мара Белчева, колкото и да срещаме близост, а не еднаквост, и с инвенциите, и с философията на Пенчо Славейков. Ако Мара Белчева е негова ученичка, трябва да кажем, че в трактовката на пейзажа, в духовните пориви, в аналогите, в цялостното изображение някъде тя надминава учителя си по гъвкавост на въображението и по красотата на изказа. При това нейното съзерцание се различава от Пенчо-Славейковото. При Мара Белчева то е по-интимно, по-вътрешно, по-изповедно, а не е така констативно и претенциозно-мисионерско, в каквото вид често го намираме в лириката на нашия класик...

Специално внимание заслужава лиричната наситеност в сонетите на Мара Белчева. Най-често те са интимна изповед, която разкрива спотаения или дискретно изречен порив на чувствата и на желанията. Женската нежна душевност е намерила релефни словесни образи — ясни като идея и колоритни като метафори:

Мълча, защото цветето говори, —
мълча, защото птичето ми пей:
промъкната през тихите прозори
във стаята ми есента се смей.

Небето ѝ в смарагдените бори
във ароматна люлка се люлей, —
и в лоното на нейните простори
последната ми радост ще узрей.

Брезите я посрещат със букети,
тревниците с най-тихите привети
и папратите с бронзови листа.

Заслушана в предсмъртната наслада,
мълчи душата ми от изненада
във лебедовий химн на есента.

В този „рутинен“ по форма и по композиция сонет, пък и в цялата книга „Сонети“, в която ще открием и по-различни градивни „комбинации“, поетесата Мара Белчева дава простор на вълненията си. Те протичат през вечно будната ѝ душа, наречена „река“, за да утихнат най-вече „на тихата поляна на скръбта“...

Не са прави онези, които ни уверяват, че сонетните и пейзажните стихове на Мара Белчева са едно стеснено гледище; че в тях господства само личният рефлекс, че субективното начало владее и вдъхновението, и художествения рисунък. А всъщност поетесата стига до философски наблюдения и становища. Тя понякога съвсем спокойно възсъздава картината и по такъв начин хем одухотворява природната гледка, хем ни внушава истини с всекидневно житейско съдържание. Вгледайте се в сонета „Вечният скитник“ — тук е разгърната мисълта за живота и за смъртта, за човешката надежда и за крайната нейна спирка. Това не е мистика. Това е проникновение. И то съдържано, реалистично, бих го нарекъл окуражаващо, защото не чертае безизходност, а насочва към действие — „живота ни е скитник все на път“. Поетесата го представя като „лих жребец“. Той ни носи бурно върху гърба си — „ноздри пърхат, пламъци му бликат из очите“. Може и в бездната да ни запокити. Там е страшното изпитание, ала силният човек не остава долу — „Мъкна се нагоре с сетни сили“ („Живота“). Ще цитирам изцяло импресията „Черешата“, за да се види силата на художествената аналогия, внушена уж чрез неутралното съзерцание:

Отреща на черешевия клон
най-зрялата череша гарван клъвна.
И рой подире му кълват безмълвно.
Не знае гарванът закон.

Не е ли ней все едно кой пръв
ще я вкуси — човек ли или птица?
На пролетните дървеса царица —
тече във нея щедра кръв.

На вихъра дари от своя цвят,
и дъждове зелени са я брали.
Сера, нагиздила се със корали,
на гости кани целий свят.

Това е поезия и с естетическа цена, и с пъргавост на мисълта, и с художествена динамика, и с активност на емоциите, и с широка човешка олицетвореност. С най-силните си песни Мара Белчева се откроява за времето, когато е жива. Тя и днес може да намери място в панорамата на богатата ни „женска“ лирика. Любовните мотиви носят едно излъчване, което идва от чистата и деликатна поривност, от дълбоката нежност на желанията, от съкровеноста на духа и от устрема към неприкосновеност на душата. При това всичко е показано с разкошна метафоричност, с широки обобщения и с една вгълбеност на емоциите, която ни прави съучастници в интимните преживявания:

Когато бях за погледа им празник,
весталка, неразбулена мечта,
не се докосвах до мен съблазни:
Гнездото си аз свивах в песента.

Молитвата си къпех във зората.
Над розовите снежни висини
пред мене се усмихваше дъгата.
Дружак с орли, елени и сърни.

Морето си издигаше гърдите
и корабът ми с девствени платна
на своята мачта нижеше звездите.
И озарена в бяла светлина,
в сънят си бдех, сънувах се наяве,
и във стихните дома си бях.
Не хвърлех мрежата си в земна слава,
не чувах ехото на ничий грях.

Под ясный свод, във пъстрата градина,
берях цветя за скръбните сърца.
Пред погледа ми всякоя картина
прелиташе с невидими крилца.

(„Когато бях“)

Това стихотворение, а то не е единственото, може да послужи като нагледен пример за големите, бих ги нарекъл — високи, самобитни, специфични — поетически способности на Мара Белчева...

Вече е крайно време да извлечем чрез подробен и убедителен анализ житейски правдивите, оптимистичните, здравите психо-философски устои в лириката на Мара Белчева. Не е нито справедливо, нито полезно да се продължава линията, която води поетесата към някакъв религиозен мистицизъм, към пасивно съзерцание, към херметичност на впечатленията и на възгледите ѝ от и за света. Подобни обобщения могат да лежат върху плитки, формални, привидни наблюдения и съпоставки. Обаче истината е друга: Мара Белчева степенува житейските, духовните, нравствените стойности. В нейната лирика има градации, минава една ясна граница между тленното и трайното, между полезното и претенциозното. В стихотворението „Задушница“ героинята показва усет към диференциацията на явленията. Смъртта слага равнилото си над всичко и върху всички. Тя уеднаквява обаче физически тленното. А всъщност „само по браздите на делата живее още живия завет“. Не изгнива златният плод на сътвореното. И това са „очите на възкръсналият живот“...

Лириката на Мара Белчева зове към едно вътрешно вгълбление, което трябва да открие в душата на всеки човек собственото му слънце. То го прави силен човек. То свети по пътя му. В този смисъл е прекрасно сътворен сонетът на Мара Белчева „Свое слънце“. Тук се говори за самота, за настъпилата мъгла, за отлитналите амбиции. Но в същото време усещаме силата на един човешки дух и смелостта да бъде направен вертикалният разрез на изживяванията:

Желания, надежди, суета,
от мене, пъстри птици, отлетяха.
Мъглите като песен прилетяха
на тихата поляна на скръбта.

И капят осланените листа,
със злато тъмната земя постлаха.
На ниската и пепелива стряха
аз не усещам вече тежестта.

На свое слънце грее се душата.
И във кристалний дом на тишината
не влиза времето с човешки час.

Мъглата радостта ѝ не смущава,
не чуе стъпки на човешка слава —
заслушана е само в Божий глас.

Тука няма нито нищеоанство, нито мистика, нито бягство от живота. Това е заразяващият образ на едно душевно състояние, което поетесата откроява художествено и човешки естествено, убедително. Но другаде тя намира по-различен ракурс, чрез който преценява нравствеността и разкрива своята позиция:

В нас ехото от вчера все звучи...
А виж, небето в нови все одежди.
Минават птички — нови все надежди —
и светло гледат техните очи.

И вчерашният вихър днес мълчи.
Не мълкнаха прокобите зловещи,
че няма Бог с ръцете си горещи
кръвта от пътя ни да изличи.

И злоба трови нашите гърди,
злорадство погледа ни помрачава
и не проблесват в мрака ни звезди...

Играят там деца. Небето бли.
Дали прокллина или благослава
градината на нашите деди?

(„Зловещо ехо“)

Ще бъде ненужен подробен поглед в стихотворението. Ясна е голямата човешка болка в него, видими са тенденциите да се защити доброто, да се постигне в душата ни хармония, каквато има в природата. Прави впечатление, че Мара Белчева и в пейзажните си рисунки, а най-вече в своите сонети, намира паралела между състоянието на душата и описваната картина. Това не е плахото или примирено съзерцание, чиято цел е да се констатира нещо видимо, изтънко доловено чрез околото на лирическата героиня, и да се представи като емоционално регистрирана истина. В тая лирика има нерв, има вътрешна ангажираност и напористост; чувства се активната творческа позиция, колкото и деликатно да е поднесено всяко наблюдение, колкото и да са пастелни багрите на изображението. И затова поезията на Мара Белчева не бива да се възприема и да се тълкува като каприз на жената за поетическа изява, плод на едно подражание, а като лично формирана, житейски мотивирана и отстоявана гледна точка, залегнала в основата на лирическото вдъхновение...

Стиховете на Мара Белчева предоставят на читателите не само една специфична психологическа и нравствена атмосфера, в която са показани редица конкретни мотиви и колизии, но тези произведения предизвикват и наслада от образно-езиковата стойност на пресътворяването. В съприкосновението с природните фрагменти намираме успокоен размисъл, виждаме богатството на формите, усещаме как се отдаваме на едно сладостно съзерцание, което изпълва сетивата ни, прави нашите чувства и по-изострени, а и по-разнородни, когато „преработват“ красотата:

Недей въздиша, не тъжи!
Не е ли всичко песен?
Не опетнявай радостта
на пламналата есен.

Несетно тя се тук провре,
през зъбчест връх поглежда.
На Рила в сините очи
усмихва се надежда.

И пет хиляди уста
на камъните в храма:
Навсякъде царува Бог
и никъде го няма...

(„Рилски езера“)

Мара Белчева проявява вкус към детайлите в природата, умее да я вижда в могъщото ѝ създание; боготвори планината, която чрез преображенията си въздейства магически на мисълта, на фантазията и на емоциите. Неслучайно в своите „Избрани песни“ (1931) цикъла „Планината“ поетесата е изградила от съкровени изповеди пред величието на естеството, на труда, на обикновените хора. Има нещо копнежно в желанието на лирическата героиня да пречисти сетивата си, да заживее в мир със себе си, да се отпусне в лоното на виденията и да намери там успокоение. Но това е интимната само потребност. Действителността е друга, защото покоят винаги е мигновен. А иначе пътят на човека минава през урви, скали, стеснения и нови ширини, защото има нещо, което го маме напред и нагоре:

Зоват го златните звезди,
зоват го вечерните бури.
Дъгата нещо му вести
през озарените лазури.

(„Пътят ми“)

В личностната и творческа философия на Мара Белчева преобладава жаждата за човешка доброта, за вътрешна хармония, за повече светлина в живота. И това не са просто абстрактно поднесени теоретически категории — това са житейски правила, които са заложили в основата на битието и следва да се пазят, да се увеличават, да овладяват нашата съкровена същност. Затова и образът на учителя в трактовката на поетесата е видян като строител на мост към светлия мир, като катерач към „светлите звезди“, като носител на светлината, която извисява, но и наказва („Учителят“). Героинята се нарича „скитница, нарамила злото и доброто“...

И тъкмо внимателното изследване на лирическия свят на Мара Белчева ще ни убеди в неистината, че тя била догматичка, че имала склонност към идолопоклонство и фалш, че оставала в сянката на подражанието. Заклеченията ще бъдат с обратен знак: поетесата въвежда своята лирическа героиня в руслото на живота и не я извежда от него; мислите, идеите, вълненията, малките радости, дълбоките страдания, лелеяните надежди — всичко се проявява с печата на естествеността и с човешката си приемливост, и то на един широк и разностранен простор. Неговата артистична и проникновена характеристика отрича обвиненията в догматизъм и в мистика. Такива определения не държат сметка нито за конкретното време, в което Мара Белчева е създавала своята поезия, нито за биографията, за възпитанието и за цялостния творчески, граждански и личностен манталитет на поетесата, чиято героиня, като една самоаналитична прецизност, се нарича носителка на „злото и доброто“. Ето я точната „формула“, елиминираща крайните и тенденциозни класификации за Мара Белчева.

Дължни сме да погледнем отговорно и към патриотично-родолюбивите мотиви, които не са така разпространени, ала са отличителни за лириката на Мара Белчева. Те показват колко не е затворена, не е откъсната и не е отчуждена творческата ѝ природа и от политико-историческия жребий на българския народ. Има мнение, че тези стихотворения били случайно родени, представявали „отклонение“ от обичайните предпочитания на поетесата. Наивни са подобни твърдения най-малко по две причини: случайно нищо не се по-

явява в един творчески свят, който е социалнопсихологически обусловен. И — второ — няма обикнати, заковани, закостенели предпочитания за една творческа натура, която извлича наблюдения и мотиви от самия живот, каквато е и поетесата Мара Белчева. При това тя е отраснала и закърмена с ярък и траен патриотичен български дух. В своите „бегли спомени“, като внучка и дъщеря на патриотично семейство, тя изповядва, че е расла между книги и оръжия.

Мара Белчева проявява особена симпатия и болка към участва на македонския народ поради превратността на политическата и на човешката му съдба. В „Избрани песни“ тя е поместила две стихотворения — „Македония 1912“ и „Македония 1918“. Те са коренно противоположни по настроение, по изживявания, по изказаните чувства. Докато първото носи един възторг и оптимизъм, защото вместо гласът на страданието вече заговаря топът и възкръсва една вековна мечта за свобода; пред роба се разтваря тежката врата към освобождаването; ехти хорът на радостта, то второто стихотворение разкрива една униност на духа след поражението, след голямата национална катастрофа. Героинята предпочита надеждите да не се будят вече, защото „те будни пак ще искат да заспят“. Всичко е попарено, убита е и последната искрица; отечеството ни е станало играчка в ръцете на враждебни сили. Поетесата вижда черните върволици на страданието. Небе и земя пеят „надгробни някакви прелюдии“. Духът е отпаднал, мракът е всеобщ.

След края на Първата световна война Мара Белчева се оказва в едно германско селце — Вертах; мизерува, живее ту в мазето, ту на тавана в селското училище, приютена по бедност. Не получава редовно и вдовишката си пенсия, която е намалена на 350 лева. Тая горда, достолепна жена е принудена да моли за увеличение на сумата, за да може да живее и да работи за полза на българската литература и култура. Отишла е в чужбина, за да превежда и да популяризира творчеството на Пенчо Славейков. По това време и от това селце Мара Белчева пише няколко писма до Иван Радославов. И в тях няма и дума за материалните затруднения, които я измъчват, а цялата ѝ мисъл е насочена към родината, към съдбата на България. Поетесата се чувства като в „отшелничество“ и се радва на всяка вест и на всяко нещо, пристигнало от родината. Усеща как ѝ растат криле, „иде ми да фръкна и сторя нещо за моята скъпа родина или си тананикам през сълзи:

Измичат ѝ земята под нозете, —
изличат ѝ те светлите следи; —
стени издигат слънце да не свети
небо над нея да не бди.
Но Бога те разпъват ѝ в гърдите, —
той, който сам в скръбта си храм сгради,
и в техний мрак — на съвестта в очите
ще трепнат нейните звезди. . .

Писмото носи дата 4. IX. 1919 г. и завършва с думите: „С поздрав на всички българи, които ратуват за родината“.

От тия писма-изповеди човек остава с убеждението, че Мара Белчева живее в някаква патриотична треска. Чака само повод за тръпна възбуда, за гордо изплакване на насъбраното, за укор или ласка, за дума и възглас, отправени към далечното и страдащо в момента отечество. На 9 септември същата година тя пише на Иван Радославов: „Уважаемий Господине, Вчера католическата малка Богородица ми донесе такъв подарък, за какъвто не съм можела дори да мечтая; тя ми донесе душата на България да ми честити рождения ден — 8 септември. От миналата година аз нямам вест от родината и тъкмо си пеях:

Напразно аз пространството изглеждам:
сълзи в ръце ми падат като град;
напразно до земята слух привеждам
да чуя стъпките на брат!...
Срещу ми няма пуши планината,
Вулкан мечти ни срина кат Помпей.
Тях кой ли преживя? Не знай душата
с кого да плаче и се смей!...

И тъкмо в този момент пристига пратка с книги от България, които поетесата нарича „свещени“. А от три дена вече тук са пристигнали и две съотечественички, които са намерили при пристигането си Мара Белчева „с разтворена карта на Европа в сълзи обявя...“

Както писмото, така и стихотворението говорят за патриотичния заряд, с който тази българка преживява тревожните народни дни далече от пределите на отечеството. Тя е изцяло в него, тя гори с огъня му, плаче с неговите сълзи; въпреки отчаянието плахо чака някакво възкресение да настъпи. Националната катастрофа предизвиква смут, ненавист, поражда видения, образи, съпоставки с ужасни мащаби: вулкан е затрупа мечтите ни; хиперболите са в стила на изумителните преживявания на една страдаща българска жена. Героинята изглежда пространството като безумна. И в ръцете ѝ сълзите са оприличени на град. Някаква светлина отвреме-навреме блесва, за да отвори в сърцето на българката мисълта за хубава промяна: „Дано бъдещето ни е по-засмяно. Аз живея само от нейното слънце. Нищо друго не виждам. Благодаря Ви, че ми доставихте храна за моето изгнание... Сега ще чета и ще се моля за България — нашето щастие.“

Вижда се, че Мара Белчева през тия тежки дни и години не намира покой за себе си, защото няма покой и за цялата страна, която е смазана под ударите на един национален погром. В писмо до Иван Радославов от 26 октомври същата 1919 година тя казва: „Ах, да имамхе само едно желание, една молба към Господа, като моята хазайка, която от сутрин до вечер му иска теле. А ние, докато е в Добруджа, ей викаме го вече в Македония, в Тракия, в България...“ Вероятно поетесата е била обзета от ужасяващ страх за утрешната участ на родината ни, та в послепис изказва нещо разтърсващо: „Аз ясно чух веднъж на сын: „Пред нас стои смъртта.“ Истина ли е това? Не! Не! Не!“...

Това са терзания на голяма българка. Това са мисли, безсъния, смразяващи гледки, допускани и отпъждани картини, които разкъсват чувствата на измъчената лиричка. Ту в писмовна драматична форма, ту в ярки стихотворни образи тя изразява отношението си към политическия и дипломатически произвол, който е превърнал нашата родина в едно огромно страдание. Състоянието на Мара Белчева е като след земетръс — не заглъхват в гърдите ѝ трусове, които следват един след друг. Ако не прави нещо за родината си, тя не може да изтрае в чужбина — „иначе ще полудея“. Тя се заглежда в миналото на отечеството, за да направи аналогия с днешното и да намери упование на духа си: „И сякаш слушам някоя стара песен из тъмните гърди на вековете. Икони, белообрази светци, с колко сълзи са облети те и все пак още ли са жъд-ни?“ И се пита дали все роби ще се причестяват с невинните сълзи? Молитвите за щастие нямат ли крила? Така е заживяла с участта на отечеството си, че за всичко друго не иска да чува — „освен за България“...

Тия сърдечни изповеди, било в стихове, било в кратки, напрегнати, питащи, а и отговарящи реплики, не могат да бъдат „отклонение“ в творчеството на Мара Белчева. Нейните родолюбиви, патриотични, български стихове са плод на един и непримирим, и буден, и обичаш поетически дух. Поетесата създаде малко на брой, но провизани с национален трепет и с български политически

и граждански патриотичен нерв песни. Те, заедно с целокупното дело на Мара Белчева, могат да бъдат атестат и за нейната лирическа дарба, и за българската ѝ жарка кръв, и за неспокойното ѝ сърце, и за живата ѝ съвест, и за постоянно отправяния към родината поглед — за да я види силна, бодра, културна, преуспяваща, достойна сред другите държави.

Такава е здравата и постоянна основа, на която можем и трябва да поставим сътвореното чрез перото на тая лиричка, за да свържем нейния ден с актуалния и бъдещ ден на българския народ. Мара Белчева, към която интересът от време на време ту е нараствал, ту е тлеек като слаб и плах огнец на свещ върху открито, напълно заслужава и обичта, и вниманието, и ревността на днешния български читател. . .

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ И ДОСТОЕВСКИ

ЕЛЕНА ДИМИТРОВА

„Този човек е невероятен, той обърна всичко с краката нагоре. Колкото го чета, толкова повече се дивя — как може да се роди такъв човек!... Той седи в краката на бога наред с Бетховен, Шекспир и античните.“¹ Тези възторжени думи на Емилиян Станев за руския гений не са само красиви фрази. Паралелните изследвания на двамата творци разкриват огромното въздействие на Достоевски върху нашия майстор, който на родна почва талантливо прилага неговите велики психологически открития, както и някои композиционни особености и философски концепции. Много страни от светогледа на Емилиян Станев явно са изградени в съприкосновение или спор с дълбоката всепроникваща мисъл на Достоевски. В редица изказвания той просто повтаря някои разсъждения на своя гениален учител. Запознанството му с него датира още от ранната младост. Отношението към Достоевски минава през различни фази. На 18 години е почти невъзможно да се почувствува необятната психологическа и философска проникателност на този титан. За юношата Емилиян Станев Достоевски е „нечист, душевно окаян човек“². Той обаче все повече го увлича, разкрива му абсурдните противоречия на човешките характери, тяхната двойствена природа. „Достоевски ми даде поглед за човека, много мъчителен, много драматичен.“³ Руският гений за нашия автор е не само откровение, но и болест. Той владее съзнанието му, поболява го със своя мрачен, до влудяване наелектризиран свят, в който бушуват и най-тъмните стихии на душата и в който светлите герои са разпъвани от непосилни беди и изпитания.

И Емилиян Станев като Толстой изобразява герои със здрава психика. Болната душа не го привлича. Всъщност по своята творческа природа нашият автор е по-близък до Толстой. Зримите, пластични сцени и пейзажи в творбите му, виталните пориви на неговите герои, особено страниците, посветени на Костадин и Христина в „Иван Кондарев“, са достойни за перото на Лев Николаевич. И все пак Емилиян Станев не е от ранга на Толстой. Той не написа своите „Война и мир“, „Ана Каренина“, „Казаци“, не изгради такава неизбродимо богата галерия от ярки, незабравими образи като руския гений, който в това отношение едва ли има равен в световната литература. Неслучайно автори като Андре Мороа, Роже Мартен дю Гар са удивени от неговото непостижимо майсторство да вдъхва реален живот на своите герои, да създаде, по израза на Мороа, „цял свят, толкова истински, колкото и действителният“. Емилиян Станев не е, разбира се, и Достоевски, този титан на мисълта и на пси-

¹ Надежда Станева. Дневник с продължение. С. 1979, с. 151.

² Иван Сарандев. Емилиян Станев. Литературна анкета. С. 1977, с. 14.

³ Пак там, с. 37.

хологическата дълбочина, който разкри пред човечеството нови, неподозирани дотогава светове, възвиси се до библейските пророци и мъдреци. Както твърди Цвайг, „никога преди него никой смъртен не е знаел тъй много за безсмъртните тайни на душата“.

Но българският автор несъмнено е талантлив ученик на двамата гении. Още в първите му разкази се чувства известно сродство с Достоевски. Героите на „Вина“ и „Крадецът и кучето“ са жертва на безизходна бедност. Уволненият разсилен Андропов от първия разказ е безволев, жалък, безсилен срещу порока, както редица герои на Достоевски. Психическите му реакции, след като открадва и пропива парите, които жена му е спестила с толкова лишения, за да купи обувки на децата, напомнят проявите на Мармеладов. Младият автор е съумял да предаде вътрешните противоречия на този отхвърлен от живота човек, у когото се борят злоба, разкаяние и срам. Смазан от вината си и от неумолимостта на жена си, накрая, вместо да се обеси, той я пребива до смърт. Тази абсурдна постъпка е също в духа на Достоевски, който пръв видя алогичното начало в човешката душа.

Разтърсва ни развързката на втория разказ. Гладът събужда зверски инстинкти у Вакин. Въпреки жалостта към кучето, което го е хранело и му е толкова предано, той го убива, за да продаде кожата му. Достоевски е помогнал на младия писател да почувствува раздвоението на героя, подземните стихии в душата му.

Изобщо още в началните си творчески стъпки Емилиян Станев е привлечен от сложни психически състояния, безволеви герои, поставени в безизходни ситуации. Петнадесетгодишният хлапак Моско заради своя тежък чирашки живот в столицата си отмищава на безпомощното конче и проявява към него такъв садизъм, както мъжиците в кошмарния сън на Разколников преди убийството на лихварката („Нощни светлини“).

Емилиян Станев е сложен и противоречив, човек на резките контрасти, с мъчен, опърничав характер. Неговата вътрешна раздвоеност много ясно проличава в начина, по който той възприема и прилага философските концепции на Достоевски.

„Няма безсмъртие на душата, няма и добродетел, значи всичко е позволено“ — пише Иван Карамазов в своята статия. Той с увлечение проповядва пред Смердяков същата теория. Но когато разбира, че отцеубийството е извършено под нейното въздействие, Иван е ужасен от собственото си престъпление. „Вие убихте, вие сте главният убиец, а аз само ваш съучастник бях, верният слуга на Ричарда и по вашите думи тази работа извърших“ — му казва зловещият лакей, когото някои изследователи разглеждат като второ, по-низше „аз“ на Иван Карамазов, като негов омразен вътрешен двойник.

По повод на едно самоубийство Достоевски отбелязва в публицистиката си: „... без вярата в своята душа и в нейното безсмъртие битието на човека е неестествено, немислимо и непоносимо“. В същата статия той твърди: „Без висша идея не може да съществува нито човекът, нито нацията. А висшата идея на земята е *само една* (курс. Дост.) и именно идеята за безсмъртието на човешката душа, защото всички останали „висши“ идеи на живота, чрез които може да бъде жив човекът, произтичат *само от нея*“ (курс. Дост.)⁴. В писмо до Любимов Достоевски обяснява, че убежденията на Иван Карамазов са синтез на руския анархизъм⁵. Великият писател е обзет от смъртна тревога, че ако отхвърли бога, човек сам ще се обяви за бог и че без вярата в безсмъртието на душата и без страха от възмездие той ще тържествува в своята пълна свобода.

⁴ Дневник писателя за 1876 г. Полное собрание сочинений Достоевского. Т. X. С.-Петербург, 1894—1895, с. 422, 424.

⁵ Цит. по: М. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., 1962, с. 439.

Но тази свобода ще се изроди в произвол, в злодейство и тирания, ще моделира Ницшевия свръхчовек, без морал и задръжки. Тази мисъл той последователно развива и в публицистиката си, и в художественото си творчество. Тя стои в замисъла на „Престъпление и наказание“, „Бесове“, „Братя Карамазови“. Безбожието на Кирилов в „Бесове“ го довежда до пълно разстройство, до обезобразяване на неговата психика.

— Ако няма бог, тогава аз съм бог — казва той на Верховенски. — Ако има бог, цялата воля е негова и аз не мога да се освободя от неговата воля. Ако ли няма, цялата воля е моя и аз съм длъжен да проявя своеволие.

— Своеволие ли? А защо да сте длъжен?

— Защото цялата воля е станала моя. Нима никой на цялата планета, след като е отрекъл бога и е повярвал в своеволието, няма да се осмели да прояви пълно своеволие?⁶

За да прояви най-висшата форма на своеволие, Кирилов решава да се самоубие. Въпреки отвращението си към Верховенски, той се покорява на неговата бруталност, поема върху себе си убийството на Шатов, за да покаже колко му е безразлично общественото мнение.

Емилиан Станев неведнъж повтаря мислите на руския гений за гибелните последици от отричането на бога и на отвъдния съд. „Без нравствено съзнание няма хуманно чувство, няма обич към човека. А нравственото съзнание крие корените си в религиозното съзнание, затова хуманизъм без религия е немислим. Без вяра в безсмъртието, каквото всяка религия обещава, ценността „човек“ не е възможна.“⁷ В една от непечатаните части на „Иван Кондарев“ главният герой разсъждава съвсем в духа на Достоевски: „Бог не е прав, щом като е дал като единствен отговор на всичко смъртта. Ако в края на краищата се стига до *нищото* (курсе. Ем. Ст.), тогава мога да направя всичко, всичко ми е позволено.“ По-нататък съвсем същите мисли той влага в устата на следователя Христатиев, който понякога от опонент се превръща в духовен двойник на Кондарев. „Щом няма нищо, тогава има глупци, а на мене като на умен човек всичко ми е позволено.“⁸

В „Легенда за Сибин, преславския княз“ тази мисъл на Достоевски е художествено онагледена. След като апостол Силвестър обявява новото си учение, според което няма нито бог, нито дявол и не съществува предвечен свят, еретиците от богомилската общинария изпадат в отчаяние и безпътница. Отпадат моралните стимули, привибт към човечност и пожертвувателност се обезсмисля. „Земният живот придобил друг смисъл и не разбирали защо трябва да дават житото и ръжта на ближния си, щом няма вечен живот и Бог.“⁹ В общинарията настава пълно разтление, извършват се кражби, хората се отдават на разврат и пиянство, на побоища. В размислите на Тихик за последствията от безбожната теория на Силвестър ясно звучи авторският глас: „Даже и да е открил, че няма предвечен свят — казваше си той, — не би трябвало да го заявява, тъй като хората нито ще намерят смисъл в съществуването си на тоя свят, нито ще могат да се борят с господарите, щом няма справедлив съд над всички нас. . . Човек не живее само за хляба и щом няма небе и Бог, ще отвърне поглед от ближния си и ще иска само да яде, да пие и да господствува. Уверява ни, че като нямало Бог и дявол, човек щял да стане Бог, пък забравя, че човек ще стане и Сатана.“ (Цит. изд., с. 96). Същите мисли изрича Иван Карамазов пред Альоша, възхищавайки се от „стария хитрец“ Волтер, който казал, че ако няма бог, трябва да го измислим. Теофил тръгва към своята гибел, когато загубва вярата си. И Иван Кондарев на младини е бил вярващ, мечтаел

⁶ Ф. М. Достоевски. Събрани съчинения. Бесове. Т. VII. С., 1960, с. 613.

⁷ Надежда Станева. Дневник с продължение. С., 1979, с. 235.

⁸ Пак там, с. 129—130, 133.

⁹ Емилиан Станев. Легенда за Сибин, преславския княз. Пловдив, 1974, с. 84.

е да се запопи. Той чувствава болезнена празнота, когато се обезверява, мъчи го новото му убеждение, че небето е празно, че всяко движение напред е река от кръв и сълзи.

Достоевски всъщност през целия си живот е разпъван от съмнения. Неговите късни романи като от мълния са прорязани от тревожния въпрос „Има ли бог?“, на който писателят никога не даде окончателен отговор. Няма да привеждам това до втръсване вече цитирано писмо до Н. Фонвизина, но само искам да подчертая колко ясно в него е изразена вътрешната драма на Достоевски, неговата жажда за вяра, която мъчително се разбива в търсещия, мефистофеловски дух на отрицание. „Той е в една душа и най-верующият от всички, и най-крайният атеист — пише Цвайг. — Достоевски, писателят на вечното превращение, тоя изпълнен контраст, проповядва вярата като необходимост. . . , той копнее по вярата от безверие. За да предварди хората от мъката по бога, която той като никой друг е изпитал върху собствената си душа, той възвестява любовта към бога.“¹⁰

У Емилиян Станев копнежът по бога съвсем не взема такъв трагичен характер. Мистичната нагласа на Достоевски му е чужда. Той е много по-рационален, въпреки че така остро критикува рационализма. У него вилнее някакъв несломим дух на отрицание. „Как ще изляза от това състояние, не зная. Отрекох бога и дявола. Къде съм сега? . . . Къде ще отида с тези бесове в душата?“ — се вайка той пред жена си¹¹.

Христос завинаги ще остане кумирът на Достоевски, най-съвършеният нравствен образец. Но той цял живот ще се блъска в съмнения, до болка ще го мъчи укорът към Христа, че не се е съобразил с природата на човека, която не е устроена за неговото възвишено учение. Дори когато сломен стои пред трупа на първата си жена, Достоевски трескаво ще търси обяснение на този мъчителен въпрос, ще си изгради своя религиозна хипотеза: „Атеистите грешат, опровергавайки християнството със следващия главен пункт на опровержение: 1) Защо християнството не цари на земята, ако то е истинско, защо човек досега страда и не става брат един на друг?“ Та много ясно защо: защото това е идеал на бъдещия, окончателния живот на човека, а на земята човек е в състояние преходно. . . . Натурата на бога е право противоположна на натурата на човека. . . . И така човек се стреми на земята към идеал, *противоположен* (курс. Дост.) на неговата натура.“¹² Същите мисли откриваме и в житието на стареца Зосима. Но явно тези доводи не са могли да го успокоят и убедят. Неговият укор към Христа, мъчителните съмнения в съществуването на бога ще експлодират с катастрофална сила и ще се разразят в богоборчески бунт в душата на Иван Карамазов. И кулминацията на този бунт ще бъде поемата за Великия инквизитор. Поразяващият пророчески глас на Инквизитора е всъщност най-силният вътрешен опониращ глас на самия автор:

„Кълна се, човекът е по-слаб и по-ниско създаден, отколкото Ти мислеше за него! Може ли, може ли той да изпълни това, което изпълняваш Ти! . . . Ако го уважаваше по-малко, и по-малко би изисквал от него, а тоз би било по-близо до любовта, защото по-лесно би било неговото бреме.“¹³

Както отбелязва Виктор Шкловски, Великият инквизитор е черният двойник на самия Достоевски¹⁴. Тук обаче се налага едно уточнение. Разбира се, нелепо би било да виждаме пълно покритие между автора и този герой. До-

¹⁰ Ст. Цвайг. Трима майстори. Балзак, Дикенс, Достоевски. С., 1946, 212—214.

¹¹ Иван Сарандев. Цит. анкета, с. 156.

¹² Литературное наследство. Неизданный Достоевский. Т. 83. М., 1971, 174—175.

¹³ Цит. изд. от 1894—1895 г. Братя Карамазовы. Т. XII, с. 304.

¹⁴ В. Шкловский. За и против. М., 1957, с. 213.

стоевски няма нищо общо с жестокия мракобес, който със спокойна съвест изгаря еретици, който осъжда на клада и самия Спасител. Но престарелият висш служител на католическата църква е надарен с дълбокия, скептичен и пророчески ум на своя творец. Чрез него Достоевски прави проникновени открития над природата и психологията на човека, философски обобщава неговия страдалчески път от началото на вековете, вешае бъдещето. Изобщо за Достоевски е много характерно, че той влага в устата на най-противоположни, понякога ненавистни нему герои, свои мисли от публицистиката, писмата и бележниците, както и тревожните лутания, съмненията на своята неспокойна, търсеща мисъл — Ставрогин, Кирилов, Великия инквизитор, героя на „Записки от подземното“, Иван Карамазов, стареца Зосима, княз Мишкин, Разумихин и др. По една странна диалектика всъщност укорите на Великия инквизитор към Христос на много места се превръщат във възхвала. В тях се очертава един извисен, недостижим по своето душевно величие образ, противопоставен на убогата, безволева и слаба човешка маса. В словата на Инквизитора особено е подчертано нравственото съвършенство на Христос, който пръв отхвърля принудата, възвестява свободата на човека да избира между доброто и злото, доброволно да възприеме Христовото учение, без да е подмамен от ефекта на чудото. Алюша, силно развълнуван, след като изслушва творбата на Иван, изкрещява: „Но... това е нелепост!... Поемата твоя е възхвала на Исус, а не хула... както ти искаше това“ („Братя Карамазови“, с. 309). За тази глава от последния си роман писателят изповядва в тетрадката си от 1880—1881 г.: „И в Европа такава сила на атеистическите възражения няма и не е имало. Така че не като момче аз вярвам в Христа и Го изповядвам, а през голямото горнило на съмненията моята *осанна* премина (курс. Дост.), както говори у мене в този роман дяволът.“¹⁵ Въпреки тази мъчителна вътрешна драма преклонението пред личността на Христос не може да бъде помрачено. В известното писмо до Н. Д. Фонвизина четем: „Какви страшни мъчения ми струваше и ми струва и сега тази жажда да вярвам, която е толкова по-силна в душата ми, колкото повече противни доводи имам. И все пак бог ми изпраща понякога минути, в които аз съм съвършено спокоен, ... и в такива минути аз създадох в себе си символа на вярата, в който всичко е ясно и свято: ... да вярваш, че няма нищо по-прекрасно, по-дълбоко, по-симпатично, по-разумно, по-мъжествено и по-съвършено от Христа.“¹⁶ А пред своята любима племенница С. А. Иванова писателят заявява: „На света има само едно положително прекрасно лице — Христос, така че явяването на това безмерно, безкрайно прекрасно лице е, разбира се, безконечно чудо.“¹⁷

Емилиян Станев за разлика от Достоевски не е открил през целия си живот личност, която да бъде негов траен, неизменен идеал, по чийто пример да сътвори своите любими герои. В пълна противоположност на руския гений, той казва пред жена си: „Не мога да понасям идеята за Исус, този инфантилен хлапак, както го нарече Ницше.“¹⁸

В изказванията си Емилиян Станев най-категорично отрича възможността да съществува хуманизъм без религиозно чувство, заявява, че атеистично изкуство няма, а всъщност в творческата си практика напруга цялата си мисловна енергия в защита на атеизма. Той никога не познава тази „осанна“, за която говори Достоевски, а само „голямото горнило на съмненията“. И струва ми се, че когато в „Антихрист“ чрез размишления на Еньо-Теофил и чрез неговия сын разбива библейските канони, у него се чувства някаква бесовска наслада.

¹⁵ Неизданный Достоевский. Литературное наследство. Т. 83, 619—620.

¹⁶ Ф. М. Достоевский. Письма. Т. I. М.—Л., 1928, с. 142.

¹⁷ Письма. Цит. изд. т. II, с. 71.

¹⁸ Иван Сарандев. Цит. анкета, с. 156.

Руският гений в своето богоборчество никога не е така драстичен, както Емилиан Станев в „Антихрист“. Дори в поемата за Великия инквизитор в укора към Христа има много повече болка, отколкото ярост.

Искреното покаяние и смиряване на умирация грешник и богохулник Лука в „Антихрист“ не само не трогва автора, а му дава повод самият той да богохулствува: „След покаянието на моя старец се извърши благодарствен молебен. . . В оня ден светна моят старец, защото повесмата се свлякоха. Плаче от умиление, блъска чело в студените плочи. А като се върна от черква, легна отпаднал, но облекчен и възгордян! Награждавайте човека, за да го поощрявате към доброто, слагайте го на почит, нека дяволът да го завъртва на друг чекрък. Кой знае обаче по-добра ли е спасителната лъжа от голата истина? Защото и с най-красната лъжа дълго не ще живее човекът, ще я отхвърли да търси истината. . . Написах тия думи, понеже тогава ме жегна съмнение дали с моя старец не се извърши велика лъжа. Измамиха го да сразят неговия земен богоборски разум, да го смирят и повалят в нозете Христови.“¹⁹

Най-тежките съмнения на Достоевски в божествената сила на Христос са изказани през устата на Великия инквизитор и на Кирилов. В отговор на сръдитата забележка на Верховенски, че може би вярва повече от поп, Кирилов му разказва една своя фантазия върху евангелския текст за разпятието: „— Чуй една голяма идея: имало на земята ден, а в средата на земята се издигали три кръста. Единият от разпънатите вярвал дотолкова, че казал на другия: „Днес ще бъдеш заедно с мене в рая.“ Денят се свършил и двамата умрели, тръгнали и не намерили нито рай, нито възкресение. Не се сбъднало казаното.“ Но и в тази екзалтирана тирада на безбожника се повтарят благоговейните мисли на писателя за Христос, които са ни познати от публицистиката и писмата му. „Слушай, тоя човек е бил най-съвършеният на цялата земя, представлявал е онова, за което трябва да се живее. Цялата планета с всичко, което има на нея, без тоя човек е само лудост. . . Тъкмо в това е чудото, че не е имало и никога няма да има такъв като него. А щом е така, щом законите на природата не са пожалили и тогава, не са пожалили дори своето чудо, а са принудили и него да живее сред лъжа и да умре за лъжата, значи цялата планета е лъжа и се крепи на лъжа и глупост“ („Бесове“, цит. изд., с. 614). В писмото си до Фонвизина Достоевски заявява, че ако му докажат, че Христос е лъжа, той предпочита да остане при тази лъжа, а не при истината. И в отрицанието на Кирилов недвусмислено се чувствава преклонението и на героя, и на автора пред Спасителя. Емилиан Станев не познава такива мъчителни вътрешни драми. И Иван Кондарев и Еньо тъгуват по загубената вяра, но далеч не така болезнено.

Достоевски явно се е вълнувал от евангелския разказ за възкресението на Лазар. В трагичната сцена, когато Разколников разкрива на Соня ужасната си тайна, убиецът и блудницата с благоговение четат този текст. Вероятно Разколников възприема съживяването на мъртвия символично, като надежда за собственото му нравствено възкресение. Съвсем произволно е използвал Емилиан Станев същия епизод в разказа „Лазар и Исус“, за да докаже безсилието на Христос пред всемогщото зло. Нашият автор обръща всичко наопаки. В своя втори живот беззлостният добродетелен Лазар се превръща в хищник и неблагодарник, лъжесвидетелствува срещу своя божествен приятел, който го е възкресил. Емилиан Станев съвсем противоположно на Священото писание осветлява и образа на Юда. Според него той предава своя учител не заради тридесетте сребърника, а защото не може да понася лъжата, с която Исус живее. Може би тази идея на писателя е дошла от току-що цитираните мисли на Кирилов. Изобщо Емилиан Станев, от една страна, възприема някои идейни

¹⁹ Емилиан Станев. Антихрист. С., 1970, 90—91.

позиции на Достоевски, а от друга, с присъщата си противоречивост, рязко им се противопоставя.

И той е обзет от тревожните размисли на Достоевски за духовното опустошение на човека, когато неговият живот ще се направлява само от разума и от науката. В писмо до българистката Тамара Журавльова улавяме мисли на великия му учител: „Тежко и горко на онзи, който е подчинен само на „разума“. Той е нещастен човек, живее само със здравия смисъл и сектантските си понятия, които са заглушили съвестта и сърдечната топлина. . . Мисля, че човешкият разум не може да се развива за сметка на душевността, без да осакатява човека. . .“²⁰

— Нито един народ — разсъждава Шатов пред Ставрогин, — нито един народ досега не се е организирал върху началата на науката и разума; не е имало нито веднъж такъв пример, освен за малко, поради глупости. . . В живота на народите винаги, сега и от началото на вековете, разумът и науката са изпълнявали само второстепенна и служебна длъжност; така ще я изпълняват и до края на вековете“ („Бесове“, цит. изд., 251—252).

А в един от бележниците си Достоевски пише: „Науката е дело велико, но цялото човечество тя няма да удовлетвори. Човек е по-широк от своята наука. Това е Евангелието. Знае ли науката натурата на човека?“²¹

Иван Кондарев и Христатиев като Ставрогин са дълбоки, мислещи умове, у които разумът е изместил сърцето. В изхвърления вариант Иван Кондарев не вярва в теорията, щастието на хората не го интересува. И в отпечатания текст той се обезчовечава: „Отказвам се от всяко състрадание и християнски концепции и ги смятам за чисти илюзии.“²² Кондарев е загубил способността да обича дори майка си и сестра си, мечтае за някакво раздвижване на световния разум, за извисяване на човека. Идеята се превръща в абстрактна самоцел, заради която всичко е позволено. „Няма престъпление, щом целта е висока. . . Смешно, много смешно ми звучи всяка проповед за хуманизъм.“ Подобни мисли довеждат Разколников до престъплението, извършено по етични подбуди и го погубват. И Емилиян Станев като Достоевски се противопоставя на насилието. Но в по-нататъшното развитие на романа променя позицията си. Той утвърждава революцията и в последната глава извисява героя си.

Мислите на Достоевски за безсилието на науката да разкраси живота и да очовечи хората Емилиян Станев претворява в две от последните си творби — „Скот Рейнолдс и непостижимото“ и „Насън и наяве“. Но за разлика от някои изследователи аз ги намирам умозрителни и дидактични и решително не смятам, че главно върху тях трябва да се градят паралелите между Емилиян Станев и Достоевски. Несравнимо по-плодотворна почва за такива паралели са философските му романи. „Насън и наяве“ е твърде скучен трактат в драматична форма. Авторът явно е искал да напише нещо от рода на поемата за Великия инквизитор и на разговора на Иван Карамазов с дявола, но далеч не е достигнал философската дълбочина на Достоевски. Нашият автор влага и свои мисли. Той е разтревожен от гибелната опасност за човечеството, която крие развитието на науката. Но този проблем е разработен много по-художествено от Дюренмат.

Чрез своя най-любим герой — Кольо Рачика — Емилиян Станев утвърждава етичните позиции, които стоят в замисъла на цялото творчество на Достоевски. „Нали няма по-висше щастие от това да се увериш в милосърдието на хората и в любовта им един към друг“ — пише руският автор в публи-

²⁰ Пламък, 1981, кн. 1, с. 85.

²¹ Литературное наследство. Т. 83, с. 447, 450.

²² Емилиян Станев. Иван Кондарев. Събрани съчинения в седем тома. Т. IV. С., 1982, с. 289.

цистиката си²³. На приема у Епанчини княз Мишкин екзалтирано развива своята философия, която се покрива с изповедта на стареца Зосима, с поученията на Макар Иванович, с идеала на самия автор, че няма по-висше щастие от любовта към ближния. И душата на Кольо е препълнена с обич. „Любовта, която гореше в младото му сърце, се превръщаше в любов към всичко живо и в чудна, неизпитана досега жажда за милост и утвърждение на живота.“ (Цит. изд., т. IV, с. 270).

Любовното момче в трогателното писмо до Зоя пише в духа на Достоевски: „Красотата и любовта са единствената утеха за всички божии твари под слънцето.“ (Цит. изд., т. IV, с. 273).

Достоевски в каторгата наблюдава хора, извършили престъпления, които се поддават на превъзпитание. В „Записки от мъртвия дом“ той обобщава, че такова очовечаване е възможно да се постигне само чрез великодушие и любов. Княз Мишкин и Альоша Карамазов само благодарение на своята кротост и обич умилостивяват децата, които са така безжалостни към нещастната Мери и безпомощното, болезнено чувствително момченце Илюшечка. Същият смисъл е вложен и в епизода за добрия генерал в „Идиот“, който със своето бащинско отношение към затворниците ги облагородява. Но обикновено по-голямата част от героите на Достоевски не изживяват такъв процес на развитие. Те докрай си остават или трагично раздвоени, или непоклатими в своята етичност, или безнадеждно пропаднали. Главните герои на „Иван Кондарев“ и „Антихрист“ след толкова нравствени лутания намират смисъла на своя живот в сливането с народа, изпълват се с обич към него. Но извисяването на тези герои остава неразгърнато, не е проследено с необходимата психологическа дълбочина и убедителност.

Мисълта, че християнската любов ще спаси света е лайтмотив на цялото творчество на Достоевски. За Емилиян Станев тя е само един непостижим копнеж, изразен в красивите стремежи на Кольо Рачика. Разбира се, тук трябва да уточним, че и Достоевски е разяждан от съмнения в тази си вяра. Образите на Мурин, Москальова, Тома Опискин, стария Карамазов, Свидригайлов, Лужин, Ставрогин, Верховенски и мн. др. опровергават общовалидността на тази теза. Те убедително доказват една друга концепция на Достоевски, прокарана още в ранните му творби — че има непоправимо, предвечно зло, което никога обществена система, нито дори евангелската етика могат да изкоренят от човека. В рецензията си за „Ана Каренина“ Достоевски убедено формулира това схващане: „Във възгледите на руския автор за виновността и престъпността на хората ясно се вижда, че никакъв мравуняк, никакво тържество на „четвъртото съсловие“, никакво унищожение на бедността, никаква организация на труда няма да спасят човечеството от ненормалността, а следователно от виновността и престъпността.“²⁴

У Достоевски мракът понякога се съгъстява до ужас. Душевната чистота на княз Мишкин, на Альоша, Алей, Соня, Варинка, Разумихин и др., нечовешкото страдание на писателя за унижените и оскъбените, за беззащитните измъчени деца, както и трагичното чувство за вина у много от неговите пропаднали герои, са животворните озарения в този мрак.

Колкото по-дълбоко вникваме в произведенията на Емилиян Станев, толкова повече се убеждаваме, че той е по-скептичен от Достоевски, че прозвището „жесток талант“, дадено на руския гений от Н. Михайловски, повече подхожда за нашия писател. Той е възхитен от поемата за Великия инквизитор. „Тя е едно от най-гениалните прозрения на Достоевски. Ако я сложим на една

²³ Дневник писателя за 1877 г. Цит. изд. от 1894—1895 г. Т. XI, с. 415.

²⁴ Дневник писателя за 1877 г. Цит. изд. от 1894—1895 г. Т. XI, 57—58.

везна, а на другата поставим цял куп други големи произведения, не знаей дали няма да се запази равновесието.²⁵

И в „Легенда за Сибин“, и в „Антихрист“, и в по-незначителните си творби, като „Тихик и Назарий“, „Лазар и Исус“, Емилиян Станев подема мисълта на Великия инквизитор, че човек е много слаб, че се огъва под силата на собствения си бунт, че дяволът надделява в неговата природа. Неслучайно Емилиян Станев поставя като мото в началото на „Легенда за Сибин“ богомилското предание за властта на Сатанаил над видимия свят и над човека, сътворен от него. Тя е съзвучна с мисълта на Достоевски за предвечното непобедимо зло. Тази мисъл движи постъпките и развитието на героите. Те всички са безпомощни жертви на Сатанаил. Особено отчайваща е сцената, когато еретиците осъждат княза и Каломела на най-жестока смърт и веднага след това запяват: „Благодатта на нашия Господ Исус Христос да бъде с нас...“ Тази проява на тъмните инстинкти на тълпата, дори когато действа в Христово име, сякаш е потвърждение на укора на Великия инквизитор към своя пленник. Такъв замисъл крие и сцената на безпощадния съд над еретиците в „Антихрист“, който също се извършва в „защита“ на Христовото учение. Чрез Великия инквизитор Достоевски е изрекъл едно от най-страшните си открития: „Ще се убедят също, че не могат да бъдат никога свободни, защото са малосилни, порочни, нищожни и бунтовници... Няма грижа по-непрекъсната и по-мъчителна за човека от тази, оставяйки свободен, по-скоро да намери пред какво да се преклони“ („Братя Карамазовы“, цит. изд., 300—301). Отглас на тези мисли съвсем ясно долавяме в думите на Силвестър: „Исках да ги освободя от господарите на ума им, но те не могат без господари“ („Легенда за Сибин“, цит. изд., с. 112).

„В действителност говорят понякога за зверската природа на човека, но това е страшно несправедливо и обидно за зверовете. Зверът никога не може да бъде така артистически, така художествено жесток... Аз мисля, че ако дяволът не съществува и го е създал човекът, то създал го е по свой образ и подобие“ — заявява Иван Карамазов пред Альоша („Братя Карамазовы“, цит. изд., 282—283).

В спор със Стоян Каролев Емилиян Станев защитава тази скептична позиция на Достоевски: „Това зло животно, човекът, което убива брат си, без да му мигне окото, унищожава и експлоатира земята и природата, измислило за своя защита хуманизма. Представи си, каква ирония.“²⁶

В неговото творчество освен Кольо Рачика няма герои, устойчиви пред зло, непоклатими в своята човечност, каквито са много от героите на Достоевски. И нашият автор ги поставя на безпощадни изпитания, но те се огъват, разгръщат най-тъмните страни на своята природа. И един от най-симпатичните герои на Емилиян Станев — Костадин Джулунов, — разярен от безотговорното отношение на своя ратай Лазо към имота му и от това, че го вижда сред задържаните комунисти, го пребива до усмъртяване. А Тихик, Каломела, Еньо в стремежа си към святост стигат до грехопадение. В борбата за нравствено извисяване винаги побеждава Сатаната. Тихик и Еньо извършват тежки престъпления. Дори непоклатимо вярващият в Христовите завети български патриарх е омърсил ръцете си с човешка кръв. Той произнася жестока присъда над еретиците и без да го осъзнава, става съюзник на дявола, поругава собствената си вяра. Отново Евтимий изменя на Христовото учение, когато отказва да предаде Търново на турците без съпротива. Той жертвува хората, обрича ги на поколение от гордост и от честолюбие и за да спаси душата им чрез мъченичество, въпреки че те не искат да се жертвуват. В укора на Еньо към своя учител и съдия скептицизмът на автора стига до нихилизъм: „Всеки, който рече: поз-

²⁵ Надежда Станева. Дневник... с. 271.

²⁶ Пак там, с. 235.

навам истинския бог — ще тиранства, както Мохамед сега тиранства над нас, християните. . . Изпълнителят на непостижимото, ти беше принуден да отдадеш на смърт повече души, отколкото биха погубили агаряните, ако беше предад града, и по-много, отколкото бях убил аз. Отдаде ги за прослава на Христа и горния Ерусалим, за победата на истинския бог! . . . Проля кръв за него, аз за себе си и за народа. . . Кажете ми, има ли светец с чиста съвест и народен защитник без окървавени ръце? И в кой свят, горния и долния, няма насилие?²⁷

Същият фанатизъм, същата жестокост проявяват и еретиците, когато съдят Сибин и Каломела. И едните, и другите всъщност издевателствуват над Христовото учение, убедени, че се борят за неговата чистота.

Изобщо Емилиян Станев е много по-обезверен в доброто от руския гений.

Едно от прекрасните качества на княз Мишкин според авторския замисъл е неговият изтънчен усет за красотата на света, която облагородява, поражда обич. „О, аз само не умея да се изкажа. . . , а колко неща на всяка крачка такива прекрасни, които даже най-загубеният човек намира прекрасни! Погледнете на детето, погледнете божата заря, погледнете тревичката как расте, погледнете в очите, които ви гледат и ви обичат“ („Идиот“, цит. изд. от 1894—1895 г., т. VI, с. 594).

Така облагородяващо чувствава красотата на природата и Теофил, когато душата му все още не е омърсена от грехове и престъпления: „Застана пред дъб и сякаш се превъплъщавам в него, та усетя със съществото си как е впил корени в земята и смуче от нея като кърмаче от майчина гръд, как се налива със сила и се нежи във въздушната благодат. Или цвете, или твар, птица, дивеч, домашно животно, разбирам в него божия промисъл. И колко радостни тайни навред, и какъв тих възторг за сърцето! . . . Спра взор на планините, струва ми се, вървят и ме поздравяват: „Сбогом, сбогом, иначе Теофиле, радвай се, че и ние се радваме на твореца.“ Погледна снега, из него черни чернеят горите и ги жалия, па се дивя на световното устроение и най-вече на красотата. . . Всичко ме радва, защото го разбирам, а в същото време го жалия.“ („Антихрист“, цит. изд., с. 97). В цитираните пасажки не само смисълът е един и същ, но и движението на интонационните вълни, мелодията на речта са много сродни. Но въпреки че и Теофил е надарен с толкова чувствителни сетива за красотата на природата, те са безсилни да го спасят от духовна гибел. И Кольо Рачика като княз Мишкин изпада в поетичен екстаз от природата: „Аз, знаете ли, ставам понякога много рано, господин Христатиев, а в повечето нощи през лятото хич не спя. Как може да се спи, да речем, когато цъфтят липите? . . . Пък аз ходя тогава из природата, слушам и гледам и се задъхвам от всяко нещо. Светие светулка, и аз ставам светулка, поклати вятърът класовете, и аз съм житен клас. . .“ (цит. изд., т. V, с. 75).

Още в блестящите разкази за животните Емилиян Станев се изявява като изключителен художник на пейзажа. Той участва и като живописен декор, и като психологически усилвател и в следващите му произведения. За нравствената чистота на Костадин, за неговото душевно богатство особено красноречиво говори голямото му преклонение пред природата. Описанията на пейзажите в творчеството на Емилиян Станев звучат като вдъхновени химни. И Достоевски е надарен пейзажист, но в късните си романи много скъпернически използва този си дар, почти го пренебрегва. В „Двойник“ пейзажът е нарисуван с гоголевски подробности. Той съответствува на потресението на Голядкин, след като го изгонват от приема в дома на шефа му. Поетичната душа на Варинка от „Бедни хора“ особено ярко се разгръща в нейното подробно описание на селската есен. Тя умее да улови всеки звук, всяка багра и да се пре-

²⁷ Емилиян Станев. Антихрист. С., 1970, с. 211, 212.

хласне пред тях. В „Записки от мъртвия дом“ писателят с много лиризм изповядва как е възприемал заобикалящия го пейзаж. Тази изповед се превръща в поетичен психологически етюд за въздействието на природата върху душата на окования човек. В по-късното творчество на Достоевски обаче пейзажът почти отсъства. Потискащите петербургски улици в „Престъпление и наказание“, мрачните, мизерни квартири, които обитават много от неговите герои, изместват природата, наваяват тягостно настроение, което подсилва тежката атмосфера в романите му.

Колкото и да е богат персонажът у Достоевски, той притежава една особения особеност, забелязана още от Добролюбов — много от неговите герои са превращения на няколко основни типа, които се повтарят в творчеството му. Н. К. Михайловски констатира, че женските образи са разнообразни на един и същ тип, че Полина от „Играчът“ се явява в образа на Настася Филиповна и на Грушенка²⁸.

Действително в редица герои на Достоевски откриваме сродни черти, срещаме герои-двойници, поставени в различни ситуации, особено сред женския персонаж. Но те обикновено не се покриват напълно. Някои от тях са много по-разгърнати, или пък имат индивидуални отлики. Княз Мишкин е по-безпътен от Альоша Карамазов, Свидригайлов е по-сложен, по-трагичен от стария Карамазов. Ставрогин притежава техните пороци, но той има много по-голям интелект, вълнуват го философски проблеми. Демонизма на тези герои притежават и Ефимов от „Неточка Незванова“, и съпругът от разказа „Кротката“, и Верховенски от „Бесове“, и Тома Опискин от „Село Степанчиково“ и мн. др. Но всеки от тях има своя индивидуалност, свои характерни прояви на деспотизъм и жестокост. У Емилиян Станев няма такова богатство от ярки образи. Но и при него някои от най-значителните герои са преображения на един и същ, мислещ и търсещ, трагично неудовлетворен дух. Иван Кондарев, Христиакиев, преславският княз Сибин, Еньо-Теофил са много сродни по своята интелектуална нагласа, по своите непреодолими вътрешни противоречия. И те, както посочените герои на Достоевски, не се сливат в един образ, отличават се по редица особености в характера им, по отпечатъка, който оставя върху психиката им различният социален произход. Въпреки че Сибин и Теофил живеят в толкова отдалечени епохи, у тях виждаме лутанията и търсенията на съвременния човек, неговите наболели проблеми. Тези образи са до голяма степен духовни двойници на самия автор. Измежду тях най-пълнокръвни и убедителни са Христиакиев и Теофил.

Проблемът за дуалистичната природа на човека занимава Достоевски през целия му живот. Той заема централно място в една от ранните му повести — „Двойник“. Трагично раздвоени са Катя от „Хазайка“, Версиков, Рогожин, Иван Карамазов, Настася Филиповна, Аглая, Катерина Ивановна от „Братя Карамазови“, Разкольников, Мармеладов, Ставрогин и др. В техните измъчени души се борят дяволът и бог.

Разговорът на Иван Карамазов с дявола е много съществен момент за разкриване противоречивата душевност на героя. Тази халюцинация всъщност е драматичен вътрешен монолог. Иван възприема дявола като свой омразен двойник. „А той — това съм аз, Альоша. Самият аз. Всичко мое ниско, всичко мое подло и презрето.“ („Братя Карамазови“, цит. изд., с. 773). Още по-страшен двойник на Иван Карамазов и на самия автор е Великият инквизитор. Неговите слова са най-силният вътрешен опониращ глас на Достоевски.

²⁸ Н. К. Михайловский. Жестокий талант. Ф. М. Достоевский в русской критике. Сборник статей. М., 1956, с. 320.

В „Иван Кондарев“, „Легенда за Сибин“, „Антихрист“, „Тихик и Назарий“ Емилиян Станев творчески прилага откритията на Достоевски за раздвоението на човешката душа, за непримиримите противоборстващи сили, които се сражават в нея. Преситен от ласките на Каломела, разочарован от нейната духовна бедност, Сибин чувства ненавист към себе си и към любимата. Той копнее да се извиси до бога, а не може да се откопчи от лапите на Сатанайл. Анализирайки вътрешната драма на княза, който се чувства осквернен от блудницата Евтерпи, Емилиян Станев съвсем в духа на Достоевски сочи сложната диалектика на човешката душа. „В онай нощ при кирия Евтерпи, ужасен от Сатанайловата власт, князът поиска да я отхвърли и жаждува Бога. Тогава и двамата го подхванаха едновременно, защото е присъдено човешкото аз да съществува върху вечното противопоставяне на дявола и Бога и пламъкът на ума и на душата да се запазва от тяхната вражда.“²⁹ Дори ограниченият, самодоволен Тихик, сяпао вярващ в богомилската догма, след своето грехопадение е мъчително раздвоен: „...на сутринта в белината на зимния ден се събуди и усети в себе си две същества. Едното старо, познато, сега тъжно и завехнало — това бе Тихик, на когото всичко беше ясно и душеведро. Това същество беше волево. . . То вярваше в своята чистота и не търпеше противоречия и съмнения. А другото, неспокойно и опасно, сега се предявяваше най-осезателно, отричаше старото и се бореше с него.“³⁰ Бившият роб, изтерзан от своите грехове, става много по-мислещ и скептичен. Той стига до психологически прозрения за сложната, вечно неудовлетворена човешка природа: „Защото, слушай, брате, човекът е двойствено устроен. И в рая да го сложиш, сам ще отиде в ада — за разнообразие („Тихик и Назарий“ цит. изд., с. 179). Много по-задълбочено, отколкото в „Легенда за Сибин“ и „Тихик и Назарий“, са проследени абсурдните прояви на душата, нейното раздвоение, в „Иван Кондарев“ и „Антихрист“. У Иван Кондарев се спотайва някогашният юноша, който се е готвел за нравствен подвиг като учител или свещеник, изпълнен с възторг, със страстна вяра, с благоговение пред дедите. В тягостните сънища, когато, заподозрян в убийството на доктора, Кондарев лежи ранен в ареста, този двойник се появява като малко човече и не му дава покой. Описанието на кошмарното видение, толкова драматично и мъчително, е блестяща психологическа характеристика на една сложна, разпъвана от противоречия душа. „Тоя враг е човечето! То е остатъкът от предишния идеалист, то е неизлечима негова същност, неизградена докрай, и затова е мъниче. То живее в него и сега страда, крещи за идеалите си. А що е самият той, кой е и какво е изградил от дения, в който е изоставил това ужасно джудже, тоя урод? Нищо определено засега и нищо не би могъл да изгради, докато то е живо. Как не му е идвало на ум да го убие? . . . При тая мисъл го обхваща радост, той се хвърля и го захлупва с ръце, но то се изплъзва като мишле, . . . и той чува гласа му някъде, под леглото: „Ти искаш да станеш убиец! Искаш да угасиш свещичката, без която ще престанеш да бъдеш човек. Помири се с мене!“ (Цит. изд., т. IV, 301—302). У Иван Кондарев се борят вътрешни опониращи гласове, които авторът проникновено е уловил в дневника на героя и в разговора му със Сотиров. „Не е ли опасно, че в революцията се погазват такива свети за човека неща? Да, опасно е, защото тя изправя човека срещу всичко, което сам е създал да крепи неговите душевни сили и равновесие.“ (Цит. изд., т. IV, с. 421). Но постепенно Кондарев преодолява своето смущение, превръща се във фанатизиран догматик. Учудва ни неговият сектантски извод в спора му с Корфоновоз: „Всеки е свободен да разбира революцията както може. Ние трябва да завър-

²⁹ Емилиян Станев. Легенда за Сибин, преславския княз. Пловдив, 1974, с. 90.

³⁰ Емилиян Станев. Тихик и Назарий. Избрани произведения в три тома. Т. I. С., 1977, с. 171.

тим колелото, все едно дали ще вземем властта или ще бъдем бити. *Който има скрупули, е враг*" (курс. м. — Е. Д.) — (Цит. изд., т. V, с. 279). Но след убийството на кмета отново започват да го мъчат предишните съмнения за илюзорността на революцията, за напразно проляната кръв.

Разпокъсана е психиката и на Анастаси Сиров. Анархистичната теория е деформирала неговото съзнание, превърнала го е в убиец, но идва момент, когато той започва да възвръща човешкия си образ, да се отчуждава от идеята. Анастаси категорично отхвърля предложението на Кондарев да убие Христатиев. „Хабер нямаш какво ми е тук. — Той се удари по гърдите, в очите му блесна зъл пламък. — Слушай, аз не съм терорист, у мене няма такава страст.“ (Цит. изд., т. V, с. 286). А по-нататък авторът пояснява, че Анастаси осъзнава илюзорността на света, за който се е борил. „Вместо него напираше друг, вътрешен свят, който зовеше към спокойствие, мир и отказване от борбата“ (цит. изд., т. V, с. 398).

У Христатиев парадоксално се съчетават артистът, който се прехласва от музиката, дълбокият мислител и хладнокръвният мракобес. Той е стигнал до отчайващи истини за неоправимостта на света. Тези истини го превръщат ту в меланхоличен, страдащ човек, ту в жесток циник, който трябва да охранява вековните устои на обществения ред. С дълбоко вживяване, много поетично писателят е изобразил трагедията на този сложен, противоречив герой: „Душата се съпротивлява. Не иска да бъде повлечена и потопена в тая безнадеждност. Тя се бори, обзета от безумна тревога, бяга, мъчи се да се откъсне от студено течение, което я изкушава с вечен покой, жадно търси друг зрак, друга светлина — рубинената светлина на облака, далечния хоризонт на надеждата, бездънния хоризонт, отдето ще възтържествува слънцето!... Нейният разкъсващ сърцето вик излита от ужасяващия корпус на инструмента като от преизподня, губи се и се взема в неуловимото течение...“ (Цит. изд., т. V, с. 334).

Правилен е изводът на Ангел Анчев, че Емилиян Станев се стреми като Достоевски да разкрие човека в неговото раздвоение, че и той го разпъва между вярата и безверието, че го заставя мъчително да търси истината. Особено остро се сблъскват противоречията в душата на Еньо-Теофил. Анчев с основание отбелязва, че „в „Антихрист“ по-силно се чувства мисловността на Достоевски, отколкото в „Легенда за Сибин“, че „в Еньо е заложено вечното съмнение и раздвоение, присъщо на героите на Достоевски — в него има нещо от бунтуващата се съвест на Иван Карамазов.“³¹

Още в детските си години Еньо е много умен и критичен. У него още тогава тлее този дух на отрицание, който по-късно му донася толкова беди. И детските молитви се обръщат в обвинения към бога „защо е оставил дяволът да властвува“ и че допуска това, понеже е безсилен. В детството си Еньо, подобно на децата в творчеството на Достоевски, е неестествено интелигентен за възрастта си, и той задълбочено се самоанализира като Нечочка Незванова, Нели, Коля Красоткин, малкия герой. На 16 години вече юношата стига до философски изводи за двойствената природа на човека: „Ала от ония часове унах, че човекът обича дявола не по-малко от бога, и не може да живее без него, защото всяко божество сломява гордостта му.“ (Цит. изд., с. 35). На Еньо още в детска възраст, на тържествената великденска служба, му се привижда дяволът, всемогъщ, непобедим, като знамение за неговата бъдеща драма. Дяволът и бог, както при героите на Достоевски, ще се сражават в душата му. Искреният стремеж към святост и вяра ще се сблъска с духа на отрицание,

³¹ Ангел Анчев. Достоевски и проблемите на българската литература. С., 1981, с. 202, 203, 205.

който мъчи и самия автор до последния му дъх. Еньо е неговият най-близък духовен двойник. „Така че в „Антихрист“ има много автобиография — заявява авторът. — Говоря за оня вътрешен, личен, душевен мой живот. . . Тази книга най-високо ценя.“³²

Атанас Натов много ясно отбелязва, че докато в „Легенда за Сибин“ сюжетът е все още водещ, в „Антихрист“ е ръководна драмата на мисълта.³³

Същото можем да кажем и за „Записки от подземното“ на Достоевски. Първата част на тази творба е написана като психологически размисъл на безименния герой върху тъмните, подземни сили в човешката природа. Тази част е предварителен етюд към големите романи, към образите на Свидригайлов, стари Карамазов, Лужин, княз Валковски, Верховенски и др. Героят изпитва наслаждение от своите гадости, от самоунижението си. Неговият самоанализ съдържа обобщени психологически открития за абсурдните прояви на човешката душа. Втората част има фабула, чрез която се разгръща сложният, демоничен характер на героя, но и тук водеща е неговата драматична мисъл. След като е събудил човешкото достойнство на Лиза и ѝ дава надежда, че ще я спаси, най-вулгарно се погавря с нея, връща я в калта. Той е разтърсен от благородството на проститутката, безпощадно се самоанализира и самобичува: „Никога не съм понасял толкова страдание и разкаяние.“ Но когато иска да я догони, да я моли за прошка, у него отново заговаря подлецът. В самоанализите на този герой ясно личи дарбата на Достоевски да се впуска в бездните на душата, да търси нейните противоречия и необозрима сложност. Драмата на мисълта води Достоевски и при изграждането на образите на Разколников и Иван Карамазов.

Въпреки че нашият писател е вътрешно предразположен към психологическите открития на Достоевски, защото самият той е противоречив и парадоксален, все пак е твърде различен от своя учител. Както вече казах, героите му са със здрава психика, те носят рационалния български дух, неговата емоционална сдържаност. Тяхното раздвоение никога не стига до такива болезнени изстъпления, както у много герои на Достоевски. Руският писател гениално, макар и хиперболизирано, изобрази някои характерни черти на руската национална душа от тази епоха — нейната склонност към крайности, изострена, екзалтирана емоционалност, непонятното за другите народи влечение към страданието като изкупление, любовта към Христос. Мъченическият стаж в каторгата му дава възможност добре да опознае народната душа. „Да, нашият народ е груб, макар и далеч не целият, о, не целият, в това се кълна вече като свидетел, защото видях нашия народ и го познавам, живях с него доста години, ядях с него, спях с него и сам към „злодеите“ бях причислен. . . Не ми говорете, че не познавам народа.“³⁴

„Той е характерно руски, до дъно руски гений, най-руският от нашите велики писатели и заедно с това най-общочовешкият по своето значение и по своите теми“ — пише Бердяев.³⁵

И Достоевски, и Емилиан Станев са се вглеждали в народната душа, търсили са нейните най-характерни особености. Изводите на двамата обаче са много различни, в тях са отразени контрастите в народопсихологията на българи и руси. „Аз мисля — пише Достоевски, — че най-главната, най-коренната духовна потребност на руския народ е потребността от страдание, постоянно и неутолимо, винаги и във всичко. С тази жажда за страдание той, струва

³² Иван Сарандев. Цит. анкета, 23—24.

³³ Атанас Натов. В разговор с Емилиан Станев: достоверност и истина. — Литературна мисъл, 1974, 1, с. 3.

³⁴ Дневник писателя за 1877, цит. изд. от 1894—1895 г., т. XI, с. 475.

³⁵ Николай Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923, с. 12.

ми се, е заразен от началото на вековете . . . У руския народ даже в щастието непременно има част от страдание, иначе щастието за него не е пълно. . . На своето страдание руският народ като че ли се наслаждава. . . Може би единствената любов на руския народ е Христос и той обича неговия образ по своето, тоест до страдание³⁶.

Разбира се, тези констатации не изчерпват цялостния характер на руския народ. Пушкин и Толстой видяха други страни на необходимата народна душа. Толстой, който подобно на някои герои на Достоевски, в зрялата си възраст мечтаеше за мъченичество и искрено страдаше, че не искат да го изпратят на каторга, създаде един свят, много по-ведър от света на своя гениален съперник. Неговите любими герои са жизнерадостни, жадни за щастие. Наташа, Кити, Левин, Ана Каренина, Пиер, княз Андрей и др. за разлика от своя създател нямат никакво влечение към страданието. А във военните разкази и във „Война и мир“ Толстой пръв в руската литература изобрази добродетелите на простия войник, неговия безкористен патриотизъм.

— Смятам, че българинът е повече склонен към известна рационалност, че обръща гръб на духа, макар че много му се иска да повярва в духа. Нашият народ не е черковен. Или той е черковен, но не е вярващ — споделя Емилиян Станев с Иван Сарандев³⁷. В същата анкета той говори за склонността на българския народ към отрицание, създадена от историческите условия. В отговор на българистката Тамара Журавльова писателят заявява: „Никога не съм хвалил „здравия смисъл“ на българина. Тоя здрав смисъл е насочвал погледа му вън от духовното и аз съм го изтъквал с горчива ирония. . .“³⁸

Емилиян Станев и Достоевски прилагат в творческата си практика тези толкова различни наблюдения над националната душа на своите народи. В много от героите на руския гений ирационалното взема такъв превес над здравия разум, че води до болезнени изстъпления, до изострена емоционалност, която често минава в истерия, особено у женския персонаж. Много от неговите героини блуждаят в някакъв прокъннат, непроходим хаос, сами не знаят кого обичат, чувствуват вътрешна необходимост да се самоизтезават, страданието им доставя наслада. Миколка от „Престъпление и наказание“ поема върху себе си убийството на лихварката и сестрай, за да се обрече на мъченичество. Ставрогин се венчава за малоумната и саката Маря Тимофеевна, за да се самоунижи докрай. Шатов проникновено анализира тази абсурдна постъпка: „Вие се оженихте от страх към мъчителство, от страх към угриzenia на съвестта, от нравствено сладострастие.“ („Бесове“, цит. изд., с. 256).

Здравият разум във философските романи на Емилиян Станев надделява, изсушава и обезчовечава Иван Кондарев, Христатиев, Анастаси, Еньо-Теофил, Тихик и Назарий. „Многогласността в моите книги, особено в „Сибин“ и „Антихрист“, е многогласност в българския ум и душевност — само за себе си „философствуване“ — е записал Емилиян Станев в дневника си³⁹. Ще бъдем много едноностранчиви, разбира се, ако не отбележим, че у Достоевски срещаме и хармонично развити образи, последователни в своето благородство, като Альоша, Мишкин, Зосима, Разумихин, Аркадий Макарович, Алей, Баклушин и др. У Емилиян Станев обаче такива светли герои освен Кольо Рачика и до голяма степен Костадин Джупунов няма. Писателят се прекланя пред уравновесения, величествен в своята духовна сила български патриарх, сякаш вижда в него своя неосъществен, но мечтан вътрешен двойник. В цитирания дневник той отбелязва: „Единственият духовен връх в „Антихрист“ — Евтимий“.⁴⁰

³⁶ Критическия статъи за 1873, цит. изд. от 1894—1895 г., т. IX, 206—207, 209.

³⁷ Иван Сарандев. Цит. анкета, с. 63.

³⁸ Пламък, 1981, кн. 1, 84—85.

³⁹ Надежда Станева. Ден след ден. С., 1983, с. 133.

⁴⁰ Пак там.

Но, както вече изтъкнах, духовната твърдост на Евтимий се изразява в тиранизиране над свободния дух, в насилие над съвестта. Той участва в безмилостното осъждане на еретиците, обрича търновчани на гибел.

Когато говорим за Евтимий в съпоставителен план с Достоевски, пред нас изниква внушителният образ на Зосима. Споделяйки с Н. А. Майков още през 1870 г. първоначалния замисъл на „Братя Карамазови“, който след това минава през големи трансформации, Достоевски му съобщава за своите усиления търсения на положителен герой, който да бъде нравствен образец на нацията, да синтезира най-ценните качества на руската душа. „Искам да поставя във втората повест за главна фигура Тихон Задонски, разбира се, под друго име. . . Ще изведе величава, *положителна* (курс. Дост.), свята фигура. Това вече не е Костанжогло и не е немцът (. . .) от Обломов. Отде да знаем: може би именно Тихон е нашият руски *положителен* тип (курс. Дост.), който нашата литература търси, а не Лавровски, не Чичиков, не Рахметов и пр. . .“⁴¹ Тихон Задонски е живял през XVIII в. Завършва дните си в Задонския манастир. До последния си дъх, стар и немощен, той върши благодеяния, просвещава хората, грижи се за болните, „показва пример на най-дълбока дейна любов към човека“, както е казано в бележитите към спомените на Анна Григориевна Достоевска⁴². Той е достоен прототип на един от най-привлекателните образи на Достоевски. Зосима е дълбок мислител. В неговите разсъждения, облечени в тържествения блясък на църковния стил, всъщност откриваме трескавите философски търсения на самия автор, нахвърлени преди това в бележниците и в публицистиката му. Този прекрасен образ на истински духовен пастир в своите поучения непрекъснато се разминава с църковния канон, философски задълбочава и пресмисля примитивните представи за ада и рая, но остава непоколебимо верен на християнската си любов към хората, неуморно раздава мъдрост и утеха на несретниците, които идват при него. Докато непоклатимата преданост на Евтимий към строго установената догма, въпреки вродената му мъдрост и духовна сила, започва да измества любовта към човека, да го доближава до фанатизма. У Емилиян Станев няма такъв стремеж — да създаде образ, който да бъде идеал на нацията.

Анархистите в „Иван Кондарев“ по своята користност и бруталност напомнят на Верховенски от „Бесове“. Калинков и Домусчиев са мошеници. За тях идеята, както за героя на Достоевски, е само удобен повод да разгърнат своята злодейска природа. Но те в романа са епизодични лица, които не оставят трайни следи у читателя. Много по-голямо внимание авторът отделя на Анастаси Сиров. Той гори от желание да извърши подвиг за благо на народа. Анастаси е идеалист, но жестоката и безпочвена идеология деформира неговото съзнание. Този герой на Емилиян Станев няма сложната, фина душевна нагласа на Разкольников, но и той е завладян от неговата идея да прекрати чертата на общоприетия морал — „границата на пигментите“. И той извършва убийство по идейни подбуди, за да използва парите на доктора за издаване на анархистична литература. Неговите цели са много по-абстрактни: „Отсега нататък започва новият живот към саможертва. Ще носи на плещите си трагедията на човечеството“ (цит. изд., т. IV, с. 258). Разкольников извършва престъплението с много по-благородни намерения — за да спаси сестра си и майка си, които в своята безизходност търсят избавление чрез брака на Дуня с един подлец и злодей. Героят на Достоевски възнамерява с парите на лихварката да изтръгне стотици хора от нищетата. Към хуманните доводи се прибавят и чисто самолюбиви. И той като Анастаси желае да изпита силата си,

⁴¹ Ф. М. Достоевский. Письма. Т. II. М. — Л., 1930, с. 264.

⁴² А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., 1971, с. 437.

да си докаже, че принадлежи към избраните хора, на които според неговата теория всичко е позволено. Престъплението превръща живота на Разколников в кошмар, по-страшен от най-жестоката мярка на закона. „Нима аз бабичката убих? Аз себе си убих, а не бабичката.“ И Анастаси започват да го мъчат угризения, които напомнят страданията на героя на Достоевски. И той се само-наказва с престъпленията си, също както Разколников: „В тая донкихотowska борба убитите от него станаха убийци на самия него“ (цит. изд., т. V, с. 398). Анастаси безпощадно анализира живота си и подбудите, които го тласкат към анархизма. Те далеч не са толкова етични: „За какво бе водил той борба? За справедливост и свобода? Тук имаше недоразумение. Не беше ли се борил срещу еснафите, простациите, властниците, без да разбира, че воюва за собственото си спасение против един свят, в който се задушаваше?“ (Цит. изд., т. V, с. 398).

Чрез разсъжденията на Кольо Рачика писателят осъжда демоничното дело на Анастаси, полемизира с неговите убеждения: „Защо Анастаси и двамата му другари убиха тоя човек? Горкият доктор, такъв ужас личеше в очите му!... Никакви идеи, никакви теории не могат да оправдаят убийството. Каин винаги ще бъде нещастен, винаги ще бъде проклет. Тероризмът е глупост. Хората се избиват, защото са заблудени от диви теории... Хора, нали е казано „любите друг друга...“ (Цит. изд., т. IV, с. 270).

В тези думи съвсем ясно звучи гласът на Достоевски, който в „Престъпление и наказание“, „Бесове“, „Братя Карамазови“ напруга цялата си творческа енергия, за да осъди теоретично обосноваването убийство.

И Емилиян Станев като своя учител смесва криминалния жанр с философския. Но в „Иван Кондарев“ криминалната интрига е необмислена. Как е възможно Кольо Рачика веднага да познае Анастаси в тъмната уличка, а слугинята и докторът, които на светло разговарят с него, да не разберат, че е той. Убийството в „Престъпление и наказание“, напрегнатите перипетии, през които минава убиецът, са описани много по-убедително. Драмата на Разколников е несравнимо по-въълнуваща и по-дълбока.

Христакиев по своя проницателен ум напомня на следователя от „Престъпление и наказание“ — Порфирий Петрович. И той проявява не само професионален, но преди всичко психологически интерес към Кондарев, както героя на Достоевски към Разколников. Но Христакиев действа в една тревожна, революционна ситуация, която го превръща в мракобес. Христакиев се проявява не толкова като блестящ следовател по убийството на доктора, колкото като търсещ, мислещ човек във философските спорове с Кондарев. Умният следовател в полемиките с Кондарев често повтаря мислите на Достоевски, насочени срещу революцията и социализма. В цитираната рецензия за „Ана Каренина“ Достоевски пише: „Във възгледите на руския автор за виновността и престъпността на хората ясно се вижда, че никакъв *мравуняк* (курс. м. — Е. Д.)..., никаква организация на труда няма да спасят човечеството от ненормалността...“ А на друго място четем: „Нямайки инстинкта на пчелата или на мравката, които безпогрешно и точно създават кошера и мравуняка, хората поискаха да създадат нещо от рода на безпогрешен човешки мравуняк.“⁴³ Разказвайки за своите младежки увлечения по социализма, той ги нарича „мрак и ужас, готвен на човечеството във вид на обновление и негово възкресение“⁴⁴. В същия смисъл са и размислите на Христакиев за революцията, предизвикани от дневника на Кондарев: „Тия хора бяха узнали страшната тайна и спекулираха с нея пред масите, без да разбират, че по тоя начин подготвят на земята

⁴³ Дневник писателя за 1877 г., т. XI, цит. изд. от 1894—1895 г., с. 590.

⁴⁴ Дневник писателя за 1873 г., т. IX, цит. изд. от 1894—1895 г., с. 338.

най-страшното отчаяние, пред което някогашната мирова скръб би изглеждала като хрема! Те искаха да превърнат обществото на мравуняк, свободата — в монашеска епитимия, хляба — в религия. . .“ (Цит. изд., т. IV, с. 298). И отново Христатиев повтаря същите мисли на Достоевски, след като Кондарев убива селския кмет: „Гнетеше го оня, убиецът на кмета, и не защото се е решил да убие, а защото безвъзвратно минава на другия бряг, при тъмната маса от ратаи, за да я поведе към илюзията за щастливия мравуняк!“ (Цит. изд., т. V, с. 332).

В тези разсъждения на следователя чувстваме мисълта на автора, който често влиза в спор със своите идеи, смутен от доводите на руския гений. Емилиян Станев, от една страна, ненавижда този си герой заради неговото бездушие и карьеризъм, а, от друга страна, Христатиев му е сроден със своя интелект и той понякога напълно се превъплъщава в него. „Това е то значителното в книгата! Стига с тези Джупуни. . .“ — казва писателят на жена си. Тя разказва, че когато пишел за Христатиев, започвал да се държи като него, да мисли „по фашистки“ и да плаши приятелите си⁴⁵. Емилиян Станев се вживява и в другите си герои, но все пак не всички са толкова свързани с неговата духовна биография, както антихристът, Христатиев и Кольо Рачика. Има нещо автобиографично и в идейните търсения на Иван Кондарев, в неговия дълбок аналитичен ум. Този герой, който е замислен като главен в романа, всъщност далеч не е най-сполучливият. Самият автор не го е сътворил с обич. И Кондарев има не по-малко отблъскващи черти от Христатиев. Едва във финала той проявява величие на духа. Но, както вече казах, неговото сливане с народа не е обосновано психологически и за мене е неубедително. Критиката е почти еднотонна, че Костадин е по-жив, по-пълнокръвен и много по-симпатичен. И самият автор признава, че този герой му е по-скъп. Струва ми се, че в самото зачатие на Кондарев има някаква несъобразност, че в този образ съжителствуват по несъвместим начин два противоположни замисъла. Отначало Станев го е виждал като бездушен egoist, обезчовечен от унищоженото религиозно чувство. И в този замисъл той е вложил философията на Достоевски, художествено е реализирал многократните си изказвания, че „нравственото съзнание крие корените си в религиозното съзнание, затова хуманизъм без религия е немислим.“⁴⁶ У мене буди недоумение твърдението на някои критици, че Иван Кондарев е надхвърлил тесняшкото ниво и е един изпреварил времето си ленинец, с голяма духовна красота, че той израства като пролетарски вожд (М. Николов, В. Колевски, В. Йосифов, Р. Йовева, Ст. Каролов, Ч. Добрев). За мене неговата идеология докрая си остава неизбистрена, с много примеси на индивидуализъм и нищезанство. Той заличава границите между добро и зло, пренебрегва материалната база — „хлебното щастие“, както я нарича, без която според Марксовото учение не може да се гради социалистическо общество, да се постигне духовно издигане на масите. Съвсем по тесняшки абстрактни, изказани с гръмка фразеология, са представите му за бъдещето: „Ние ще пролеем много кръв на земята, но тъкмо по този начин човечеството ще закричи с гигантски крачки към нечувано величаво бъдеще. Обхваща ме вдъхновение. Това не е само борба на класи, това е революция на духовете! . . . Няма престъпление, щом целта е висока и в исторически мащаб грандиозна“ (цит. изд., т. IV, 294—295).

В непечатаната част на романа у Кондарев има нещо демонично. Той изповядва, че никого не обича, говори с нищезанско високомерие за „низшите, за немислещите, за говедата“, на които социализмът ще достави материални блага. Кондарев в този изхвърлен вариант не вярва в теорията, щастieto на

⁴⁵ Надежда Станева. Дневник. . . , цит. изд., с. 149.

⁴⁶ Пак там, с. 235.

хората не го интересува. Революцията му е необходима, за да удовлетвори неговия деспотизъм. „Аз се съмнявам, че тая цел е изобщо постижима и въпреки това самата мисъл да насилва живота ме изкушава за това.“⁴⁷ В тази редакция Иван Кондарев много напомня на Ставрогин от „Бесове“. Същият дълбок, мислещ ум, същата безсърдечност и жестокост. Кондарев не е способен на наивни илюзии. Току-що цитираните размисли на героя са съзвучни с предсмъртното писмо на Ставрогин до сестрата на Шатов: „За всичко може да се спори безконечно, но от мене се изля само отрицание без всякакво великодушие и без всякаква сила. . . Аз никога не мога да изгубя ума си и никога не мога да повярвам в идеята до такава степен като него (като Кирилов). Дори не мога да се отдам до такава степен на идеята.“ („Бесове“, цит. изд., с. 671). Според мене най-дълбоко е вникнал в този образ Тончо Жечев, който оспорва схващането, че Иван Кондарев е комунист от ленински тип, че проповядваните от него теории трябва да се смятат за ленинска теория на революцията. „Всъщност — пише критикът — замисълът се оказа друг. В него навярно е влизало намерението появата на Кондарев отначало да напомня за бесовщината, за нечаевщината, за тази странна „противоположна близост“ между него и фашиста Христатикиев. . .“⁴⁸ Тончо Жечев с основание вижда в този образ „разколниковско експериментаторство с човешкия живот, ницшеански антихуманизъм“, които критикът свързва с размислите на писателя за култовските произволи по времето на Сталин⁴⁹. Не е възхитен от характера на Кондарев и самият автор. „Колкото повече му се изясняваше неговият герой като душевност — разказва Надежда Станева, — толкова повече го изпълваше със смут. „Какво да правя? Това е човек, тръгнал да дири нови пътища. У него ратиото винаги надвива сърцето, но никога не го задоволява. Не може, разбира се, да бъде симпатичен, колкото и да се мъча да го направя такъв. Душа, която непрекъснато се блъска, лута.“⁵⁰ Съвсем ясни следи от първоначалния замисъл носи героят и в окончателната редакция на романа, както вече изтъкнах. „Консервативният Костадин с нещо ни е симпатичен, прогресивният Иван с нещо ни е антипатичен. Интелектуалното има и своя отрицателна страна: то изсушава личността“ — пише Пантелей Зарев⁵¹. Иван Кондарев няма топлота и състрадание, и той като Христатикиев влага користни сметки в любовта. Чрез брака с Христина разчита тя да го издържа да получи висше образование. Особено брутален е към Дуса. Той като скъпа разменна вещь я предлага на влюбения в нея Анастаси при условие, че ще убие прокурора. Дори окървавената съвест на анархиста е погнусава от това предложение.

— Сделка, а? затова си дошъл. . . Че аз за такова предложение трябва да те пречукам! Тъй никой не е оскърбявал душата ми!“ (Цит. изд., т. V, с. 288). Христатикиев и Кондарев са духовни двойници, развили се при различни обстоятелства и тръгнали в противоположни посоки. Както констатира следователят, у Кондарев има и нещо трагично. Той се измъчва от своето недоверие към човека, от жестоките закони на революцията. Като Ставрогин, и Кондарев може да отнема човешки живот, без да страда от престъплението. Достоевски особено подчертава злобата на своя герой. Това чувство с огромна сила завладява и Кондарев след убийството на кмета. „Непоклонимо стоеше злобата и го гризеше като ненаситно животно. . .“ (Цит. изд., т. V, с. 320). В злобата си Иван Кондарев стига до отчаяние, до обезверяване: „Революцията се превръщаше

⁴⁷ Надежда Станева. Дневник. . . , цит. изд., с. 132.

⁴⁸ В. Колевски, Т. Жечев, В. Бояджиева. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 г. Първа книга. С., 1979, с. 219.

⁴⁹ Пак там, с. 218.

⁵⁰ Надежда Станева. Дневник. . . , цит. изд., с. 218.

⁵¹ История на българската литература. Т. IV. С., 1976, с. 773.

в илюзия, в напразно проляна кръв и на нейно място идваше. . . царство божие. . .“ (Цит. изд., т. V, с. 320). Такива колебания изживява героят по време на самото въстание. Човек като Кондарев, който вижда нещата в цялата им сложност, студен до бруталност, както го характеризира Корфоновоз, едва ли може така чудотворно да се преобрази, да почувствува толкова доверие и обич към народа, да се жертвува за него, както се мъчи да ни убеди авторът. Ставрогин се самоубива, защото е отчаян от своята непоправимост, от безсмислието на живота, но не се преобразява като Иван Кондарев.

И Емилиян Станев като Достоевски особено се вълнува от трагедията на скептичния, обезверен дух. И Еньо-Теофил е изтезаван от същото раздвоение, което разпъва душата на Иван Карамазов и предизвиква ужасения въпрос на Альбоща: „С такъв ад в гърдите и в главата няма това е възможно? “ Същото отчаяние звучи и в молитвата на антихриста: „Исусе Христе! Не ме изоставяй! . . . Съмнения и безверие като крадци обират плодовите на душата ми.“ (Цит. изд., с. 98). И Иван Кондарев страда по загубената вяра.

Една съществена особеност в сложния образ на Еньо ни отвежда към психологическите открития в „Записки от подземие“ . Когато героят на Емилиян Станев постига своя върховен идеал — вижда Таворската светлина, той изпитва такова неудовлетворение и обезверяване, че тръгва към своята гибел. Този на пръв поглед абсурден психологически момент е художествено изпълнение на размислите на героя от цитираната повест на Достоевски, че човек е същество неблагодарно, вечно недоволно, което инстинктивно се бои да достигне целта (цит. изд., т. III, с. 96).

В „Записки от подземие“ Достоевски е открил една от най-абсурдните прояви на човешката природа: „А човек понякога ужасно обича страданието, до страст, и това е факт“ (с. 97). В „Антихрист“ Емилиян Станев изрича същата мисъл: „Людете намираха сладост в бичуванията, плачовете, в молитвите за очищение. Тъй се укротяваха. Разбрах, че човекът обича страданията си и като Йов му се щё да вини господя.“ (Цит. изд., с. 133).

Но докато в творчеството на Достоевски тази алогична психика е присъща на много от героите, у Емилиян Станев тя е само декларирана.

В каторгата Достоевски се натъква на проблема за свободата в неговите различни аспекти и диалектическа сложност. Този проблем все повече се задълбочава в късните романи, за да утвърди единствено християнската свобода да обичаш ближния като самия себе си и да твориш само добро.

В поемата за Великия инквизитор той с голяма болка констатира вековечната склонност на човека да натрапва с насилие своите догми, да ги смята за единствено безпогрешни и общозадължителни. „Но търси човекът да се преклони пред това, което вече е безспорно, че всички хора да се съгласят на всеобщо пред него преклонение. . . Ето тази потребност от *общността* (курс. Дост.) на преклонението е най-главното мъчение за всеки човек еднолично и за човечеството като цяло от началото на вековете. Заради всеобщото преклонение те се изстребваха един друг с меч. Те създаваха богове и призоваваха „Хвърлете вашите богове и елате да се поклоните на нашите, ако не, смърт на вас и на вашите богове!“ И така ще бъде до свършека на света, даже и тогава, когато изчезнат на света боговете: все едно, ще падат пред идоли“ („Братя Карамазовы“, цит. изд., 301—302).

Проблемът за различните разновидности на тиранията вълнува Достоевски през целия му живот, но за пръв път достига до големи обобщения в „Записки от мъртвия дом“. В „Бесове“ виждаме най-страшната форма на тиранията — въздействието ѝ върху масовата психика, осакатяването и разрушаването на личността. Верховенски така е сковал волята и мисълта на своите последователи, че никой няма смелостта да му противоречи и да отстоява своето

мнение. Той с чудовищно нахалство е успял да вкопчи всички и който веднъж се е свързал с него, не може да се измъкне от хищните му лапи. Единствен Ставрогин, човекът с демонична сила и ум, може да му надвие. Шатов с живота си изкупва своята честност и решителното си откъсване от групата. Сцената, в която Верховенски натрапва своя план за убийството на Шатов, е изключителна като психология на масовото травматизиране на хората чрез страха. Тези места в творчеството на Достоевски са страстен повик за пощада над личността, за нейното свободно изявяване.

Според мене нравствено-философската концепция на Емилиян Станев в неговите философски романи и повести се крие преди всичко в антидогматичния патос, в утвърждаването на свободата на човешката личност и съвест. Не бих казала, че тази ненавист към тиранията и догматизма е внушена от Достоевски. Тя е в природата на нашия автор. Но положително руският гений му е помогнал да вникне в диалектиката на свободата, която ражда своята противоположност, когато е в ръцете на фанатици и деспоти. Еретиците са преследвани от официалната църква. Но в техните недостъпни общинарии, където свободно властвуват, и те стават безпощадни към тези, които не са им съмишленици. Ереста също се превръща в догматизъм и насилие. Бившият княжески слуга Тихик не познава лутанията на мисълта, мъките на съмнението. Той изцяло възприема богомилското учение. Но в него се таят властолюбие, завист и сладострастие. Когато се домогва до пояса на съвършения, Тихик се превръща в тиранин и лицемер, в убиец на княза, Каломела и Назарий. Неговите размишления, след като изнудва гладния Радул да приеме ереста, са в духа на цитираните по-горе откровения на Великия инквизитор за вродената у човека склонност да налага на другите своите богове, да потиска чуждата воля: „Мене ми трябва послушни, за да има благочестие, ред и вяра в учението. . . Подлец е човекът, от слабост е подлец. А щом е тъй, насилвай го за негово добро и за доброто на всички. . .“⁵² В укорите на Назарий към Тихик много добре е изразена тази обреченост на човешките устремии към свобода и братство: „Трябва да се криеш в горите, за да повярват, че страдаш и си страдал за тяхното добро. Тогава сами ще дойдат да ти се поклонят и молят за прошка. Но това ще стане по-късно, когато Бикоглавият ги измъчи с властта си, както ги измъчи ти. Той ги лъже със свобода, както ти ги лъга с небесни престоли, и със свободата ще ги зароби — казва Назарий. . . Слушай — добави той, — не си ли разбрал, че всяко братство завършва с господарство?“ („Тихик и Назарий“, цит. изд., с. 199). В тази повест срещаме проникновени мисли за психологията на фанатизма, срещу който и Достоевски с такава сила въстава в поемата за Великия инквизитор. „Тия мрачни, фанатизирани люде бяха нещастни. . . Техният бог им трябваше да мразят и съдят другите. Ненавист съпътствуваше всяка възвишена представа за справедливост и истина и тъкмо коварният дявол, когото те мразеха най-люто, го озлобяваше към всеки, щом той не признава тяхното учение. . .“ (цит. изд., с. 161—162).

Съдът над еретиците в „Антихрист“ и съборът на Борил против богомилите в „Легенда за Сибин“ предизвикват протест срещу насилието над човешката съвест. Установената догма не зачита драмата на търсещия дух, тя налага еднопосочната мисъл. „Те искаха да мисля като тях и да не подлагам на съмнения техните умове. . .“ — разказва Еньо за своите съднии. Особено разтърсва неговият отчаян стон към Евтимий: „Отче Евтимие, защо мълчиш? Ти познаваш мъките на душата ми. Защити ме!“ („Антихрист“, цит. изд., с. 182). Евтимий съчувствува на отлъчилиия се от църквата, спасява го от смъртна присъда, но и за него мъките на душата, лутанията на мисълта са грях, който трябва да бъде наказан.

⁵² Емилиян Станев. Избрани произведения в три тома. Т. I. С., 1977, с. 142.

Достоевски се мъчи да убеди и себе си, и другите, че единствената истина е Христовото учение. Нашият автор е по-краен. Една от най-съществените му концепции е, че няма абсолютни истини. Всеки преиначава установените норми според своята индивидуална психика. Още в „Иван Кондарев“ се сблъскват не само противоположни идеи, но и разногласия между самите комунисти. В „Антихрист“ виждаме колко различно се възприема Христовото учение, колко ереси и официални догми се създават въз основа на него. Там авторът прави и своя главен философски извод чрез разсъжденията на Теофил: „Запитаха защо съм хвърлил расото и съм избягал от светата лавра. И пак замълчах, защото си спомних как Пилат бе запитал Христа що е истина и Христос мълча, понеже истината е в свободата на мисълта, за всекиго различна и е противоречива като света“ (Антихрист“, цит. изд., с. 180).

Във философските романи на Емилиан Станев се сблъскват противоположни опониращи гласове, които създават силен драматизъм. В тази полифоничност влиянието на Достоевски е съвсем явно. Разговорите между Христакиев и Кондарев напомнят на философските дискусии, които водят много от героите на Достоевски. Без да влизат в пряк диалог, особено остро се сблъскват опониращите гласове на Великия инквизитор и стареца Зосима. Едва ли другаде в световната литература атеизмът и религията са си давали такова сериозно сражение, както в този роман. И двамата опоненти са еднакво мъдри и дълбоки мислители, всеки по своему убедителен. Писателят сам е в непрестанна, разгорещена борба със себе си, в която с безукорна обективност и честност привежда всички доводи „за и против“. Противоположните гласове на Зосима и Инквизитора са израз на вътрешните противоречия на Достоевски, на неговата мъчителна драма, която няма да му даде покой до последния дъх.

Ангел Анчев в споменатото вече изследване е открил в дневника на Кондарев една много съществена близост с Достоевски — неговата диалогичност. „Там, пише авторът, героят сам спори със себе си, със своя двойник.“⁵³ Новите му схващания, както вече казах, не го успокояват, той и с тях е в постоянен спор. Същата вътрешна борба се разгаря и в душата на антихриста. Непрестанната мислена полемика на героя с Евтимий е в духа на Достоевски. И Еньо-Теофил се измъчва от вечните въпроси на духа, от тайните на битието. Неговите разсъждения срещу християнската религия са близки по смисъл до укорите на Великия инквизитор, особено сънят за погребението на Христос в лозето. Същото отрицание на неговата божествена сила се крие в думите на Инквизитора, че той не се е поддал на изкушението на дявола да скочи от върха на храма, защото е знаел, че ще се разбие в земята.

И Емилиан Станев подобно на своя велик учител обективно и докрай развива противоположната теза — на непоколебимо явяващия български патриарх и едновременно полемизира с него. В своето задълбочено изследване на философските романи на Емилиан Станев Румяна Йовева с основание възприема разсъжденията на Евтимий като вътрешен глас на главния герой. „Великият исихаст е художествена материализация на второто, опониращо „аз“ на Антихриста.“⁵⁴ Обезвереният негов ученик го кори за жертвите, оборва неговите убеждения, а в същото време жадува да го срещне, търси го, прекланя се пред силата на неговата вяра. „От Царевец проклинях твоето безумие, а душата ми ридаше пред величието на гобелната ти вяра“ („Антихрист“, цит. изд., с. 218).

Евтимий е мечтаният, но непостижим вътрешен двойник на самия автор. И той като героя си го осъжда, а в същото време благоговее пред него, въздига го в единствен духовен връх в „Антихрист“.

⁵³ Ангел Анчев. Цит. книга, с. 196.

⁵⁴ Румяна Йовева. Философско-историческите романи на Емилиан Станев. С., 1981, с. 153.

Достоевски толкова много разчита на доводите на Зосима, стреми се да внуши на читателя и на себе си, че те побеждават богоборчеството на Великия инквизитор. А Емилиян Станев в противоположност на изказванията си пред своите анкетьори и близки, утвърждава не позицията на Евтимий, а атеизма на антихриста. В „Антихрист“, както е забелязал и Ангел Анчев, житийният жанр напомня на „Братя Карамазови“ (цит. кн. с. 207). Този църковен колорит на речта, нейният патос, са в хармония със средновековния сюжет. Иван Сарандев намира несъответствие между житийната традиция и „Антихрист“, защото в житието повествованието не се води от първо лице. Струва ми се, че тук има неосъзнато влияние от житието на стареца Зосима, което също е написано в монологична форма.

От паралелите между двамата писатели проличава колко голямо и плодотворно е въздействието на Достоевски върху Емилиян Станев. Великият руски художник и мислител го е водел из лабиринтите на човешката душа, по изрази на самия Станев — дал му е поглед за човека. Психологическото майсторство на нашия писател е минало през школата на Достоевски, за да обогати нашата литература с нови герои, трагично раздвоени и търсещи. Достоевски го насочва и към философски и нравствени проблеми, към разгорещена борба на идеи. Тази полифоничност, както и философското осмисляне на историята, са също нещо ново в нашата белетристика. Както вече изтъкнах, в самото влияние на Достоевски върху Емилиян Станев се чувства една странна диалектика. Той ту е покорен от религиозните концепции на Достоевски и в разговори, както и чрез някои герои с жар ги повтаря, ту енергично ги оспорва. А в замисъла на творбите си винаги им се противопоставя. Едва ли има друг български писател, върху когото Достоевски да е оставил толкова дълбоки следи. Но Емилиян Станев е талантлив ученик, който не само че не се обезличава от близките контакти с този титан, но, напротив, те отприщват неговите индивидуални творчески сили. Най-значителните му герои носят чертите на българския национален дух и са много различни от героите на Достоевски. Той възкреси съдбоносни моменти от нашата история. Достоевски му помогна да извлече от тях философски изводи, които винаги ще вълнуват — изводи за правата на свободната човешка мисъл и съвест.

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАТА РЕВОЛЮЦИЯ КАТО ХУДОЖЕСТВЕН ПРОБЛЕМ

Л. И. ТАРАСОВА (Ленинград)

1. СИТУАТИВНО СЪСТОЯНИЕ НА ИЗКУСТВОТО

Ако с изучаването на аспектите на проблема за научно-техническата революция се занимават цял ред обществени науки (философия, социология и т. н.), то интерес към истински „човешката“, социалнопсихологическата, нравствената и естетическата страна на научно-техническата революция са призвани да проявят и проявяват също и художествената литература, литературознанието и литературната критика. При това литературата „очевидно трябва не да разкрасява научно-техническата революция, не да се прекланя пред нея, а да спомогне да я осъзнаят не като самоцел, а само като средство, да покаже нейните граници, нейните опасности. . .“¹ Да изучава диалектиката ѝ от позициите на хуманистичния идеал, като помни, че в реалната действителност разрешаването на пораждащите от нея противоречия е възможно единствено по пътя на обединяването на постиженията на научно-техническата революция с предимствата на социализма. Като цяло социалистическата концепция за научно-техническата революция е концепция на историческия оптимизъм. Но въпросът „благо или проклетие е научно-техническият прогрес за човешкото общество“ в определен смисъл не е безпредметен. Литературата, тази, по изразу на Белински, „болна съвест на човечеството“, не може да не реагира и на негативните, а не само на позитивните, дори при условията на социализма, последствия от научно-техническата революция. Как тя реагира на това — на проблемно-тематично равнище и в плана на художествения конфликт — именно това е предметът на нашето изследване. А това означава по наше мнение потапяне в конкретния художествен материал, анализ на отразяваната в него социална, нравствена, идеологическа проблематика.

При изследването на дадената тема е необходимо да се взема под внимание, че въпросът за взаимоотношенията между научно-техническата революция и литературата е част от по-общ проблем — за съотнoшението между науката и изкуството², станал предмет на дългогодишна дискусия и имащ своята най-нова библиография, а също и между изкуството и морала³.

¹ Д. А. Гранин. Научно-техническая революция и личность. — В кн.: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества. Л., Наука, 1980, с. 70.

² Ще назовем отделните значителни общофилософски, литературоведски и изкуствоведски, съветски и български монографии, колективни сборници и отделни статии: Б. С. Мейлах. На рубеже науки и искусства. Спор о двух сферах познания и творчества. Л., Наука, 1971; Б. С. Мейлах. „Философия искусства“ и „Художественная картина мира“. — В кн.: Худо-

Познатата от много изследвания мисъл за единната природа на творчеството позволява да не се съгласим с тенденцията да се разглежда названото съотношение само в плана на традиционното съпоставяне, и по-точно — противопоставяне. Между това в наше време е по-важно да се открива общото, обхващащото начало в научното и в художественото мислене. За това пишат учени — представители на различни области не само на хуманитарното знание. Твърде интересни в този план са например размислите на българския философ Г. Гиргинов или на съветския физик-теоретик, акад. А. В. Мигдал. Б. С. Мейлах мисли, че е „настъпило времето за поставяне на въпроса за създаване на единна теория на творчеството, в която биха били определени общите основи на творческата дейност, а също и диференцирани отделните ѝ видове в науката и изкуството“⁴. Той смята, че осмислянето на проблема за общото и специфичното в двете сфери на познание и творчество „не във вид на общи разсъждения, а във формата на конкретния анализ ще позволи да се разкрият дълбинните връзки на научното и художественото творчество. . .“ И по-нататък: „Обаче за създаването на единна теория на творчеството е нужно да се преодолее ограниченото разбиране на научно-техническата революция, което най-много пречи за дълбокото проникване в „тайните на творчеството“. Тази ограниченост се проявява особено в трактовката на проблема „научно-техническата революция и изкуството“. В изследванията на тази тема акцентът пада най-често върху втория елемент от формулата за научно-техническата революция — върху техническите завоевания на тази революция. Оттук и особеното внимание, което се отделя на възможностите за използване на кибернетиката и математическите методи при изучаването на художественото творчество“⁵. Б. С. Мейлах говори за съвсем друго „значение на научно-техническата революция“, по-специално и за изучаване на художественото и научното творчество: „... качествено равнище на аналитичното мислене нарасна неизмеримо, откриха се нови перспективи за опознаване на най-сложните (в това число и на непосредствено ненаблюдаеми), явления в света на природата и в живота на човека“⁶. В същия план се изказва и П. Н. Федосеев, подчертавайки, че съюзът на науките е свързан с встъпването „в нов етап на логико-методологическите изследвания, когато по-нататъшното им развитие трябва да придобие по-синтетичен характер“⁷.

Обръщайки се непосредствено към темата за отражението на процесите на научно-техническата революция в съвременната литература, можем да назовем цяла редица изследвания на литературоведи и литературни критици, а също така и на философи и социолози⁸. Интерес представляват и изказванията на редица писатели, които понякога едновременно са представители и на науката.

жественное творчество. Л., Наука, 1983; А. В. Гулыга. Искусство в век науки. М., Наука, 1978; Г. Гиргинов. Наука и творчество. М., Прогресс, 1979; Ю. А. Андреев. О соотношении и эволюции художественного и научного познания. — В: О прогрессе в литературе. Л., Наука, 1977; М. А. Сапаров. Между художественностью и сциентизмом (к спорам о воздействии современного научного прогресса на искусствоведение). — В: Художественное и научное творчество. Л., Наука, 1972; А. В. Мигдал. О психологии научного творчества. — Наука и жизнь, 1976, № 2, 3.

³ В. Д. Днепров. Литература и нравственный опыт человека. Л., Советский писатель, 1970; В. И. Толстых. Искусство и мораль (о социальной сущности и функции искусства). М., Политиздат, 1973; О. Г. Дробницкий. Проблемы нравственности. М., Наука, 1977; В. Вичев. Мораль и социальная психика. М., Прогресс, 1978.

⁴ Б. С. Мейлах. Научно-техническая революция и возможности теории творчества. — В кн.: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества. Л., Наука, 1980, с. 21.

⁵ Пак там, 21—22.

⁶ Пак там.

⁷ П. Н. Федосеев. Дialeктика современной эпохи. Изд. 2-е, М., 1975, с. 517.

⁸ Такива са например книгите и статиите: В. Ивашева. На пороге XXI века (Научно-техническая революция и литература). М., Художественная литература, 1979; В. Е. Ковский.

Сред различните мнения, изказвани в дискусиите през последното десетилетие⁹, може да се отделят гласовете на онези, които още се съмняват в правомерността на свързването на научно-техническата революция и литературата и на онези, които никак не се съмняват в подобна правомерност. Критикът Л. Новаченко например недоумява „защо ние... трябва да започваме от научно-техническата революция в разговорите за съвременната литература?..." Той е недоволен и от това, че проблемът се формулира от неговите привърженици като „научно-техническата революция и литературата“, а не „литературата и научно-техническата революция“, „което би било по-естествено, щом става дума за отражение именно в литературата на едни или други обществени явления“. Критикът забравя за взаимното влияние, за обратната връзка. Втората формулировка подразбира влиянието на литературата и изкуството върху процесите на научно-техническата революция, протичащи в реалната действителност, което представлява вече друг проблем (по-специално влиянието на литературата, на изкуството върху развитието на творческото въображение на учените, върху тяхната нравствена, ценностна ориентация и т. н.).

Изследването на жизнените процеси е главна задача на литературата. И именно затова научно-техническата революция с всичките си сложности и противоречия днес наистина владее въображението на литераторите — дори в онези случаи, когато те, писателите, сами не подозират това. Такова е ситуативното състояние на литературата и изкуството. „Въпросът за смисъла на изкуството никога не е бил отвлечено-академичен. Всяко общество го решава в съответствие със своите нужди и интереси. От многообразните фактори, оказващи постоянно въздействие върху изкуството, някои в един или друг период се придвижват на първи план и определят ситуативното състояние на изкуството. В съвременните условия това са науката и техниката.“¹⁰ Под все по-засилващото се въздействие на научно-техническата революция стремително се изменят „не само производствените технологии, но и стандартите на потреблението, формите на общуването, на свободното време и съответно — всички механизми за регулиране поведението на хората в непроеизводствената сфера на дейност“¹¹.

Литература в изменяющемся мире. Современная советская проза и научно-технический прогресс. М., Наука, 1974; В. Е. Ковский. Преодоление односторонности (проблемы „научного сознания“ в современной художественной концепции личности). — В: Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. М., Наука, 1980; Б. А. Анащенко. Этот простой сложный человек: научно-техническая революция — социальный прогресс — литература. М., Советский писатель, 1977; М. Б. Храпченко. Литература и искусство в современном мире. — Новый мир, 1971, № 12; А. В. Македонов. О некоторых аспектах отражения научно-технической революции в советской поэзии. — В: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества. Л., Наука, 1980; В. Е. Ковский. Научно-техническая революция как художественная проблема. М., Наука, 1975; Ю. А. Андреев. Воздействие научно-технической революции на литературу. — Русская литература, № 1, 1980; Ю. П. Гусев. Научно-техническая революция и некоторые аспекты ее влияния на идейно-эстетическое развитие социалистических литератур. — В: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., Наука, 1977; Е. Каранфилов. Современность в интимной лирике. — В: Единство и многообразие. Литературно-художественная критика в НР Болгарии. М., Прогресс, 1979; А. Т. Натев и др. Научно-техническая революция и литература. — Новый мир, 1974, № 3; Е. Македонов. Научно-техническая революция, человек и литература. — Пламък, 1978, № 12.

⁹ Вж. например материалите в рубриката „Взаимодействие науки и искусства в условиях научно-технической революции.“ — Вопросы философии, 1976, № 10, 100—125 и № 12, 122—143; Дискуссионный клуб „ЛГ“. — ЛГ № 28, 1978; ЛГ № 49, 1978; ЛГ № 33, 1979; ЛГ № 34, 1979; ЛГ № 42, 1979; ЛГ № 45, 1979; Дискуссионный клуб „ЛО“. — Лит. обозрение, 1979, № 2, 3, 4.

¹⁰ В. И. Толстых. Искусство и мораль, 274—275.

¹¹ Научное управление нравственными процессами и этикоприкладные исследования. Новосибирск, Наука, 1980, 2—4.

Литературоведката Т. Л. Мотильова, когато упреква онези, които се опитват „да поставят развитието на цялата съвременна литература в зависимост от научно-техническата революция“¹², има предвид по-специално книгата на Б. А. Анашенков „Този прост сложен човек“. Отзовавайки се за автора на тази „полезна книга“ като за един от пионерите в изучаването на проблемите, свързани с научно-техническата революция, тя възразява против твърдението, че в съвременната литература темата за научно-техническата революция има „доминиращо, направляващо и определящо значение“, че това е „не просто тема, а тема над темите“¹³. И в качеството на контрааргумент привежда следните доводи: „В действителност в творческата практика на писателите, известни с най-задълбочени произведения, въпросите, издигнати от научно-техническата революция, нямат самостоятелно значение, те взаимодействуват с други проблеми — социални, нравствени. Научно-техническата революция не е първоосновата на съвременното художествено развитие; литературата, изкуството имат свои вътрешни закони, свой натрупан от векове и непрестанно обновяващ се опит в усвояването на реалния свят — опит, който води във всяка дадена историческа ситуация към едни или други творчески търсения.“¹⁴

Без да имаме основания да възразяваме против мисълта за съществуването на „свои вътрешни закони“ и „свой опит“ на литературата, ние не можем все пак да разберем какво отхвърля авторката. Както изглежда, тя се изказва против тенденцията да се вижда знамение на времето в нашествието на онези безсъдържателни „производствени романи“, в които технологическите нововъведения и проблеми отдалечават човека на втори план. И това е справедливо. Но за какво е тук отражението в литературата на процесите на съвременната научно-техническа революция, която се характеризира с това, че е поставила в центъра на проблема качествата на самите производителни сили — на социално-отговорната и творчески активна личност? Подобно „неприемане“ е следствие от разбирането на научно-техническата революция като процес, протичащ в чисто техническата сфера, затворен, обособен в самия себе си. Между това днешната революционна фаза на научно-техническия прогрес е явление всеобемно, произващо цялата наша съвременност и диалектически свързано с другите процеси — социални, нравствени и идеологически.

Струва ни се не съвсем вярна самата постановка на въпроса: ръководи ли, или не ръководи научно-техническата революция съвременното изкуство? (Между това приблизително така се поставя той не само в трудовете на цяла редица изследователи на проблема.) Мисълта е, че главният литературен процес се определя от исторически, социални и нравствено-етични фактори. Изглежда, че тук трябва да действа не принципът на противопоставянето, подмяната, изключването, а диалектическият принцип на взаимовръзката. Става дума не за „ръководене“, а за взаимно влияние, проникване, произвеждаемост. *Ние сме убедени, че влиянието на процесите на научно-техническата революция в една или друга форма, на едно или друго равнище се проявява върху съвременната литература като цяло.*

Революцията в науката и техниката повлече след себе си революция в научното, техническото, но и въобще в човешкото мислене. Тя подразбира общо движение — прогрес на всички родове човешка дейност. И ако говорим за проблема за отражението на научно-техническата революция в литературата, то „не бива да го свеждаме към едни или други реални на съвременната наука

¹² Т. Л. Мотильова. Человек и техника в новейшей зарубежной литературе (к вопросу о роли научно-технической революции в литературном процессе). — В: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества. Л., Наука, 1980, с. 117.

¹³ Т. Мотильова. Указ. соч., с. 117.

¹⁴ Пак там.

и техника от рода на споменаванията за атомната бомба или полетите в космоса, или към едни или други описания на проблемите и новостите на науката и техниката. . .¹⁵ Та нали, като отрича, в общи линии, обособеността на темата за научно-техническата революция в литературата, А. В. Македонов например вижда в нея проблематика, която, „ставайки предмет на художественото изследване, позволява с особена рязкост да се разкрият чертите на героя на съвременната епоха“¹⁶.

Пиесата на Ал. Гелман „Протокол от едно заседание“ и заснетият по нея филм „Премия“ са остро съвременни, напълно в духа на научно-техническата революция. Но ключовата фраза, произнесена от главния герой — бригадир Потапов: „При нас в бригадата се извърши научно-техническа революция“, и в подтекста има не някакви свръхразумни рационализаторски предложения, а друго: висока степен на осъзнаване от членовете на този неголям колектив на собствената лична отговорност за възложената работа и въобще за всичко, което се извършва край тях. Да има своя лична позиция, понякога обратна на общоприетата, да се стреми към единство на слово и дело, на мисли и постъпки — това е белег на епохата на зрелия социализъм и на научно-техническата революция. В центъра на вниманието на автора се оказва изследването на социално-нравствената динамика на личността — концепцията за човека. В романа на Ю. Бондарев „Бряг“ (1975) въобще няма нито дума за научно-техническата революция, той тематично не е свързан нито с науката, нито с производството. С какво поражават той нашето съвременно въображение? Защо романът се възприема като възможен именно днес — все в същата епоха на научно-техническа революция? Разбира се, тук също звучи темата за отговорността на личността и тя е поставена в още по-глобален план — за отговорността на хората за опазване на живота на планетата Земя. Самата тази породена от трагичните колизии на века тревога е белег на днешната епоха на научно-техническата революция. Но освен общочовешката значимост на засегнатите в романа проблеми той се отличава и с характерната именно за нашето време духовна нагласа — и с възродената потребност да размишляваме над тайните на нашето съществуване, и с някаква носталгия по човешкото единение и по простите ценности на битието. А нали всичко това е реакция на определени негативни процеси на научно-техническата революция. Романът е белязан и с особена дълбочина, със синтетизъм на писателското мислене, неговият стремеж към дирене на истината се съчетава с диренето на средства за нейното изразяване — на собствен стил, на стила на съвременността.

„Дори роман за любовта, написан във формата на чеховската или буинската проза, би звучал днес, видимо, архаично, по-точно — извънвременно. При целия блясък на стила, при цялата значителност на лирическите похвати много неща не биха достигали на такова произведение. Възможно е да не му достига „съвременният дух“ на нашия нервен технически век и на нашите грижи, надежди, безпокойства“¹⁷ — пише Ю. Бондарев и подчертава, че говори „не за прякото изразяване на белезите на времето, а за онова, което незабележимо, дори подсъзнателно се вплита в тъканта на произведението, в неговия стил. Епохата безпощадно и властно налага своя отпечатък върху жизнените явления, върху фактите и чувствата, върху мисловния процес.“¹⁸

¹⁵ А. В. Македонов. О некоторых аспектах отражения научно-технической революции в советской поэзии. — В: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества. Л., Наука, 1980, с. 101.

¹⁶ Пак там, с. 98.

¹⁷ Ю. Бондарев. Поиск истины. М., Современник, 1979, с. 24.

¹⁸ Пак там.

На времето, когато се разгърна дискусията по повод „Южноамерикански вариант“ на Сергей Залигин, характерът на героинята на книгата — Ирина Мансурова — не беше съвсем вярно разбран от критиката именно защото много точно възпроизвеждаше някои трудно уловими изменения в човешката (и по-специално — в женската) психика, породени от процесите на научно-техническата революция. По-вярно от другите според общото мнение оцели романа социологът В. Переведенцев, който подчерта адекватността на съдържанието на произведението на показаните процеси. „При пълното отсъствие в романа на технически описания — отбелязваше той — аз нито веднъж не се усъмних в това, че става дума именно за техническата интелигенция, за творците на самата техника. И за онези, които създават за тях условия за самото научно творчество. Защото трудът налага неизгладим печат върху хората, върху начина им да мислят, разговарят, чувствуват. . . . Главното. . . разбира се, е в системата на мисленето, в постройката на разсъжденията.“¹⁹ Социологът специално обърна вниманието върху аскетизма на автора при показването на производството, още по-симптоматичен, понеже С. Залигин, който в миналото сам е бил учен, познава света на науката отвътре, познава и микроклимата на научно-изследователските институти, и микросвета на съвременните институти на техническата революция. Копнежът по истинска любов на четиридесет и три годишната, омъжена и наглед постигнала всичко сътрудничка на института Ирина Мансурова беше следствие от известен вътрешен смут, по-точно — от объркването на женската й същност, когато тя все по-често започваше да мисли, че живее във вечно бързане, че животът преминава и прекалено много в него се е извършило и се извършва случайно, а работата понякога заменя самия живот. Това беше копнеж по собствения „вариант“ и неудовлетворение от варианта, наложен от живота. Впрочем не е удовлетворен от себе си и „мозъкът“ на научноизследователския институт — Никандров, който смята за много нисък коефициента на полезното действие на собственото си и на своите сътрудници творческо отдаване и не намира средства да го измени. Дори скритият роман на Мансурова и Никандров е белязан с печата на все същото неудовлетворение и стресово състояние — следствие на постоянното нервно и духовно напрежение. А и произведението като цяло е белязано с този печат. За неговите герои е характерна и увлечеността от творчеството, и предаността на делото, и не по-малко силната потребност да излязат извън своята професия, зад пределите на рационалното и ежедневието. Темата за творците и жертвите на научно-техническата революция, за нейните ентузиастични и противници се среща в литературата в най-различни варианти. При това често „творецът“ и „жертвата“ сякаш се съчетават в един герой.

Така в романа на българския писател В. Попов „Низината“ (1977), при цялата нееднозначност на населяващите го многобройни герои — от шофьорите, монтажниците, зидарите, шлосерите, арматуристите и другите редови работници на строежа до партийния секретар Кира, доктор Паунов и художника Йордан — именно действащият в много от главите Гаврилов, който носи върху себе си печата на „железния човек“ от 50-те години, си остава за нас непроницаем като характер, защото така и не се саморазкрива докрай. Ако съпоставим Гаврилов с много по-ярко нарисувания образ на бригадира Манаси Миланов, можем да забележим доколко по-лесно е за писателя да изобразява вече отдавна познатото, опирайки се на традициите на „селската“ литература, и доколко по-трудно му е да улови същността на ставащото — на днешното, да се сблъска със стихията и незавършеността на настоящето. И все пак, говорейки за природата на конфликтността в характера на Гаврилов,

¹⁹ В. Переведенцев. Вариант. — Литературное обозрение, 1973, № 5.

трябва да изясним защо този герой — умен и енергичен ръководител на голямото строителство, а значи и съзидател, трябва да бъде толкова сух, емоционално ошетен, по-малко надарен от природата? Тази тема авторът особено заостря в абзаците, рисуващи психологическото състояние на Гаврилов, който веднъж е сънувал странен сън: „Къде са отишли хората, питаше се недоумяващ Гаврилов, като бродеше из Низината. Отбиваше се в празните канцеларии — на първи район, на втори район, звънеше по телефоните и пак си отвършаше сам — всичко беше наред, работата кипеше, машините не спираха, но хора нямаше.“²⁰ А после той си отива у дома, но там също няма никого, дори вечно очакващата го жена. И едва след като включва телевизора, „и там се появиха хора. . . без да разбира за какво бяха тези новини, тези коментари на политически събития или постановки на телевизионния театър, той чакаше да се отвори вратата към стълбището или откъм кухнята, да влезе най-после Ана и да му зададе въпроса, как иска яйцата — бъркани или на очи. Но тя не влезе“²¹.

За този сън Гаврилов разказва на доктор Паунов. На това лекарят отвърща: — това е, казва, просто следствие от преумората на нервната система. Но после добавя кой знае защо: „Бъди здрав! . . . И не мисли за тези глупости. . . А аз едно ще ти кажа . . . Ние сме сурови хора с тебе. . . Уважават те, Афанасий Николаевич. . . Срасна се ти с низината и аз се сраснах с нея, я колко народ минава и през тебе, и през мене. Може би мащабите са различни, ама има нещо общо, а?

— Има, разбира се — кимна Гаврилов. — Ти оправяш хората, които аз похабявам. . .

— Не ги похабяваш ти, Афанасий Николаевич, техническата революция ги похабява. Щом искаме да сме в крак със света, тия хора ще похабим, за да е леко на следващите. Така ли беше?“²² Гаврилов се навъси, не му хареса последната фраза на лекаря. Но не се учуди, като научи от него и още нещо: оказва се, че на строежа го наричат „Железния човек“. Гаврилов дори се разсмя — нека го наричат, само да си вършат работата. И все пак кой знае защо си спомни как на едно тържество съветският инженер Лобаченко внезапно го целуна по двете бузи и каза: „Другарю Гаврилов. . . гледам те — пиеш, пиеш с нас, и ти вдигаш тостове, а не се отпускаш. Че отпусни я тая душа, че дай ѝ малко въздух.“²³ Душата на ръководителя, помисли си тогава Гаврилов, къде е тя — в работата и само в работата.

Разкрил се мъничко единствено в беседите с доктор Паунов, героят отново нахлузва своите „железни доспехи“. И ние така и не можем да разберем какво сърце бие под тях. Още повече, че неговите собствени разсъждения за този важен орган, като за „мека амеба, дето тупти в гърдите ни шейсет пъти в минута и ни кара да мислим и да се съмняваме в себе си, да спираме и разсъждаваме, а не да действуваме. . . “ — не изясняват въпроса и се възприемат като даденост и поза. А изказването на Гаврилов за това, че доктор Паунов, казва, е „признак на онова вечно недоволство, на оня вечен консерватизъм пред прогреса, на онова преклонение и умиление пред природата, на всички глупости, които са спъвали винаги човечеството и са го правили роб и на природата, и на себе си“²⁴, заставят да се замислим дълбоко и дори да се ужасим — какво ще стане със самата природа, ако възтържествуват хората в железни доспехи? Още повече, че и самият доктор — човек твърде положителен и неприспособленец, предпочел днешното свое служене на хората пред научната кариера и столичния живот, се изказва

²⁰ В. Попов. Низината. С., Партиздат, 1977, с. 82.

²¹ В. Попов. Низината, с. 82.

²² Пак там, с. 87.

²³ Пак там, с. 86.

²⁴ Пак там, с. 441.

приблизително в същия дух: „Нашият прогрес не познава мярката“, „цяла България вече е станала една Низина и тепърва ще става. . . искам да кажа, че цялото земно кълбо вече е станало една Низина, или тепърва ще става.“ И това звучи съвсем не оптимистично (макар че ние разбираме — крайности на полемиката), защото, оказва се, че „ние все повече и повече ще произвеждаме, ще вдигаме заводи, ще повдигаме благосъстоянието, ще се тровим и задушаваме, ще умираме от катастрофи, ще съкращаваме разстоянията, ще задминаваме скорости“²⁵. В тези тиради отново се чува полемично заостреният въпрос — какво трябва да противостои на този непознаващ предели прогрес на науката и техниката, на това благо, което носи едновременно с това в себе си проклятието? „Граници на растежа“? — както смятат членовете на така наречения Римски клуб, т. е. изкуствени ограничения или тяхно развитие? Или разумът и отговорността на социалистическия човек от епохата на научно-техническата революция? Нали целият въпрос е в това, ще се окаже ли човекът като личност достоен за онова, „което той самият е породил със своето практическо и познавателно действие“²⁶. Ще се извиси ли „до способността да стане господар над своите творения“²⁷, няма ли да се отклони от отговорността за извършващото се в света по неговата воля“²⁸. Тук се дочува отглас от позицията на „все по-нарастващата вяра във всемогъществото и хуманната мисия на науката, просветата, прогреса (в каквото и да се vyplъщава той)“²⁹. Както отбелязва съветският философ, често новото е напълно забравеното старо, защото „за баща на тази традиция на противостоянето на увлечението от успехите на разума може да се смята Монтен (който обаче съвсем не е бил противник на знанията, науката и разума. . .)“³⁰. Така че „странната“ нотка, прозвучала в цитираните по-горе тиради, е дан на тревогите на века.

Литературата тънко долавя факта, че формирането на личността при социализма се извършва под влиянието преди всичко на социалните преобразования, но не бива обаче да не се взема под внимание и огромното влияние на факторите на научно-техническата революция — по-специално, все по-интензивният процес на преодоляване на традиционния за предишното общество антагонизъм между човека като съставна производителна сила и човека-личност. Съвременната философска и социологическа мисъл твърди, че „в периода на развиващата се научно-техническа революция производителната сила и личността на човека не трябва да се разбират дуалистично или дори да се противопоставят една на друга. Те трябва да бъдат разглеждани единствено в диалектическа взаимобусловеност и опосредствуваност. . .“³¹ Защото без едното го няма другото. Литературата е винаги по-конкретна и се занимава не с крайните истини, а с трудния и жив процес на тяхното раждане. И подобна „диалектическа взаимобусловеност“ тук също прозира твърде нагледно. Във връзка с всичко казано по-горе е ясно, че ако генезисът на характерите, подобни например на Потапов от споменатата пиеса на Ал. Гелман, или на Чешков от пиесата на И. Дворецки, на Гаврилов от „Низината“ е преди всичко социален (а не технократски) носещ дух на партийност и гражданственост, то не по-малко водещи и в много отношения още формиращи се черти на тези герои (деловитост, образованост, инициативност, изострено чувство за новото и нетърпимост към шаблона и застоя, както и на излишната понякога рационализация), са породени от епо-

²⁵ В. Попов. Низината, с. 440.

²⁶ О. Г. Дробницкий. Проблемы нравственности. М., Наука, 1977, с. 324.

²⁷ О. Г. Дробницкий. Проблемы нравственности, с. 324.

²⁸ Пак там.

²⁹ Пак там, 321—322.

³⁰ Пак там, с. 322.

³¹ Р. Шим. Человек в условиях научно-технической революции. — В: Научно-техническая революция и идеологическая борьба, с. 75.

хата на научно-техническата революция. Точно така при цялата непоклатимост на такива социалистически морални норми като интернационализъм, патриотизъм, високо съзнание за обществен дълг и т. н. нравствените отношения, без да бъдат застинали, претърпяват определени изменения. Нарастват изискванията към много нравствени качества на личността, които оказват пряко влияние върху нейните делови отношения — оголва се тяхната дифузия, взаимопроникване. Новото равнище на развитие на обществените производителни сили предизвиква нови форми на връзка между личността и обществото. И този процес на движение на живота на обществото, с всичките му противоречия и конфликти, намира отражението си в произведенията на социалистическата литература — и в проблематиката, и в самия начин на мислене, и в обновяващия се характер на художествения конфликт. Така например, базирайки се дори на отделните, приведени по-рано примери, можем да направим извода за съществуването на някакво конфликтно противостояние на двата типа литературни герои, едни от които живеят преди всичко „по заповедта на студения разум“, а другите — в основни линии със съображенията на съвестта и чувството. Показаната, проследяваща се в твърде много произведения крайна поляризация отразява диапазона на нравствените търсения в самото общество, диренето на оптималния вариант — на хармонично развитата личност, която би съчетала в себе си способността за емоционална непосредственост с умението да осмисля аналитично жизнените явления.

Под въздействието на опита на другите сфери на духовната дейност в литературата на обществото на зрелия социализъм се усъвършенствуват и се развиват творческите принципи за художественото познание на човека. Един от най-важните става проблемът за самопознанието, за самоанализа, за способността на литературния герой и на трезва самокритика, и заедно с това на полемика с остатъците от старите представи. Тя отразява реалните тенденции в развитието на нашия съвременник, свързани с растежа на неговата гражданска активност, с неговата образованост, с разширяването на умствения му кръгзор, „с изменящото се разбиране на структурата на взаимовръзките между личността и заобикалящата я социална среда“³², с новото равнище на участие на личността в обществения живот.

2. НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКА РЕВОЛЮЦИЯ, ЛИЧНОСТ, ЛИТЕРАТУРА

На състоялата се през февруари 1979 г. в Москва среща на българските и съветските критици, посветена на темата „Литературата и социалистическият начин на живот“, се говори за неразривното единство на съветската и българската литература, единство, основано „върху общността на идеалите и целите, върху дълбоката яркост на принципите на социалистическия реализъм“³³. Едно от доказателствата за това единство беше, разбира се, и самата среща — възможността и необходимостта от съвместно обсъждане на назрелите злободневни и заедно с това носещи общотеоретичен характер въпроси, отнасящи се до съотношението: литература — социалистическо общество — личност. В изказванията на участниците в срещата прозвуча мисълта за необходимостта „да се съпоставят закономерностите на общественото и естетическото развитие в тази неповторима епоха“³⁴ на развития социализъм и научно-

³² В. Баранов. Обогащение концепции личности в литературе развитого социализма. — В: Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. М., Наука, 1980, с. 773.

³³ Пути и судьбы. Диалог братских литератур. М., Литерат. г., 1980, с. 3.

³⁴ В. Озеров. Свободный человек в свободном обществе. — В: Пути и судьбы. Диалог братских литератур, с. 5, 6.

техническата революция. При това се обръщаше внимание върху новия характер на „взаимоотношенията между личността и колектива, между човека и държавата“³⁵, върху „органичността на тяхното взаимно разбиране и взаимодействие, които не е могло да познава изкуството на експлоататорския строй“³⁶, върху това, че „в самата действителност се установява, все по-широко се проявява тяхната хармония (разбира се, в търсенията, трудностите, борбата)“³⁷. За хода на този, изобразяван на различните му етапи от литературата процес, и за това, какви — често непривични — конфликти възникват днес, се предлагаше да поразмишляват участниците около „кръглата маса“. Още повече, че тези въпроси не са елементарни, и по-специално именно при осмислянето от художника на конфликтите на действителността особено значение има разбирането на тяхната диалектика на взаимното проникване и взаимното влияние на явленията от нравствен, морален и социален характер в дадената конкретна епоха. И ако една от най-важните задачи на съвременната литература е изследването на социално-нравствената динамика на личността, а така също и възпъщаването в характерите на героите на естетическия идеал на нашето време, то във връзка с изследваната проблематика е необходимо да обърнем внимание на следния факт: днешната философска и социологическа мисъл предлага при подобно изследване „да се използва опитът от изучаването на динамиката на човешката психика вече по отношение на условията на научно-техническата революция“³⁸. Както е известно, екзистенциализмът например, отразявайки действително „мъчителния за индивида процес на развитие на научно-техническата цивилизация“³⁹, в условията на бюрократизираното и раздирано от антагонистични противоречия буржоазно общество му противопоставя единствено „ценността на единичната постъпка“ и отчаянието на отделната личност, противостояща на всеобщата аморалност на обществото“. Но самият факт на най-силна реакция срещу научно-техническата революция е налице.

В статията си „Концепцията за личността в романа на социалистическите страни“ („Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“ С., 1975) Н. Яковлева подчертава мисълта, че ако, намиращи се под влиянието на идеите на екзистенциализма, писателите от капиталистическия свят разглеждат отчуждението на личността като нейно извечно състояние, а личността като „индивидуалност въобще“ се поставя в центъра, в непримиримия ѝ конфликт с обществото, то в литературите на социалистическите страни този въпрос се решава съвсем иначе — в друга светлина е представена *диалектиката на взаимоотношенията между отделния човек и обществото*. Но това не означава, подчертава критичката, че при социализма взаимоотношенията между личността и обществото се нареждат сами по себе си, без противоречия и сложности. Същността на тези отношения е определена като *взаимна отговорност*.

Социалистическите писатели, утвърждаващи неизбежността на победата на социално-хуманистичните идеи на обществото над бездуховността и нравствената глухота на някаква негова част, също са загрижени от най-различните негативни явления, породени от процесите на научно-техническата революция. Например от онази власт, която са придобили над хората вещите „в нашия век на всеобща технизация и изсъхване на сърцето“⁴⁰, когато „и самата книга

³⁵ В. Озеров. Свободный человек в свободном обществе. — В: Пути и судьбы. Диалог братских литератур, с. 5, 6.

³⁶ Пак там.

³⁷ Пак там.

³⁸ Б. Д. Парыгин. Научно-техническая революция и личность. М., Политиздат, 1978, с. 60.

³⁹ Г. М. Тавризян. Проблема человека во французском экзистенциализме. Критический анализ. М., Наука, 1977, с. 65.

⁴⁰ Ф. Абрамов. Писатель и ядерный век. Речь на VII съезде писателей СССР. — Ленинградская правда, 1981, № 159.

понякога се превръща във вкаменена вещ с престижно-декоративно предназначение, в предмет на покупко-продажба⁴¹. Като защитници на оптимистичната концепция за социалистическата научно-техническа революция и като вярващи в крайната благотворност и обновяваща революционност на тези процеси, писателите улавят ражданият от действителността и обновяващи я „непривични конфликти“, но също така и чертите на новото в облика на човека.

За да разберем в най-общ, неконкретизиран от анализ на художествения текст план, какво именно ново, макар и като тенденция, може да „улови“ литературата, за какви нови черти на личността“ на създавания от нея съвремен герой може да става дума, ще се обърнем пак към съвременната философска мисъл. При изследването на характерните моменти „в диалектиката на материалното и духовното, на обективния и субективния фактор на етапа на построяване на зрелия социализъм“ се отбелязва „нарастването на ролята на субективния фактор“, рязкото увеличаване на „изискванията към качествата и активността на различните елементи на субективния фактор“⁴².

Ал. Лилов говори за новите и сложни задачи, стоящи пред социалистическото общество, и за най-важната от тях — ускоряването на процесите на формиране и утвърждаване на новата социалистическа личност: „става дума не за повишаване на социалистическата съзнателност въобще, а за сериозни изменения в нейното съдържание“⁴³. Идеята за хармоничната личност като висша цел на социалистическия обществен строй беше издигната още от класиците на марксизма-ленинизма. На „етапа на зрелия социализъм се създават необходимите обективни предпоставки за постепенната реализация на тази висша цел“⁴⁴. Обаче предпоставките още не са тяхна реализация, те не действуват автоматично и на обществото предстои огромна работа — при това не само по създаване на материалната база, но и на духовната. Защото хармоничното развитие на личността при най-благоприятните икономически условия се превръща „от възможност в действителност само тогава, когато личността разглежда условията именно като условия, а не като самоцел“.

По такъв начин можем да стигнем до извода, че „новият човек“ може да се развива само върху основата на материалното производство, но заедно с това и само извън него, т. е. като го отрича като самоцел и се стреми да излезе извън пределите на „царството на необходимостта“, към „царството на свободата“. Свободата в дадения случай се разбира като средство за обогатяване и развитие на личността. И в това е едно от реалните противоречия на епохата на научно-техническата революция, когато личността се въвлича в противоречиви във висша степен процеси. Като се усъвършенствува човек, от една страна, се социологизира, а, от друга — трябва да запази ярката си творческа индивидуалност. Въобще сложният процес на формиране на новия човек издига в настоящото време непознати по-рано нравствено-психологически проблеми. И доколкото „главната функция на морала в социалистическото общество е свързана с взаимоотношенията между личните и обществените интереси, то основата на все по-растящата роля на нравственото регулиране трябва да търсим не просто в особеностите на научно-техническия прогрес, а преди всичко в качествените изменения, извършващи се в сферата на интересите, в отношенията между личността и обществото“⁴⁵. Постиганията на науката и тех-

⁴¹ Пак там.

⁴² А. Л. Лилов. Построение развитого социалистического общества и некоторые вопросы идеологической работы. — В: Идеологический процесс и воспитание личности. М., Прогресс, 1980, с. 43.

⁴³ А. Л. Лилов. Построение развитого социалистического общества и некоторые вопросы идеологической работы. — В: Идеологический процесс и воспитание личности, с. 46.

⁴⁴ Пак там.

⁴⁵ В. Вичев. Мораль и социальная психика. М., Прогресс, 1978, с. 148.

никата съдействуват за повишаването на ролята на субективния фактор и за растежа на социалната активност на хората, а също така и за разширяването на границите на личната свобода. Оказвайки силно въздействие върху състоянието на общественния морал, научно-техническата революция не изменя обаче неговите основни принципи и критерии, зависещи от характера на общественоекономическия строй.

Но ако съвременното обществознание насочва своя все по-задълбочен поглед към човека — социален, икономически, духовен, — без да се крие зад абстрактните формули от сложните проблеми, то литературата още повече все усложнява и разширява кръга на своите изследвания — преди всичко на духовния човек. Реалните противоречия на епохата на научно-техническата революция служат като източник на такива конкретни конфликти в съвременната действителност, които, пречупени в съзнанието на художниците, получиха възплъщението си в художествените конфликти от типа на противоборството между Плътта и Духа, ползата и красотата, рационалното и емоционалното и т. н. Ние ще потвърдим тази мисъл при конкретния анализ на литературния материал.

И преди всичко обръщаме внимание на това, че социалистическата литература несъмнено по-пълно и по-дълбоко изследва „субективните фактори“, чиято роля в обществото толкова нарасна — подбудата, волята, причините за действията на отделния човек, връзката между обстоятелствата и нравствените качества на личността, истинските мотиви за постъпките и т. н. Така например в пиесата на българския поет и драматург Г. Джагаров „Тази малка земя“ героите не са функции на обстоятелствата, а хора, способни сами да създават обстоятелствата съгласно своите философски и нравствени представи. В пиесата остро се поставя *въпросът* за способността за самостоятелен избор. Трябва да кажем (и това е доказано експериментално, например от българския учен Г. Йолов⁴⁶), че съвременният човек с интензификацията на неговото личностно начало далече невини са оказва психически подготвен за ситуацията на избора. И това намира отражението си в литературата.

Проблемите, свързани с активността и отговорността на личността, се намират в центъра на вниманието на много появили се през 70-те—80-те години произведения на писатели от други страни, например Югославия — такива като: „Гълъбарникът“ (1972) на Б. Зупанчич, „Каин и Авел“ (1976) на Ж. Павлович, „Венец на Петрия“ (1975) на Д. Михайлович или „Досието на Храбак“ (1971) на Е. Кош. В последния от романите водопроводникът Храбак, в миналото участник в антифашистката борба, действа в съответствие със своите убеждения и своето разбиране за дълг. Той се обявява против бюрократическата тъпота, която противостои на живата действителност. Както отбелязва Н. Б. Яковлева, „изяснявайки природата на бюрократизма, Е. Кош изказва мнението, че корените на това явление трябва да се търсят в индивидуалистичната, еснафска нравствена позиция“⁴⁷.

В една от главите на книгата „Романът през 70-те години в Чехословакия“ Р. Р. Кузнецова изследва новотата на конфликта и проблема за личността в романите на М. Рафай и Б. Ротерова. Авторката подчертава, че „пределната стегнатост на героите в ситуации на най-голямо напрежение на физическите и моралните сили както при Рафай, така и при Ротерова позволява да се разкрие същността на обрисуваните от тях натури“. И отново става дума за формирането на активната личност, за нейното изпитване в конфликтна ситуация с необходимост от избор.

⁴⁶ Г. Йолов. Масовата психика при изключителни ситуации. — Философска мисъл, 1969, кн. 2.

⁴⁷ Н. Б. Яковлева. Современный роман Югославии. М., Наука, 1980, с. 147.

Най-често такава конфликтност се разрешава „в няколко неотстъпно свързани помежду си плана — личен, професионален, обществен, семеен, — които придобиват единство в нравствения облик на героите“⁴⁸.

И така в много отношения породена от научно-техническата революция, все по-нарастващата обществена значимост на индивидуалните черти на личността сякаш става причина съвременната литература така съсредоточено да изследва тези черти, поставяйки в центъра на интересите си нравствената проблематика, защото „личната отговорност“ се оказва понякога най-важният фактор при решаването на обществените проблеми. Влиянието на научно-техническата революция върху личността е свързано с дълбоките социални изменения, извършващи се на равнището на цялото общество. „Резултатът от тези изменения е формирането на нови типове обществено значимо, диктувано от обществото поведение, изменение на личните отношения между хората, изменение на самия човек.“⁴⁹

3. ФОРМИ НА ОТРАЖЕНИЕ НА НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАТА РЕВОЛЮЦИЯ В ЛИТЕРАТУРАТА

А. В. Македонов предлага да се отделят „следните форми или типове отражение на научно-техническата революция в литературата. На първо място, *непосредствено отражение*, т. е. в тематиката на произведенията, в самия тип на изобразената човешка личност. . . непосредствено изображение чрез поезията и прозата на хората на науката, на научно-техническата революция, на тяхната специфична дейност, на психологията на отношенията. На второ място, *косвено отражение* — в „инвентара на поетическите средства, в дълбинните принципи на творчество“⁵⁰. Под „инвентар“ авторът разбира „използуването в поетическия език на едни или други реалии или категории на научно-техническата революция“⁵¹. Под дълбинни принципи на творчество той има предвид „обновяване на структурата и динамиката на художественото мислене, т. е. самия тип на това мислене“⁵². Струва ни се възможно да отделим още един „косвен“ тип на отражение на научно-техническата революция в литературата. Имаме предвид произведенията с ярко изразена антиентеровска насоченост, при това тематично намиращи се „извън комплекса на научно-техническата революция“, в допирната точка на нейните процеси с друга сфера (със „селската проза“ например). Защото противопоставянето спрямо научно-техническата революция, както справедливо отбелязва В. Е. Ковски⁵³, е не по-малко силна, макар и болезнена реакция към нея. Тя съществува редом с прякото изображение на пораждащите от научно-техническата революция процеси (в това число и негативните), в произведения, които тематично се намират „вътре в комплекса на научно-техническата революция“ (тук имаме предвид не само „производст-

⁴⁸ Р. Р. Кузнецова. Роман 70-ых годов в Чехословакии. М., 1980, с. 231.

⁴⁹ В. Г. Афанасьев. Научно-техническая революция и ее социальная проблематика. — В: Философия и современность. М., 1973, с. 186.

⁵⁰ А. В. Македонов. О некоторых аспектах отражения научно-технической революции в советской поэзии. — В: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества, с. 101.

⁵¹ Пак там.

⁵² Пак там.

⁵³ В. Е. Ковский. Научно-техническая революция как художественная проблема. — В: Советская литература и мировой литературный процесс. Идеино-эстетические проблемы. М., Наука, 1975, с. 213.

вената проза⁵⁴, но и такива произведения например като романите и повестите на А. Проханов, а също така и научната фантастика⁵⁴.

Литературоведът Ю. А. Андреев смята, че поради особената сложност на темата — въздействието на научно-техническата революция върху литературата — тя се нуждае от ясна методологическа постановка. Отбелязвайки наличието на „два полярно противоположни, но едновременно неверни подхода“⁵⁵ към дадената проблематика, т. е. на недооценяване или надценяване на споменатото по-горе въздействие, авторът подчертава, че „критериите за разглеждане на различните аспекти на проблема „научно-техническата революция и литературата“ трябва да се подчиняват на логиката, а не на импулсите на субективните подбуди. Аспектите на изучаването трябва да имат отношение именно към научно-техническата революция, иначе темата безкрайно се разлива, а нейното изследване ще загуби много в своята научна същност“⁵⁶. Същността на предлаганата класификация от „видоизменения“ е в следното: на първо място, извършващите се в литературата „във връзка с необходимостта от отражение на измененията, осъществяващи се в самата действителност (нови реалности, нови противоречия, преакцентирани на скалата на човешките ценности“⁵⁷ и т. н.); на второ място, извършващите се „в самото художествено мислене на писателите под въздействието на новия жизнен опит, на влиянието на научното мислене“; на трето място, произтичащите „поради обективната необходимост от определяне от литературата на собствените си специфични средства (сфери на влияние) във връзка с могъщото развитие на техническите аудио-визуални средства и преди всичко на телевизията“⁵⁸.

За разлика от А. В. Македонов, Ю. А. Андреев смята за необходимо да обособи темата „научно-техническата революция и литературата“, а също така да уточни кръга от изследвани въпроси и това е видимо правомерно. Наистина разнообразието на аспектите на тази тема подбужда всеки неин изследовател да съкращава кръга от въпроси „до определена цялостност“. Така в нашата работа се разглеждат първият и вторият аспект, при това конкретизирането на проблема довежда по-нататък до неговото стесняване — до особеностите на проблематиката и конфликта.

В центъра на дадената работа се намира характерът „на специфичното пречупване на новия етап от развитието на производителните сили от литературата“⁵⁹ — по-специално, изобразяването от нея на формирането на социално-активната, отговорна и творческа личност от епохата на научно-техническата революция. Но нашето възражение предизвика онази част на статията, в която Ю. А. Андреев твърди, че под знака на обсъжданата тема често попадат много неща, непородени именно от научно-техническата революция. Ето какво се твърди в много интересното изследване на философа А. В. Гулига: „Говорейки за изкуството от епохата на научно-техническата революция, ние имаме предвид не само произведенията, създадени за последните две-три десетилетия. Още в началото на века и дори по-рано се разкриха някои тенденции на художественото развитие, които обаче се проявиха в пълна степен едва в наши дни. Изкуството обладава свойството да стане изпреварващо отражение, това е

⁵⁴ Вж. Ю. П. Гусев. Научно-техническая революция и некоторые аспекты ее влияния на идейно-эстетическое развитие социалистических литератур. — В: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., Наука, 1977, с. 185.

⁵⁵ Ю. А. Андреев. Воздействие научно-технической революции на литературу. — Русская литература, 1980, № 1, с. 26. 28.

⁵⁶ Пак там.

⁵⁷ Пак там.

⁵⁸ Ю. А. Андреев. Указ. соч., с. 28.

⁵⁹ Пак там.

своего рода барометър на духовното време⁶⁰. Същото твърди и А. В. Македонов, който смята, че макар началото на научно-техническата революция в онова разбиране на този термин, което се е създало в наше време⁶¹, се отнася към средата на XX в., но хронологически тази граница е условна, „защото първите признаци на научно-техническата революция се проявиха значително порано. Отражението на научно-техническата революция в литературата започна преди пълното й „оформяне“. Такова изпреварващо отражение беше възможно само поради това, че научно-техническата революция беше подготвена от великата научна революция в естествознанието, основните черти на която се оформелиха още към 1905—1910 г.“⁶²

Поради това ние не намираме за вярно съображението на Ю. А. Андреев, че днес въздействието на научно-техническата революция върху литературата се проявява засега „във вид на тенденции, наистина много съществени, но тенденции“⁶³ и „не трябва... да преувеличаваме тяхното значение“⁶⁴. Струва ни се друго: без своего рода „френски ключ“ сега не можем да подходим към анализа на много и много литературни явления.

„Само в съединяването на майсторството с инженерната мисъл виждам аз съвременния работник“⁶⁵ — казва фрезистът от Ленинградското производствено обединение „Полиграфмаш“, лауреат на Държавна награда на СССР Г. Богомолов. „В неистовия ежедневен труд той намираше удовлетворение и душевно равновесие. Явно чувствуваше ритъма, pulsa на научно-техническата революция, крачеше в пълен ход с нейната скорост.“⁶⁶ Но самоутвърждаването на този човек, с неговите „излизации извън рамките на общоприетото похвати и методи на организация на труда“⁶⁷, не среща веднага признание в цеха и в завода. Напротив, то среща съпротива. Защото „наостреното отношение към новото, както това, уви, нерядко става, е пречело да се проанализира, да се схване, да се добере до същността на това явление: Богомоловата трудова култура“⁶⁸. Този пример, който ленинградският писател и журналист взема от нашия живот, е едно от доказателствата, че научно-техническата революция в нашия живот и литература не е тенденция. Друго нещо е, че нейната проблематика се усвоява от художниците на различно равнище чрез възприемане на емоционалното и рационалното, изобразява се пряко или косвено. Бихме могли да се позовем и на публикуваната в същото списание повест на Г. Башкирова „Вчера и днес“⁶⁹, насочена против излишния рационализъм и бездуховност в нашата действителност. Или, с още по-голямо основание, на новия, много съвременен по начин на мислене и нравствено-философска насоченост роман на българския писател П. Вежинов „Везни“ (1982). Публикациите в списанията са отражение на онова, с което живее литературата днес. Във връзка с казаното по-горе ние сме склонни да се съгласим със съветския философ, който твърди: „Искуството на научно-техническата революция е искусство на XX в. Векът към края си. Време е да се прави равностметка.“⁷⁰

⁶⁰ А. В. Гулыга. Искусство в век науки. М., Наука, 1978, с. 155.

⁶¹ Вж. определението на научно-техническата революция в: Г. Волков, Ю. Шейнман. Научно-техническая революция. Статя. — В: Философская энциклопедия. Т. IV. М., 1967, 6—7.

⁶² А. В. Македонов. О некоторых аспектах отражения научно-технической революции в советской поэзии. — В: Научно-техническая революция и развитие художественного творчества, с. 99.

⁶³ Ю. А. Андреев. Указ. соч., с. 26.

⁶⁴ Пак там.

⁶⁵ Ю. Помпеев. Разгадка Богомолова. — Звезда, 1980, № 3, с. 170.

⁶⁶ Ю. Помпеев. Указ. соч., с. 164, 165.

⁶⁷ Пак там.

⁶⁸ Пак там.

⁶⁹ Г. Башкирова. Вчера и сегодня. — Звезда, 1982, № 9.

⁷⁰ А. В. Гулыга. Искусство в век науки, с. 155.

Струва ни се, че във връзка с опита за определяне на формите на отражение на научно-техническата революция в литературата е необходимо да се спрем на определени изменения в поетиката и жанровите особености на съвременната проза.

Изследвайки динамиката на развитието на съвременния роман, И. А. Бернщайн справедливо отбелязва, че „измененията в романа на социалистическите страни в Европа за последно време са изключително големи, те несъмнено свидетелствуват на настъпването на нов етап в художественото развитие на тези страни“⁷¹. Аналогични изменения се наблюдават и в другите жанрове. На времето Б. Л. Сучков писа за новия жанров тип на европейския роман, който получи развитие в началото на XX в. Б. Л. Сучков го нарича „субективна епопея“, в която „внимателното изследване на вътрешния духовен мир на отделната личност... е неотделимо от изследването на външния свят, макар че центърът на тежестта в повествованието се преместваше в областта на изобразяването на развитието на героя, на създаването и формирането на неговата личност“⁷².

И. А. Бернщайн предполага, че „тази типологическа разновидност на романа, развила се в продължение на XX в., започна в ново качество да играе важна роля в литературата на социалистическите страни“⁷³. Тя се отличава с ясно изразена и характерна за социалистическия реализъм „концепция за човека-творец, съзнателен преобразовател на историческите условия“⁷⁴. Ние бихме добавили — и преобразовател на собствената си личност. Изследователят говори и за определен тип повествование от първо лице, което „бихме могли да наречем „личностна епопея“⁷⁵. Подобен тип роман, а и повест, притежава, както подчертава И. А. Бернщайн, цяла редица общи черти. Главната сред тях е тази, че макар „пътищата на реализма в страните на социалистическия лагер... да се отличават от онези, които наблюдаваме на Запад“⁷⁶, но, както твърди Д. В. Затонски, базирайки се на опита на западния роман, т. нар. „центростремителен роман“ „отразява равнището на характера на човешкото мислене и човешкото възприятие, присъщо на нашето столетие...“⁷⁷. Това се обяснява с общостта на много противоречиви процеси в съвременната интелектуално-техническа революция, в това число отрицателни, и с произтичащото оттук единство на задачите, стоящи пред прогресивните писатели от цял свят.

Утвърждаването на личността на литературния герой в „центъра на романния космос“ — размишлява, като има предвид съвременния български роман, Боян Ничев — проявява възможностите на друга, нова „романна поетика“. И преди всичко това се отнася до „романното време“, което „можеше да протича не само като обикновено, обективно описано време, но и като субективно преживяно време“⁷⁸. При това Б. Ничев особено подчертава мисълта, че ако в класическия роман спомените, реминисценциите и ретроспекциите са оставали в основни линии „форми на психологически анализ“, то в новия роман те се използват като сюжетно-композиционен похват: нарушаване на линейно-

⁷¹ И. А. Бернштейн. Динамика развития романа в литературах социалистических стран. — В: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., Наука, 1977, с. 116.

⁷² Б. Л. Сучков. Марсель Пруст. — В: Марсель Пруст. По направлению к Свану. М., 1973, с. 10.

⁷³ И. А. Бернштейн. Указ. соч., с. 132.

⁷⁴ Пак там.

⁷⁵ Пак там, с. 131.

⁷⁶ Д. В. Затонский. Искусство романа в XX век. М., Художественная литература, 1973, с. 522.

⁷⁷ Пак там.

⁷⁸ Б. Ничев. Съвременният български роман. С., Български писател, 1978, с. 422.

фабулната последователност на събитията, тяхното свободно преместване във времето и пространството. Българският критик засяга и промените в характера на романный конфликт: „Сега вече в такава важна и задължителна за този жанр сфера, като отражението на конфликта: човек — среда, личност — история, отправен момент на повествованието става човекът. Отсега нататък романът е „моноцентричен“. . .⁷⁹

За нас особен интерес в този план представляват произведенията, в които център на романната постройка става съзнанието на драматичната, конфликтующа личност, а основният конфликт е предизвикан от „приключенията“ на самата мисъл и от нравственото чувство. Подобна конфликтност е характерна за прозата за учените, и още повече — за хората на изкуството. От стената в себе си конфликтът на „истинка на познание“, усилващ трагизма на живота, са заразени всички герои на анализирания от нас произведения. Човекът в тях се проявява сякаш като център на взаимодействие между науката и изкуството, между интелектуалното и емоционалното начало в тяхната диалектическа взаимовръзка. Такъв е например необичайният по своята смислова натовареност конфликт в повестта на П. Вежинов „Барьерата“ (1977), който може да бъде разбран и като драма на прекалено нормалния за творческата личност разсъдък с дързостта на истински творчески разум (нали Доротея е летяла), и като несъответствие на реално съществуващото на идеала — това, което е, на онова, което трябва да бъде. А доколкото подобен разрыв винаги ще съществува, то смъртта на прекалено „неземната“ Доротея е естествена. Многоплановостта и многозначността на конфликта, довеждането на скритата в него идея до символ, е характерно за прозата със съвременен светоусещане. Трябва да се взема под внимание и различната степен на проникване на проблематиката на научно-техническата революция в художественото съзнание — в творчеството на различните писатели от различните социалистически страни. Това е свързано с факта, че там, където „научно-техническата революция преминава. . . на по-„девствена“ почва, пред писателя застава преди всичко задачата да усвои това явление емоционално и естетически, да го свърже с присъщия на народното съзнание идеал за човешка позиция. . .“, защото „без емоционалното приемане на научно-техническата революция не може да става дума и за нейното пълно и дълбоко рационално приемане“⁸⁰.

Вероятно Ю. П. Гусев е прав, когато твърди, че докато още „художествената литература на социалистическите страни дава основания да се изследва отношението на писателя към научно-техническата революция по-скоро именно върху материала на образната структура, на самото художествено мислене“, писателите отделят повече внимание на естетическите страни на конфликта, „нерядко превеждайки го в психологическата интелектуална сфера, като трансформират в система символните образи, сложните асоциативни връзки“⁸¹. Това е справедливо по-специално по отношение на романите за хората на изкуството. Обаче трябва да кажем, че в последните години в българската (както и в съветската), литература се появила цяла редица произведения, където се извършва като че ли „рационално“ усвояване на проблематиката на научно-техническата революция и острият конфликтни ситуации отразяват жизнените противоречия, действащи именно „вътре в комплекса на научно-техническата революция“, а не в допирната ѝ точка с друга сфера. Това се отнася особено

⁷⁹ Вопросы литературы, 1978, № 12, 25—26.

⁸⁰ Ю. П. Гусев. Научно-техническая революция и некоторые аспекты ее влияния на идейно-эстетическое развитие социалистических литератур. — В: Общее и особенное в литературе социалистических стран Европы. М., Наука, 1977, с. 180.

⁸¹ Пак там, с. 182.

за „производствената проза“, а също така за романите за учените, за ролята на нацията в живота на обществото и на отделния човек. При това важно е не просто самото насочване на литературата към темата за науката, а онези нови измерения, които придобива художествената концепция за личността, когато науката се издига като сфера за изява на духовно-творческата дейност на човека като цяло — на неговите възможности и същевременно — на неговото нравствено равнище.

Преведе от руски: Ралица Маркова

ВЕЛИКСИН И АДЕЛ ОМЕР ДЬО ЕЛ

илия ТОДОРОВ

Има литературни произведения, отдавна известни, но незначителни и безинтересни като безименни гробове, пръснати из необятното поле на нашето литературно минало. Те нямат място в пантеона на българската литература, към тях не се връщаме, за да ги препрочитаме или анализираме, не ги произдаваме в събрани съчинения и антологии. Отвреме-навреме само някой литературен историк си спомня за тях, за да ги спомене в свое изследване, което малцина негови колеги ще прочетат. Но понякога, приближим ли се към тези произведения, опитаме ли се да навлезем в атмосферата на времето, когато са били създадени, да видим живите хора, с които са били свързани, те като че ли се преобразяват, придобиват значение, хвърлят нова светлина върху познати имена и събития или ни връщат към отдавна забравени личности. Всяка една от тези творби има своя история, свой малък свят. И ако успеем да проникнем в този свят, ако съумеем да го разберем, тя се превръща в малко прозорче с изглед към широкия простор на литературната действителност. В крайна сметка нашата представа за литературния живот се конкретизира, познанията ни за миналото на българската литература се обогатяват. А нужно ли е да повтаряме всезвестната истина, че миналото на една литература е органически свързано с нейното настояще, че настоящето постоянно се превръща в минало?

Тук ще стане дума за едно от произведенията на малко познатия, почти забравен днес поет от 60-те и 70-те години на миналия век Димитър Великсин, по-точно — за един от неговите сонети, публикуван във в. „Народност“, г. II, бр. 17 от 16 март 1869 г. под наслов „Сонет за госпожа Адела Хомер дьо Хел, отлична француска поеткиня“. Тази творба привлича днес вниманието преди всичко със загадъчното си посвещение. Остаряла по форма, тя, разбира се, не докосва естетическите сетива на съвременния читател. И ако все пак в нея има някаква красота, това е студената красота на старинен романс.

Впрочем, преди да се обърнем към самата творба, би трябвало да кажем няколко думи за нейния автор. Роден около 1840 г. в Браила в семейството на българи преселници от Сливен, Драгой Великов (истинското име на поета) получава образование в родния си град, където учи първо в румънско, а след това в гръцко училище. След като през 1861 г. завършва Браилската мъжка гимназия, младият човек прави постъпки да продължи образованието си в Прага. Това обаче не му се удава и той е принуден да остане в Румъния. Тъкмо през този период започва усилено да се занимава с литературна и публицистична дейност — първоначално на румънски език с подпис D. Vellissou, а след това и на български с псевдонима Д. Великсин. През 1864 г. той става сътрудник на Г. С. Раковски в издаването на в. „Бъдущност“, който излиза едновременно на български и румънски език, а през втората половина на 60-те години редица негови стихотворения и статии се появяват в българските емигрантски издания „Общ труд“, „Дунавска зора“ и „Народност“ (част от материалите във в. „Народност“ са на български, други на румънски и френски език). През 1869 г. Великсин заминава за Париж, където слуша лекции по литература в Колеж дьо Франс и в Сорбоната. Само след една година обаче той се завръща в Румъния и остава тук до Освободителната руско-турска война. През 70-те години Великсин продължава да печата стихотворения на български, румънски и френски език, но след това постепенно се отчуждава от поезията. През 1878 г. той идва в България, но малко по-късно отново

заминава за Румъния — вече като служител в българското дипломатическо представителство. След няколко години се завръща в България, установява се в столицата София, но живее сам, забравен от всички, затворен в себе си и напълно чужд както на литературния живот, така и на обществените борби. През 1896 г. той заминава на лечение в Париж, където преждевременно завършва жизнения си път.

За живота и творчеството на Великсин е писано сравнително малко. Може би най-хубавото си остава онази великолепна „животописна беседа“, която Вазов помества наскоро след смъртта му във в. „Мир“ и която след това намира място в сборника „Пътър свят“¹. Заслужава да се споменат също статите на д-р К. Кръстев², Н. Начов³ и К. Цанков⁴, както и обширното изследване на Михаил Кремен, подготвено още през студентските му години и напечатано с истинското му име М. Грозев⁵. След това Великсин е задълго забравен. В последно време обаче се забелязва — както у нас, така и в Румъния — възобновяване на интереса към неговото творчество⁶, заговорва се дори за необходимостта от едно по възможност пълно издание на съчиненията му⁷.

Сонетът на Великсин, посветен на Адел Омер дьо Ел, е интересен не толкова като художествена творба, колкото като факт в историята на българската възрожденска литература. Забележително е наистина, че един български поет от епохата на Възраждането, сътрудник на Раковски и съвременник на Ботев, се обръща към една френска поетеса, посвещава ѝ свое стихотворение. Ето впрочем пълния текст на това поетическо послание⁸:

СОНЕТ

за госпожа Адела Хомер дьо Хел
отлична француска поеткиня

От най-младата си възраст със възторг се удивлявах
на оная красна дарба, що бог сам Ви е дарил;
Ваште стихове прекрасни изуст даже съм учил
едно време кат Парнаса ежедневно посетях.

Колко пъти, поеткиньо, сладкогласната Ви лира
е тревожила сърце ми! И си казвах с жален глас:
„Боже, защо таквоз цветите не расте и между нас?
Защо такваз звезда ясна между нас не се намира?“

Ако бог ми е изпълнил туй желание, не зная;
но аз бих щастлив Вас лично, госпожа, да Ви позная
и насладно ще Ви помня до последния си ден.

Вашето сърце чувствливо зная колко състрадава
за народа ни злощастен, и той впрочем се надява,
че гласът Ви ще разкаже колко той е убеден*!

¹ И. Вазов. Великсин. Животописна беседа. — Мир, № 393, 29 май 1897; вж. също: И. Вазов. Събрани съчинения. Т. 9. С., 1976, 118—121.

² К. Кръстев. Д. Великсин. — Критика, 1, 1891, № 6, 199—205.

³ Н. Начов. Димитър Великсин (Историко-литературни бележки). — Илюстрация Светлина, 8, 1898, № 3, 1—5 (допълнение: Илюстрация Светлина, 15, 1907, № 9—10, № 9—11; № 11—12, с. 31).

⁴ К. Цанков. Няколко думи за Великсин. — Българска сбирка, 5, 1898, № 6, 530—537.

⁵ М. Грозев. Великсин като поет. — Известия на семинара по славянска филология, 1, 1905, 303—340.

⁶ Ил. Тодоров. Билингвистичната поезия на Димитър Великсин. — В: Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в. С., 1980, 264—284; St. Tarinska, R. Florea. Un scriitor bilingv — Dimitar Veliksin. — Revista de istorie și teorie literara, 31, 1983, № 1, 75—77.

⁷ Такова издание се подготвя съвместно от българската изследователка Стефана Таринска и румънската специалистка Родика Флора.

⁸ Публикацията е придружена с превод на френски език, направен от самия автор в проза и предназначен за читателите, които не са знаели български. Може би сред тях е била и самата поетеса, към която е адресирано стихотворението.

* Т. е. изпаднал в беда, нещастен (Бел. м. — Ил. Т.).

Виждаме, че години наред Великсин е ценен високо стиховете на френската поетеса, възхищавал се е от тях, учил ги е дори наизуст. Тези стихове са събуждали у него надеждата, че и у нас ще разцъфтят подобни таланти, че и на българския литературен хоризонт ще изгреят ярките звезди на истинските поетически дарования. В онова време обаче, когато народът изнемогва в ярема на робството, поетът не е могъл да забрави нито за миг за неговите страдания. Той вярва, че отзивчивото сърце на френската поетеса не е безразлично към тези страдания и се надява, че гласът ѝ ще разкаже на света за тежката участ на неговия поробен народ.

Но коя е впрочем Адел Омер дьо Ел, тази „отлична французка поеткиня“, оставила толкова дълбоки следи в живота на нашия Великсин? Какво е публикувала? Има ли запазен архив? Какво място ѝ е отредено във френската литературна история? Уви, оказва се, че като поетеса тя е отдавна забравена. Напразно ще търсим името ѝ в десетките курсове по история на френската литература, напразно ще се опитваме да открием сведения за нея и за нейното творчество във френските литературни енциклопедии, в различните справочници и в многобройните, извънредно богати литературни библиографии. Никъде нищо! Неволно пада сянка на съмнение: съществувала ли е в действителност такава френска поетеса? А може би се касае за някоя пишеща дама от френски произход, която по онова време е живяла в Румъния? Но и в румънския литературен печат не откриваме данни за подобна поетеса⁹.

Днес едва ли щяхме да узнаем нещо повече за Адел Омер дьо Ел, ако нейното име не беше свързано с един друг поет, при това един от най-големите поети на XIX в. — великия М. Ю. Лермонтов¹⁰. За тази връзка, останала в дълбока тайна, се заговорва едва през 1887 г., след като П. П. Вяземски, синът на известния руски поет П. А. Вяземски, публикува на страниците на сп. „Русский архив“ няколко сензационни писма на Адел Омер дьо Ел до Лермонтов, съдържащи интересни подробности за краткотрайната, но необикновена любов между двамата, внезапно пламнала и също така внезапно угаснала¹¹. Описани са няколко бурни кавказки нощи през август 1840 г., изпълнени с опасни преследвания и с кратковременното блаженство на взаимно щастие. Но съвсем наскоро младата жена е принудена да отпътува — тя потегля за Крим, за да последва своя съпруг¹². Малко по-късно Лермонтов заминава при нея в Ялта. Следват нови щастливи срещи, разходки сред природата, задушежни разговори, красиви мечти, размяна на стихотворения. В едно от писмата, публикувани от П. П. Вяземски, се съдържа текстът на стихотворението на Адел Омер дьо Ел „Le Rossignol“ („Славейт“), посветено на Лермонтов. В същата публикация е поместено и Лермонтовото стихотворение „A madame Hommaire de Nell“ („На госпожа Омер дьо Ел“), написано на френски, което наскоро след това бива включено в изданията на неговите съчинения.

Изнесените от П. П. Вяземски данни намират, разбира се, своевременно място в изследванията, посветени на живота и творчеството на М. Ю. Лермонтов. Те се оказват особено привлекателни за авторите на романизовани биографии. Срещите на Лермонтов с Адел Омер дьо Ел, доукрасени от творческата фантазия, са описани в повестите и романите на К. Болшаков „Бягството на пленниците“ (1929), Б. Пилияк „Хазарт в живота“ (1929), П. А. Павленко „13-та повест за Лермонтов“ (1932), С. Н. Сергеев-Ценски „Мишел Лермонтов“ (1933) и др. Те са предствени и в първия игрален филм, посветен на живота на М. Ю. Лермонтов „Кавказки пленник“ (1930), подготвен по сценарий на П. Е. Щеголев и В. А. Мануйлов. Истинската сензация обаче

⁹ В издадената от Института за история и теория на литературата „Дж. Калинеску“ при Румънската академия за обществени и политически науки „Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în perioade 1859—1918. Vol. II. Literaturii romanice (București, 1982. 440 p.) нейното име изобщо не фигурира.

¹⁰ Основната литература вж. у: Е. К. Завьялова. Омер де Гелль. — Лермонтовская энциклопедия. М., 1982, 353—354. Най-подробни сведения се съдържат в публикацията „Новое об Адел Омер де Гелль“. (Литературное наследство. Т. 45—46. М., 1948, 761—775).

¹¹ П. П. Вяземски и Лермонтов и г-жа Гоммер де Гелль в 1840 г. — Русский архив, 1887, № 9, 129—142.

¹² Игнас—Ксавие—Моранд Омер дьо Ел (1812—1848), френски геолог и пътешественик, от 1838 до 1841 г. работил в Кавказ, Крим и Южна Русия, а от 1884 до 1848 г. в Турция и Персия. Автор на книгите: *Les steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimée et la Russie méridionale. Voyage pittoresque, historique et scientifique.* . . Paris, P. Bertrand. Strasbourg, v. Levrault, 1843—1845; *Voyage en Turquie et en Perse, exécuté par ordre du gouvernement français, pendant les années 1846, 1847 et 1848.* . . V. 1—4. Paris, P. Bertrand. 1854—1860.

настъпва, когато в архива на П. П. Вяземски бива намерен пълният текст на писмата и записките на Адел Омер дьо Ел, разкриващи нови подробности от интимните ѝ взаимоотношения с големия руски поет. През 1933 г. материалите били публикувани в превод на руски език от авторитетното съветско издателство „Academia“ под редакцията на М. М. Чистякова¹³. Още през следващата година книгата била издадена във Франция в превод на Марк Слоним, с негов предговор и бележки¹⁴. Тук тя се посрещнала с необикновен интерес: в една от първите рецензии във в. „Les nouvelles littéraires“ (1934, № 633) се подчертавало, че спомените на Адел Омер дьо Ел „хвърлят ярка светлина върху събитията от онази епоха“.

Лермонтов и Великисин! Колко неочаквана е тази среща: от една страна, гениалният руски поет, а от друга, неговият скромнен български събрат; между двамата една интересна жена, загадъчната френска поетеса Адел Омер дьо Ел. Това е привлекателен сюжет за приключенски роман, чието действие би могло да започне в Кавказ и Крим, да премине през задимените кафенета в Букурещ и Браила, за да завърши в блестящите салони на Париж. И може би този роман щеше да бъде написан, ако връзката на Адел Омер дьо Ел с Лермонтов не беше своевременно подложена на съмнение. Още през май 1934 г. съветският изследовател Н. О. Лернер изнесъл доклад в Института за руска литература в Ленинград, в който оспорил автентичността на писмата и записките на Адел Омер дьо Ел. Една година по-късно П. С. Попов убедително доказал на страниците на сп. „Новый мир“, че истинският автор на тези материали е самият П. П. Вяземски¹⁵. В края на 1934 и в началото на 1935 г. във френския печат също се появили редица публикации, в които се разобличавала прозрачната мистификация¹⁶. Не липсвали дори куриози. Един от френските автори — Жан Жак Брусон — се опитал да обясни този факт като своеобразна политическа провокация: болшевиките уж нарочно били поставили този капан, за да се хванат в него наивници като Марк Слоним; той горещо разкритикувал злоупотребия преводач и дори му препоръчал да напусне пределите на Франция.

В известен смисъл мистификацията обаче изиграла положителна роля — именно благодарение на нея днес можем да узнаем нещо повече за истинската Адел Омер дьо Ел, която още тогава се оказала напълно забравена в своята родина. Някой си П. Р. Шварц, редовен читател на в. „Je suis partout“ („Аз съм навсякъде“), заинтересуван от повдигнатия шум във вестниците, успял да издери в библиотеките в Мюлхаузен биографични данни за съпрузите Омер дьо Ел. Той попаднал на две публикации на елзаския художник Гутцвилер, земляк на Ксавие Омер дьо Ел. Първата от тях (в. сп. „Revue d'Alsace“, август 1860 — март 1861 г.) била подробна биография на Ксавие, а втората („Спомени от Елзас“, Белфорт, 1898) съдържала редица страници, посветени на Адел. Извлечените данни П. Р. Шварц изпратил в две писма до редакцията на в. „Je suis partout“, които били напечатани в подлистниците на Жан Жак Брусон от януари 1935 г. От тях именно научаваме, че съпругът Ксавие Омер се родил през 1812 г. в Алтkirх, малко градче край горното течение на Рейн. Семейството дьо Ел, принадлежащо на неговата майка, той прибавил към името си едва през 1839 г., след като бил награден от руския цар Николай I с ордена „Свети Владимир“ за откриването на желязна руда край бреговете на Днепър. Адел била родена в Сент Етиен около 1817 г., дъщеря на военен от времето на Наполеон, с моминско име Жан-Адел Ерио. През 1833 г., едва шестнадесетгодишна, тя се омъжила за Ксавие, който току-що завършил минното училище в родния ѝ град. Наскоро след това, през 1835 г., двамата заминали за Цариград, а малко

¹³ О м м е р д е Г е л л ь. Письма и записки. Ред., вступ. статья и примечания М. М. Чистяковой. М.—Л., 1933. 472 с.

¹⁴ A. H o m m a i r e d e H e l l. Mémoires d'une aventurière. 1833—1852. Préface, notes et traduction de M. Slonim. Paris, Ed. Plon, 1934, XXXVIII+264 pp.

¹⁵ П. С. П о п о в. Мистификация. (Лермонтов и Омер де Гелль) — Новый мир, 1935, № 3, 282—293.

¹⁶ Например двете статии на Жак Буланже: „Една фалшива кореспонденция“ и „Спомени на Адел Омер дьо Ел“, поместени във в. „Temps“ съответно от 24 ноември и 11 декември 1934 г.; статията на Леон Трейк „Галантният и авантюристичен живот на Адел Омер дьо Ел“ (в. „Gringoire“, 28 декември 1934 г.); статията на Албер Пти „Съмнителните мемоари на една авантюристка“ (сп. „Revue de Paris“, 1935, № 3); няколко статии на Жан Жак Брусон във в. „Je suis partout“ от декември 1934 и януари 1935 г.

по-късно за Гърция; през 1838 г. те се установили в Южна Русия, където съпругът с увлечение извършвал своите геоложки и етнографски проучвания в района на Каспийско море и по Черноморското крайбрежие. През 1842 г. двамата пристигнали в Молдавия, откъдето наскоро след това поради влошеното здравословно състояние на Ксавие се завърнали във Франция. Тук обаче не останали задълго. През 1844 г. младият учен получил задача да замине за Близкия изток. Придружен от съпругата си и художника Жул Лоран, той тръгнал за Персия, но спрял за малко в едно селце, недалеч от Цариград, където съпругеската двойка се разделила завинаги: поради тежките условия на пътуването Адел се завърнала в Париж, а Ксавие и художникът Жул Лоран потеглили за Персия; след няколко години, на 30 август 1848 г., неуморимият учен и пътешественик починал. Така Адел Омер дьо Ел, едва 30-годишна, останала млада вдовица, като посветила остатъка от живота си на възпитанието на тримата си сина Едуард, Густав и Леон, които много обичала. Съдновременно тя успяла да обнародва неиздадените съчинения на своя съпруг; издала още няколко други книги. Според спомените на Гутцвилер към края на 50-те години Адел Омер дьо Ел прекарала известно време в Южна Франция, в градчето Карпантър, където живеел художникът Жул Лоран със семейството си. По това време при едно пътуване до Монпелие тя посетила в затвора известната мадам Лафарж. Убедена в невинността ѝ, Адел Омер дьо Ел написала в нейна защита романа „Мадлена дьо Нопа“, който бил напечатан в едно от излизашите тогава списания. Пак от това време датира и единственото изображение на Адел Омер дьо Ел — портретът ѝ, нарисуван от Жул Лоран. По-нататък Гутцвилер разказва, че през 1863 г. Адел Омер дьо Ел предприела пътешествие до остров Мартиника, където се намирал най-големият ѝ син, който бил преподавател по математика. През 1870 г. тя се оказала в обсадения Париж и преживяла много тежко събитията. След Френско-пруската война Адел Омер дьо Ел заминала за родния си град Сент Етиен, където не след дълго починала.

Това са накратко по-важните данни, които П. Р. Шварц е извлякъл от спомените на Гутцвилер. Пред нас се очертава образът на любеща и предана съпруга, която няма нищо общо с лекомислената авантюристка, изобразена в писмата и записките от архива на П. П. Вяземски. Но дали Гутцвилер е знаел всичко и дали е разказал всичко, което е знаел; дали все пак тя не е имала някаква, макар и мимолетна връзка с Лермонтов? Ето че в единствената стихосбирка на Адел Омер дьо Ел „*Réveries d'un voyageur*“ („Блянове на пътешественика“) наистина откриваме стихотворението „*Le Rossignol*“ („Славейт“), при това с посвещение: „*A L. . .*“¹⁷ Освен това се натъкваме на още един небезинтересен факт. Преди двадесетина години в сп. „Русская литература“ се появи кратка статия, в която се съобщаваше за неизвестна епиграма на Н. С. Мартинов по адрес на М. Ю. Лермонтов¹⁸. Тази епиграма, започваща с думите:

Mon cher Michel!

Оставь Адел. . .

поставя отново на дневен ред въпроса за връзките на М. Ю. Лермонтов с френската поетеса. Разбира се, тук не става дума за ревизиране на заключението относно мистификацията на писмата и записките от архива на П. П. Вяземски. Съветското литературознание е изяснило отдавна и окончателно този въпрос. Но не е изключено все пак мистификацията да се е основавала на действителен случай, т. е. П. П. Вяземски да е тръгнал от някакъв реален факт, който неговата фантазия силно е преувеличила.

Нека прочее оставим този въпрос на специалистите-лермонтоведи и да се върнем отново към връзките на Великсин с Адел Омер дьо Ел. Стана вече ясно, че през 1869—1870 г., по време на Френско-пруската война, когато нашият поет е бил в Париж, Адел Омер дьо Ел също се е намирала във френската столица.

Но Великсин е могъл да се срещне с френската поетеса преди това в Румъния. Макар че все още не са проучени връзките ѝ с тази страна¹⁹, натъкваме се на един факт, който ни дава ос-

¹⁷ *Réveries d'un voyageur. Poésies par Mme Adèle Hommaire de Hell. Orient, Russie et Moldavie. Paris, 1846, 217—220.*

¹⁸ И. Гладыш. К истории взаимоотношений М. Ю. Лермонтова и Н. С. Мартинова. (Неизвестная эпиграмма Мартинова). — Руская литература, 1963, № 2, 136—137.

¹⁹ Първото съобщение за Адел Омер дьо Ел в румънския печат откриваме в издаваното в Яш списание „*Spicuiorul moldo — român*“ (1841, ian.-febr., p. 85), където се казва, че съпруг-

новане да заключим, че тя е била свързана с румънската действителност — оказва се, че един от нейните синове (Едуард) е живял в Румъния и че е издавал тук през 1867—1868 г. вестник на френски език — „Revue de la Roumanie“²⁰. Напълно естествено е да се очаква, че някогашната страстна пътешественичка го е навествявала. И наистина предговорът към второто издание на нейната мемоарна книга „Степите на Каспийско море“, излязло в Париж през 1868 г., носи дата под текста: „Галац, 22 юни 1868 г.“; в същия предговор Адел Омер дьо Ел съобщава за едногодишното си пребиваване „в румънските провинции“²¹. Оказва се следователно, че тъкмо по времето, когато синът ѝ Едуард издава своя вестник, тя се е намирала в Румъния²². Това е времето на революционен подъем сред българската емиграция — подготовката и преминаването през Дунава на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа възбужда силно духовете; дори в румънския печат се заговорва усилено за българския въпрос. Налице са всички основания да се предположи, че Адел Омер дьо Ел се е заинтересувала от българската революционна емиграция, сред видните представители на която е бил поетът Димитър Великин. От друга страна, и Великин също е имал достатъчно основания да се заинтересува от личността на френската поетеса, чиито стихове той вече добре е познавал. Ето защо можем да бъдем почти сигурни, че първата им среща е станала на румънска земя. За запознанство преди март 1869 г. съвсем определено говори и десетият стих на цитирания сонет: „Но аз бих щастлив Вас лично, госпожа да Ви позная“. Разбира се, пристигайки няколко месеца по-късно в Париж, Великин едва ли е пропуснал да потърси там Адел Омер дьо Ел, да ѝ засвидетелствува своето уважение, да потърси нейната подкрепа. Засега обаче не разполагаме с конкретни данни за личните контакти между тях.

Следователно единствената реална и значима връзка между Великин и Адел Омер дьо Ел си остава малкото томче с нейни стихотворения, издадено в Париж през 1846 г. и неизвестно кога и как достигнало до нашия поет. Ясно е, че към края на 50-те или в началото на 60-те години, когато Великин учи в Брайлската мъжка гимназия, книгата вече е била в неговите ръце (по собственото му признание „от най-младата си възраст“ той се е възхищавал от стиховете на френската поетеса). Значи, в продължение на десетина години, до 1869 г., когато пише своя сонет, той е живял с поезията на Адел Омер дьо Ел, обръщал се е често към нея, учил я е наизуст. Всъщност, това е времето на неговата най-активна литературна дейност. Не бива да се забравя, че Великин се е ползвал с авторитета на добре подготвен литератор сред своите съвременници. Достатъчно е да припомним Вазовите думи: „За Великина Ботев казваше в кафенето на Ганча Габровеца в Галац: „Аз съм поет по душа, Великин е поет по изкуство.“²³ Ето защо не е безинтересно да прелистим въпросната стихосбирка, да видим какво е привличало в нея нашия поет, а може би и не само него.

От пръв поглед се вижда, че това е поезия, родена под знака на романтизма. Още в краткия предговор с дата „Париж, 15 септември 1845 г.“, долавяме романтичното настроение и романтичната образност, които преминават през цялата книга. „Преди около 12 години — разказва авторката — едно весело общество, в което бях и аз, се настаняваше при изгрева на слъз-

зите Омер дьо Ел (геолог и поетеса) са достигнали степените на Волга и Астрахан. По-късно в изданието за 1854 г. „Calendarul prevestitor al vestitului astronom Cazamia...“ (București, 1853, p. 84—86) е поместено в превод на румънски език нейното стихотворение „Елиза Меркьор“. Възможно е да има и други сведения за нея или други нейни публикации в румънския печат.

²⁰ Вестникът е започнал да излиза през октомври 1867 г. в Галац, но наскоро след това се е преместил в Букурещ. Не всички негови броеве са запазени. По сведения на румънската преса от това време той е бил най-добрият и най-изисканият френски вестник, издаван дотогава в Румъния (Sentinella română, V, № 86, 1 oct. 1867). С какво се е занимавал по-късно Едуард Омер дьо Ел, засега не е ясно. Известно е само, че през 1881 г. той издава малка книга под заглавие: „La navigation des rivières roumaines et le projet du prince George Bibesco“ (самата книга не съдържа никакви данни за своя издател).

²¹ Les steppes de la mer Caspienne. Voyage dans la Russie méridionale par M^{me} Adèle Hommaire de Hell. Deuxième édition. Paris. Librairie académique Didier et c^{ie}, 1868, p. I—IX.

²² Сред запазените в Библиотеката на Румънската академия на науките броеве на в. „Revue de la Roumanie“ има няколко, в които са поместени очерците на Адел Омер дьо Ел „Три прочути жени“ (№№ 20—22, 23—26, излезли между 9 февруари и 22 март 1868 г. — за госпожа Крюденер, принцеса Калицин и графиня Гоше (и трите свързани с руската история от първата половина на XIX в.).

²³ И. Вазов. Събрани съчинения. Т. 9. С., 1976, с. 119.

цето на моста Гард, за да прекара там целия ден. След като приветствахме с възгласи на възхищение този прекрасен спомен на романското величие и обиколехме, тичайки, дивите местности, които го заобикалят, ние бързо се събрахме около провизиите, разположени върху тревата в цялата ѝ полска простота; после всеки се залавяше да утоли живия апетит, изострен от тичането и свежия утринен въздух. Мястото, което бяхме избрали за театър на нашите гастрономически подвизи, се намираше срещу пещерите, разположени под същата планина, където се опираше мостът. Тези пещери, твърде широки и изпълнени със сталактити, имаха тогава зловеща репутация в страната. Просяци, скитници, дори злодеи намираха там убежище, което никой не мислеше да им оспорва. Появата на една стара циганка, която излезе изведнъж от една от тези пещери, нямаше защо да ни учудва; тя беше посрещната с възгласи „браво“ и радостни викове, които я наकरаха бързо да дойде при нас. Всеки, който я попита, получаваше предсказание за бъдещето; и бог знае защо тези предсказания бяха изслушвани и тълкувани от всички тези луди глави, очаровани от подобен случай! Само аз, незаинтересувана да зная бъдещето, не бях се обърнала с въпрос към старата, когато много гласове се чуваха, че и аз би трябвало да се допитам на свой ред. Тогава циганката, гледайки ме втренчено, взе ръката ми, като изучаваше внимателно линиите, след това продължи да ме гледа, без да говори. „Какво ще ѝ предскажете?“ — ѝ викаха от всички страни; „Хороскопът ѝ, ние искаме нейния хороскоп!...“ Това младо момиче — каза накрая врачката със замислена въздишка — това младо момиче ще има особена съдба!“ „Каква? Каква? Никакви тайни!“ Но без да се безпокои от тези настоявания, старата, показвайки ми една птичка, която прелиташе бързо над главата ни, ми прошепна съвсем тихо, за да бъде чута само от мен: „Гледай тази птичка, гледай, тя лети към слънцето; като нея ти ще преминеш през пустини и морета и ще пешш, за да забравиш своята умора!“ Нека никой не се учудва сега, като види стихотворенията, излезли изпод перото на една жена, да носят толкова различни дати. Както предсказа циганката, аз прекосих пустини и морета и пях. . . за да забравя умората.“

Книгата представлява своеобразен лирически дневник, воден в продължение на десетина години — от 1836 до 1844 г., по време на пътешествията на Адел Омер дьо Ел в Турция, Русия и Молдавия. Тя съдържа 36 стихотворения, подредени хронологично (повечето с означена дата и място на написването). Първите шест стихотворения са възникнали в Турция през 1836—1837 г.; следващите 23 стихотворения са написани в Русия през периода 1838—1841 г.; други шест стихотворения са създадени в Молдавия през 1842 г., а последното стихотворение „На моята муза“ има дата под текста „Париж, 1844“. В повечето от стихотворенията са отразени непосредствените впечатления и преживявания на младата пътешественичка; в други преобладава поезията на размисъл. Но всички те са обогатени от една постоянна тъга, в тях като правило преобладават миньорните тонове. Ето например първото стихотворение „Бъдеще“ с дата под текста: „Константинопол, 1836“. На фона на нощната картина край Босфора (беззвездна нощ, притихнало море, безмълвна тишина, пронизвана от погребални крясъци на нощна птица), поетесата си задава вечния въпрос за смисъла на човешкото битие. Тя има една-единствена мечта: в нейните песни да се възплъти душата ѝ, за да остане да живее в бъдещето. Смъртта за нея не означава „да се върне на алчната земя това, което ни е дала изобилно или оскъдно от живота и от мъките“, а „да видиш своето неизвестно име да се заличи от земята, без да живее в сърцата“. Стихотворението е проникнато с тревожни предчувствия, със страх пред неизвестността. В същата емоционална гама е и друго едно стихотворение под наслов „Минало“, писано пак по това време. Странно е, че от сърцето на една толкова млада, едва двадесетгодишна жена, са могли да се отронят такива песимистични стихове²⁴:

Защо да се преследва химерата на едно скъпо име,
да се извикват от миналото изгарящи спомени
и да се преминават годините с ефирно течение,
когато пътят е свършен и желанията са угаснали?

²⁴ Преводът на цитираните стихотворни откъси туку и по-нататък е буквален. В оригинала стихотворенията навсякъде са римувани.

Когато мечтите си отиват, когато очите са без сълзи,
когато илюзиите се изправят една срещу друга,
когато умореното сърце не намира прелести
в шепнештата вълна, в пролетта, в любовта?

Когато бъдещето, някога толкова прекрасно в очите ни,
е изпразнено вече от своите богати съкровища,
когато нашият дух, уморен от блудкав живот,
се обвива в мълчание и забравя завинаги?

Когато нашите зимни слънца едва прогонват сянката,
която, следвайки нашите стъпки, се простира бавно
и ни изглежда всеки ден и по-студена, и по-мрачна,
и ни предава, победена, на отчаянието?

Когато сломявайки без милост семейните ни връзки
и хвърляйки върху стъпките ни черната си траурна мантия,
смъртта безспирно гони, убива, разпилява
всички скъпи неща, които са нашата гордост?

Не е необходимо да познаваме отблизо френската литература от средата на миналия век, за да се досетим, че това са подражателни стихове, че в тях не звучи искреният глас на поетесата, че това не е истинското ѝ лице, а по-скоро една харесана от нея маска, една обикната поза. Подражателността в поезията на Адел Омер дьо Ел проличава също и във факта, че редица от нейните любовни стихотворения са писани по адрес на жени, т. е. лиричният герой в тях е мъж, който се обръща към своята възлюбена, опиянен от нейната красота („Гъркинята“), стоплен от нежната ѝ усмивка („Оздравяване“) или разяждан от ревност и недоверие („Отговорите ми“). Дори в случаите, когато пише за своите интимни преживявания, авторката не може да се освободи напълно от позата, от маниерността. Например в автобиографичното стихотворение „Той“ с дата: „На бреговете на Днепър, 1838“, посветено очевидно на любимия ѝ съпруг Ксавие Омер дьо Ел, срещаме същата безпричинна меланхолия. Вечер е. Поетесата е седнала тъжно на своя диван. Тя не чува друг шум освен ударите на своето сърце, което се вълнува и се съкрушава под дългите ридания. Животът у нея замира, нейните уморени чувства си почиват, кръвта ѝ не тече в жилите, времето за нея е спряло. Единствено бог може да ѝ изтръгне от тази дълбока летаргия, да събуди в нейната задрямала душа способността да обича и да си спомня. И ето, че внезапно времето възобновява своя ход, нежната надежда като очарователен балсам се влива в чувствата ѝ, любовта идва, за да позлати нейните съкровени мечти. Тя вижда отново този, чийто живот е и неин живот, избраница на своята съдба. Следват няколко строфи, посветени на любимия съпруг:

Откакто бог го постави на моя път
като свеж извор в краката на пътешественика,
като звезда в небето за моряка, който се колебае,
като очарователен оазис в недрата на пустинята;

аз видях всичко да сияе в моето младо съществуване;
една и съща воля ни подкрепя и ни ръководи;
нашата цел е една и съща и една и съща надежда
като безсмъртен фар осветява нашата нош!

Един и същи вятър надува платната на нашия кораб,
едно и също желание ни следва през бурните вълни,
в синия небосвод ние имаме една и съща звезда,
ние имаме една и съща любов, една и съща душа за двамата!

Но Адел Омер дьо Ел не намира успокоение дори в тихото пристанище на семейната любов. Тревожни предчувствия свиват сърцето ѝ, измъчват ѝ кошмарни видения. Тя си представя как хрекият кораб на семейното щастие ще попадне сред бездната на бушуващото море, въл-

ните ще го подхвърлят напосоки, бурята ще гърми, светкавици ще прорязват небето, а двамата уплашени пътници ще треперят от страх, безпомощни сред тази бясна стихия:

Като двойка птици, изненадани от бурята,
ние търсим убежище на дъното на леката си лодка,
като чакаме, молейки се, бурята да спре,
умореният ураган да изпусне своя последен вик.

Едва ли е нужно да разглеждаме подробно стихосбирката на отдавна забравената френска поетеса. Тези няколко шрихи очертават може би най-съществените особености на нейния творчески натюрел. Твърде еднообразна, твърде монотонна ни изглежда днес поезията ѝ: море, небе, слънце, луна, звезди, вълни, гори, цветя, буря, тишина, лъчи, мъглини — това са образите, които изпълват повечето ѝ стихотворения. Но най-любимият, най-често срещаният е образът на птицата, и то на самотната птица. Неслучайно, разбира се, този образ се появява още в предговора; неслучайно циганката врачка сравнява младата поетеса със самотната птица, която, устремена към слънцето, преминава пустини и морета и пес, за да забрави умората. В стихосбирката откриваме редица стихотворения, в които е използван този образ („Астрахан“, „О, ако бях птица!“, „Мечтателката“, „Славейт“, „Всеки си има своята съдба“, „Елиза Меркьор“, „Франция“, „На моята муза“ и др.). Както вече беше отбелязано, стихотворението „Славейт“ има посвещение „На Л. . .“ Трудно е обаче да се каже дали то има нещо общо с Лермонтов. Не само датата под текста: „Молдавия, 1842“ (една година след неговата смърт), но и някои други обстоятелства ни навеждат на мисълта, че това стихотворение едва ли е посветено на великия руски поет, че по-скоро Адел Омер дьо Ел възпява тук любимата си сладкопойна птица, без каквато и да било алегория. Но трябва все пак да признаем, че поантата на стихотворението дава известна възможност за двойствено тълкуване:

Да, това си ти, славею, твоята нежна магия
роди в моето ранено сърце елегията,
даде му сила да пее за своите болки
и да намира понякога удоволствие в сълзите!
Благодаря, мой нежни поете!... Всичко, което душата
в своя таен култ може да задържи от пламъка, е за теб;
за теб е необятната прелест на далечните спомени
и мечтите за слава, които покриват моите желания!
За теб е всичко, което излиза от моята неизвестна лира,
всичко, което може да ласкае моята опияняваща младост,
всичко, което моята мисъл има от блясъка, от свежестта,
всичко, което хармонията събужда в моето сърце!

В поезията на Адел Омер дьо Ел има още един момент, който непременно би трябвало да бъде отбелязан — пиететът към екзотиката, възторженото отношение към Изтока. Поетесата многократно изразява възхищението си от посетените страни: Турция с незабравимия Стамбул, Гърция с красивото крайбрежие, Русия с неповторимите Волга и Днепър, Кавказ и Крим. Най-силно, най-отчетливо това отношение се чувства в стихотворенията, писани в Русия. Адел Омер дьо Ел е очарована и от природата, и от градовете, и от хората, които среща в тази страна, от нейното настояще и от нейното минало. Тя посещава две обширни стихотворения на Крим (първото с дата: „Бахче Сарай, в палатите на хана, 29 април 1841“, а второто — „Ялта, 2 май 1841“); друго стихотворение е посветено на Астрахан, титаноано от 1839 г. В много от останалите стихотворения, независимо от това къде са писани — край бреговете на Днепър и Волга, в Таганрог или Кисловодск, на Черноморското или Каспийското крайбрежие — също е намерило място възторженото отношение към далечната страна. Има например едно интересно стихотворение под наслов „Франция“, възникнало в Одеса през 1840 г. Трудно може да се определи кое е основното чувство тук — дали носталгията и преклонението пред Франция или любовта и възхищението от Русия. Поетесата заявява, че е благодарна на своята родина за нейното престижно име, което ѝ осигурява радушен прием навсякъде — не само сред руснаците, но и сред

другите народности, населяващи тази необятна страна: татари, калмици, киргизи и пр. Тя изпитва гордост, че е първата френска жена, която е оставила Европа и е дошла тук, за да съзерцава тези неповторими красоти:

О, колко обичах да гледам от Каспийско море
рибарските къщи и неясния бряг,
как чезнат бавно във вечерната мъгла!
Колко обичах да стоя на опустелия плаж,
когато приливът, ураганът, немирната вълна
го покриваха лудо с пяна и отломки.

Колко обичах Астрахан, този източен град,
който се разстила небрежно по брега на Волга
и носи неземното име на звездата на пустинята!
Колко обичах неговите пазари, неговите позлатени куполи,
неговите канали, неговите дворци, свещените му старини
и неговите пясъчни равнини, където се губи погледът!

Ако някога лъч от чиста поезия
като красив метеор е светвал в моя живот
и е откъсвал моята душа от реалността,
това беше денят, в който тръгнах по тази земя,
чиято природа е безплодна и самотна,
но на която бог е дарил безкрайността.

Днес не знаем със сигурност дали Адел Омер дьо Ел е продължила да пише и да печата стихове, след като е издала през 1846 г. своята единствена стихосбирка „Блянове на пътешественика“. Последното стихотворение, поместено тук („На моята муза“) с дата под текста „Париж, 1844“, звучи твърде песимистично в това отношение:

Изчезна ли ти, за да не се върнеш вече,
Музо, от която очаквах толкова голямо бъдеще?
Не ще ли те видя вече през моите безсънни нощи,
наведена над мен да ме обкръжаваш с чудеса,
да озаряваш моята нощ с лъчите на своя поглед. . .

По всичко личи, че за Адел Омер дьо Ел поезията е била неразделима от пътешествията, както впрочем и пътешествията от поезията. Не само това стихотворение, но и прочитът на цялата стихосбирка ни убеждава, че нейните стихотворения са отзвук на душевните трепети, които младата жена е изпитвала при срещата с непознати страни, градове и хора. Няма ли пътешествия, няма и трепети; няма поезия — вдъхновението не я навестява. Неслучайно в последното стихотворение поетесата се обръща към своята Муза с думите:

Е, добре! Да тръгнем утре; светът е още голям,
ако и да сме видели от залеза до изгрева
много различни народи, много различни небеса,
нека към други брегове ни понесат нашите скитнически стъпки.

Но дори Адел Омер дьо Ел и да е писала други стихотворения, засега не можем да бъдем сигурни, че те са стигнали до Великсин. Онова, което знаем с положителност е, че той е познавал френската поетеса по нейната единствена стихосбирка — като епиграф към едно негово стихотворение, посветено на Г. С. Раковски, нашият поет е използвал нейни стихове, изрично посочвайки под текста заглавието на стихосбирката: „*Réveries d'un voyageur*“.

Всъщност заслужава да се кажат няколко думи специално за това стихотворение. Преди всичко трябва да се отбележи фактът, че то е написано на френски език и е поместено в предходния брой на същия в. „Народност“, където е напечатан сонетът за Адел Омер дьо Ел (г. II, бр. 16 от 9 март 1869 г.). Въпросният епиграф е взет от стихотворението на Адел Омер дьо Ел „*A chacun sa destinée*“ („Всеки си има своя съдба“), което носи дата под текста „Константинопол, 1837“. В превод на български той гласи:

Друг някой умира далеч от бащиното огнище;
за него са заточението, оковите, оскърбленията;
тиранията е заплатила на тъмничарите,
за да го намира навсякъде робството;
бавно минават дните му под чуждо небе;
бедният изгнаник!... Той ще умре за своя идол,
завещавайки на небето да бъде отмъстен,
на своята родина — последната си дума.

Интересното в случая е това, че Великсин е възприел стиховете на френската поетеса през призмата на своето българско светоусещане. Тази строфа, написана изобщо за печалния жребий на изгнаника, е извикала в неговото въображение образа на Раковски, пламенния български революционер, издъхнал край Букурещ на 9/21 октомври 1867 г., едва 47-годишен, след един извънредно напрегнат и бурен живот. Всъщност може би тъкмо тази строфа е подтикнала Великсин да напише своето стихотворение за Раковски, наречено „Le chant du cygne d'un exilé bulgare“ („Лебедовата песен на един български изгнаник“). Но има и още нещо. Н. Начов, един от първите изследователи на Великсиновото творчество, разглеждайки стихотворението, посветено на Раковски, възкликва: „Защо поетът нарича тая песен последна — Le chant du cygne?“²⁵ Днес не е трудно, след като имаме вече на разположение стихосбирката на Адел Омер дьо Ел, да отговорим на този въпрос — защото тук намираме аналогичното стихотворение „Елиза Меркюр“ с подзаглавие „Chant du cygne“, което по форма представлява изповед на лирическата героиня пред лицето на смъртта. Стихотворението на Великсин за Раковски е наречено „Лебедовата песен на един български изгнаник“, тъй като предава последните предсмъртни думи на нашия национален герой. Очевидно формата на предсмъртната изповед в случая е заимствувана от френската поетеса, както впрочем и самото определение „chant du cygne“.

Естествено е да се очаква, че Адел Омер дьо Ел е упражнила известно влияние върху творчеството на Великсин. След като по собственото му признание години наред се е възхищавал от стиховете на френската поетеса, той не е могъл да не изпита тяхното въздействие. При едно внимателно проучване на Великсиновите стихотворения (на български, румънски и френски език) на фона на единствената стихосбирка на Адел Омер дьо Ел ще открием редица следи на това въздействие: реминисценции на образи, подражания в областта на композицията и техниката на стиха и пр. Но в случая не е толкова важно да посочим конкретните прояви на влиянието, колкото да потърсим неговите причини, т. е. да се опитаме да отговорим на въпроса, защо Великсин е предпочел невзрачната Адел Омер дьо Ел пред големите френски поети на XIX в. Нима той не е знаел например за Юго? Може би някои ще кажат: „Случайност! Попаднало му е кой знае как томчето със стиховете на Адел Омер дьо Ел и тъй като не бил ориентиран във френската литература, той си въобразил, че това ще да е някоя знаменитост.“ Подобно обяснение изглежда логично, но то е прибрзано, повърхностно и дори наивно. Ще припомним, че Великсин и в други случаи си е служил с епиграфи от френски поети: например към един от неговите сонети, посветен на някоя си „твърдоглава девица“, която без никаква нужда прибегнала до средствата на козметиката, нанасяйки непоправими щети на естествената си хубост (в „Дунавска зора“, № 44, 5 окт. 1868) ни въвежда стихове от Льобрюн²⁶; сонетът му в чест на госпожица Марийка В. Михайлиди (в „Македония“, № 47, 17 окт. 1871) е предшествуван от няколко стиха на Грессе²⁷, едно от френските му стихотворения, написани през първите години след Освобождението (в „Целокупна България“, № 78, 8 май 1880) има за епиграф стихове от Пирон²⁸. Следователно тук едва ли може да става дума за случайност: Адел Омер дьо Ел, Льобрюн,

²⁵ Н. Начов. Цит. съч., с. 3.

²⁶ Понс Дени Екушар Льобрюн (1729—1807), френски поет, автор на оди, елегии и епиграми, получил известност в края на XVIII в. със своите „Републикански оди на френския народ“ (1793).

²⁷ Жан Батист Луи Грессе (1709—1777), френски поет, известен със своите стихотворни повели, осмиващи манастирските нрави.

²⁸ Алексис Пирон (1689—1773), френски поет и драматург, автор на комични опери, драми, оди, послания, поеми, басни, сатири, епиграми и др.

Гресе, Пирон — все имена на поети, отдавна забравени, както впрочем след време бива забравен и самият Великсин...

Стигаме до един извънредно интересен теоретичен въпрос, който се отнася до цялата ни възрожденска литература: могъл ли е Великсин да разбере и оцени поезията на своите бележити френски съвременници Юго, Бодлер, Верлен, Рембо; могъл ли е Петко Славейков да навлезе в сложния духовен свят на героите на Толстой, Тургенев и Достоевски; интересува ли се е Г. С. Раковски от творчеството на своя връстник Некрасов; дали Неофит Бозвели е бил в състояние да разбере своите съвременници Пушкин, Лермонтов и Гогол? Самото поставяне на този въпрос ни подготвя за отрицателния отговор. Очевидно не е случайно, че Неофит Бозвели търси своите литературни образци сред произведенията, създадени през XVIII и началото на XIX в., че П. Р. Славейков се увлича от Крилов и Пушкин; не е случайно също, че Юго ще бъде разбран и оценен у нас едва от Вазов и Величков, на които е съдено да направят следващата, решителна крачка в приобщаването на българската литература към европейския литературен процес, а Бодлер, Верлен и Рембо — другите трима именити съвременници на Великсин — ще станат популярни в България едва в началото на нашия век.

Ето как едно отдавна забравено литературно произведение на един почти неизвестен днес поет ни насочва към въпроси, които живо ни интересуват. Разбира се, не бива от този частен случай да се правят големи изводи и обобщения. Но онова, което със сигурност може да се каже, е, че поетическата среща на Великсин с Адел Омер дьо Ел не е била случайна. Тя отразява една от закономерностите на нашето литературно развитие.

РАЗКАЗВАЧЪТ В НОВЕЛАТА „СТРАХ“ ОТ ЙОРДАН РАДИЧКОВ

БОГОМИЛ ПОПОВ

Новелата „Страх“ е още една демонстрация на новото, което Й. Радичков внесе в съвременната българска проза. Или по-точно — един следващ вариант на това ново, — доколкото, макар че „Страх“ „е в редицата“ на предлагащите я новели, що се отнася до най-общите естетически принципи на автора, в нея все пак се долавя нещо, което я различава от тях. И новото е съвсем осезателно не само в структурата на творбата, то е залегнало и в една все по-ясно очертаваща се през последните години тенденция в творческото развитие на автора — тежението към „идентификация“ на героите, към тяхното „нормализиране“ в контекста на една, макар и по радичковски, материално и жизнено по-уплътнена, по-сложна в своето реално съществуване действителност, стремежът към по-задълбочена, проведена от по-нови позиции, интерпретация на човешката душевност.

Интригата, която би трябвало да представлява „ядрото“ на повествованието, взета заедно с най-тесно свързаните сюжетно и тематично с нея структурни цялости на творбата и разработена по правилата на традиционното сюжетно-композиционно разгръщане, би деформирала новелата до една разширена модификация на известния анекдот за надхитрените хитреци. Или — в най-добрия случай — в нея трудно биха намерили своето цялостно и пълноценно развитие основните насоки в идейно-художествените търсения и внушения на автора — за сложността и простотата на човешкия живот, за неподозираното, неочакваното, недооцененото у „простия човек“, за многопластовостта, усложнеността на възприятия и реакции у традиционния човек от народа, респектирани от повсеместно и категорично налагащия се нов живот, за страха, суеверието, мистиката и най-реалния, най-грубия практицизъм, сложни преплетени в психиката на хората от народа и на „интелигента“, на хората въобще...

Тази сложна гама от загатнати и развити идеи, интересни и оригинални наблюдения и хрумвания, от изведени до философски, общочовешки проблеми внушения, е намерила своята

пълноценна реализация чрез разрушаването на традиционната сюжетно — композиционна последователност на новелата, обусловено и наложено от силно разколебания, всъщност изцяло преобразуван статус на традиционния разказвач в творбата. А тази деструкция, тази липса на сюжетна постъпателност и високата степен на повторителност, стоящи в основата на подчертания антиепизъм в творчеството на Радичков и отбелязани още преди години от нашите литературоведи и литературни критици¹, тук са намерили може би най-яръкия си израз. В новелата те са така очевидни, че не е необходимо да се доказват — толкова повече, че при по-нататъшния анализ много от доказателствата ще бъдат посочени, макар и в рамките на по-друг контекст.

Асоциативните отклонения, отклоненията от типа „разказ в разказа“, наместите на отделните герои (не чрез отделни реплики и пасаж, а с цели „истории“), предизвикани от отказ от епическа постъпателност и верижна последователност в разгръщането на повествованието, на твърде нееднородни, с разнопосочни, усложнени контекстуални и асоциативни връзки. Не трудно, а съвсем невъзможно би било техният обединителен център да е един разказвач, дори ако се абстрахираме от моментите, в които някой от героите поема тази роля (а те съвсем не са малко), и от спонтанните намеси на автора като оценяващ и стремящ се към пряко външен субект на повествованието. Защото ако за разгръщането на интригата (твърде ограничена по своята сюжетна „площ“ в новелата) определено е необходим разказвач от „стандартния“, традиционния тип, то само той е недостатъчен например с оглед изясняването на обстоятелствата около развитието на тази интрига. Разказвачът, свързан с изясняването на тези обстоятелства, в известна степен се доближава до горепосочения, но с оглед усложнената позиция на автора и богатата идейно-емоционална наситеност на творбата той е с по-широки „пълномощия“ — да преценява, да взема отношение, да се шегува на моменти и пр., но не по модела пряко спонтанна намеса на автора, а благодарение на сравнително стабилното си и независимо положение в рамките на повествованието. А след като и това се оказва недостатъчно, стига се до така наречената пряка авторова намеса — до намесата на „самия“ автор, който, в макар и парадираното отношение автор—читател, има съвсем различни функции от посочените типове разказвачи и също е относително самостоятелен като автор разказвач. Но да се обърнем към текста.

След пролога, който представлява част от развитието на интригата и се повтаря почти дословно в края на новелата, където намира най-точните си сюжетни координати (ето и пример за повторемост на едно структурно-тематично ниво), под заглавие „За воденицата“ започва същинското повествование. Впрочем подчертаната разграниченост между отделните части на новелата — посредством самостоятелни заглавия за всяка от тях или пък фиксирана по друг начин — е особено характерна за тази творба на Й. Радичков. Тук тя е естествена, нещо повече — необходима — с оглед маниера на повествоване, който е избрал авторът, с оглед своеобразието на цялостната сюжетно-композиционна постройка на новелата. Такава рязка разграниченост между отделните части на предишните новели на Радичков липсва — въпреки, общо взето, близките им до тези на „Страх“ основни принципи на структуриране.

„За воденицата“ започва с няколко относително цялостни, завършени в известен смисъл и на определено тематично ниво пасажа, на фона на чиято относителна нееднородност съвсем ясно се откроява и неединната конструкция на разказвача. Ето характерен откъс от първия от тях:

„Класиците ни учат, че страхът и суеверието се опират на невежеството и ако приемем, че само невежеството е почти безкрайно, то трябва да се съгласим, че и страхът, и суеверието са почти безкрайни; те са като Вселената. Много истини, свързани все с тази проблема, са на върха на езика ни, но се боя да ги изкажа пред читателя, защото зная от опит, че моите истини не стигат далече, напредват бавно, тромави са като воденични камъни.“

Като цяло първият пасаж е тематично твърде далеч от даденото в пролога — от глухо тропоялия в нощта файтон, пълен с духове, от суматохата, която тези духове предизвикват, хуквайки през полето, от седящия с китка хмел в ръка в ханчето Куче влачи. Разказвачът от този пасаж говори за класиците, за зависимостта между невежеството и суеверието, за Хашек и неговия Швейк и пр., като при това непрекъснато се обръща към читателя, и то не от името на не-

¹ Вж. например статията на Н. Георгиев „Превращенията на нане Буте“. Септември, 1968, кн. 6, 216—235.

известен, „подставен“ разказвач, а като авторът на историята. Не е необходимо да се носочват отделни изрази в подкрепа на това, достатъчно красноречив е и включеният в цитата; може само да се добави, че в целия пасаж, заемащ близо страница и половина, тези изрази се включват в повествователния поток буквално през 5—6 реда. Разказвачът автор — ако приемем условно да го наричаме така — фактически води своя монолог, адресиран към читателя, в който, иронизирайки и себе си, и него (читателя), развива своята „сериозна“ версия за суеверието и невежеството. На въпроса за водениците—не за конкретната, за която ще се разказва, а за водениците в ъ о б щ е — той се спира едва в края на пасажа, при това с едно тяхно описание, което непосредствено след това бива дублирано, но вече на съвсем различно контекстуално, емоционално и стилово ниво, срв.:

„Там, дето се е пръкнала воденица или най-просто воден чарк, от само себе си някак ще се пръкнат и няколко дървета, малко червена ракета ще застине досами брега, малко върбак брътсва, дърветата попорастват, правят големи корони, воденицата се смалва, бъз, коприва и маточина я обграждат от всички страни, кладенче ще се появи сред бъзака и маточината, всичко туй се огласи дееношно от шума на вода, от кречетала, от сигнални звънци — когато зърното изтича от коша,— а лете жени размахват бухалки край водениците и простират снежно пране върху зелената трева.“

„Воденицата, обект на нашия разказ, бе престанала да приема мливари, от проста старовремска сграда бе превърната в битово ханче, имаше си име, презиме и фамилно име, изписани от предната страна. . . Ханчето клечеше сред бъзака като че се криеше там и надничаше само толкова, колкото да може да гледа какво минава по пътя. . . бъзакът с епично спокойствие е пристъпил напред да види какво става и след като е видял, не се е върнал назад да застане в две редици покрай воденичната вада, а е останал скупчен край ханчето. Ракитакът и върбите също са се приближили, дърветата са се навели, та са обгърнали ханчето с прохладната си шума. . .“

Новият разказвач — защото рязко очертаната разлика в начина на излагането на първите два сравнително самостоятелни пасажа насочва именно към появата на нов разказвач — говори за една конкретна воденица — „воденицата, обект на нашия разказ“—и вече липсват философските обобщения от името на разказвача автор от типа на това за вечността на движението на воденичните камъни и водата например, а на мястото на стилистично неангажираното описание на самата воденица (на „воденицата като такава“, в най-общ план) идват добре познатите ни от прозата на Радичков самобитни метафори, оригиналният модел на персонификация, свежата, подчертано радичковска образност — ханчето „клечи“ сред бъзака и „наднича“, бъзакът „с епично спокойствие“ е „пристъпил“ напред да „види“ какво става, ракитите и върбите са се „приближили“ и т. н. Този нов разказвач, с оглед на неговите характерни особености и мястото му в повествованието, бихме могли да наречем — също условно — разказвач-хроникьор.

И едва след тези описания и разсъждения, дадени през погледа и от позициите на двамата посочени разказвачи, авторът „си идва на думата“ — спира се на главните герои от интригата и, макар и съвсем бегло, маркира нейното начало (което, между другото, също ще бъде повторено в четвъртата част на новелата), при това —чрез трети разказвач. Неговият стил, неговият маниер на излагане на събитията са съвсем различни от тези на предходните два разказвачи — той е пределно обективен, реалистичен (на моменти дори „битов“), неговият словесен поток никак или почти никак не се нарушава от намеци на автора, а за намеци от страна на героите неговата конструкция фактически не дава възможност в контекста на цялостната структура на новелата. Пред нас е традиционният, „стандартен“ тип разказвач, така широко разпространен в съвременната проза, който по-нататък ще бъде обозначаван като разказвачът наблюдател:

„В момента в ханчето седят един ветеринар с помощника си, един пощенец в пълна пощенска униформа и един закупчик от стопанското предприятие „Родопа“, с физиономия много по-интелигентна, отколкото се изисква за един закупчик. Ветеринарят ги занимава с някаква своя натрапчива хитопеза за монголоида, посетителите никак не бързат, всеки сам за себе си търси пролука, предпазливо и пипнешком се мъчи да надникне в неясната ветеринарна проблема.“

Тук той все още не е представен в най-„чист“ вид — липсва например повествованието в минало свършено време, така характерно за разказвачите от този тип. Между другото, другите двама разказвачи засега също все още не са „монолитни цялости“, с ясно определена функ-

ционална натовареност и ярко очертан повествователен профил. Но в самото начало на творбата това е все още невъзможно. Не трябва да се забравя и друго — тук не става дума за повествование и разказвачи от типа например на тези във „Време разделно“ на А. Дончев. В случая се касае по-скоро за условното различаване на образа на автора (В. Виноградов), за неговото триединство, с оглед на което конструкцията на всеки един от отделните разказвачи не трябва да се схваща буквално, сама за себе си, отделена и безусловно противопоставена на другите. Тук става дума по-скоро за моменти на приоритет на дадена конструкция на разказвача над другите с оглед на възможно най-пълната реализация на авторския замисъл на фона на нетрадиционната структура на творбата. В новелата почти няма откъси, където да властвува без конкуренти само един от разказвачите — техните зони непрекъснато навлизат една в друга, кръстосват се, техните гласове твърде често се преплитат — и това е неизбежно при усложнената сюжетно-композиционна постройка на новелата.

И така още в първата част на главата „За воденицата“ оформят своя облик трима разказвачи. Първият — разказвачът автор — както тук, така и при следващите си появи обикновено е свързан с най-общия идейно-тематичен план на творбата. По правило от негово име са най-общите постановки, свързани с идейно-тематичните насоки на новелата; неговите са най-честите и най-директни контакти с читателя; той е най-„интелигентният“ от тримата; той в най-голяма степен е „над“ конкретното сюжетно-фабулно разгръщане, най-дистанциран е от него; езикът му е книжен, литературен, без емоционални срывове. Вторият — разказвачът хроникьор — се появява винаги, когато разказът преминава от по-общите наблюдения, разсъждения и описания към обстоятелствата, случките, постъпките на героите, свързани в най-обща линия с развитието на интригата. Неговата задача е да уплътнява втория — най-общия сюжетен план — на новелата, да извежда по-общите идейно-тематични аспекти от зоната на разказвача автор до тяхното материализиране, избистряне, дооформяне в конкретните ситуации на интригата. Контактността с читателя, така характерна за разказвача автор, тук е рязко разколебана, зоната на разказвача хроникьор до голяма степен е изчистена от обръщения, възклицания, тълкувания, философски обобщения и др. Стилът е емоционално обогатен, езикът — жив, с оригинални стилови похвати, лишени от книжни изрази, вече определено ориентиран към конкретно ставащото, хвърлящото допълнителна светлина върху развитието на интригата; повествованието — все в насоката на тези тенденции — се води предимно в минало свършено време. Третият разказвач вече е свързан съвсем определено, без уговорки, изцяло с развитието на интригата. Както вече бе споменато, той е „обективният“ тип разказвач, повествованието при него не крие стилистични изненади, то е лишено от ярката индивидуалност и оригиналност на разказвача хроникьор, но в неговата зона липсва и предизвикателна книжната лексика на разказвача автор.

И тримата разказвачи следват закономерно и последователно своите моменти на поява, своите пътища в творбата, обусловени и предначертани от нейното идейно-художествено и конструктивно своеобразие. Деструктурирането на традиционната сюжетно-композиционна схема, както бе споменато в началото, не е тотално, то не означава само и просто разрушаване на досегашните принципи на структуриране. Въпреки всички отклонения, въпреки цялото своеобразие на композицията, в общата постройка на новелата са съхранени три основни отправни пункта, чрез които сюжетната нишка на интригата, макар и на пръв поглед незабележимо, запазва своята относителна непрекъснатост, последователно отстоява съществуването си. Но не сама за себе си — такова съществуване тя има дори само благодарение на това, че за каквото и да се говори и който и да води повествованието в новелата, всичко и винаги, по един или друг начин се оказва свързано със седналите в ханчето четирима мъже. А за тази връзка е достатъчно само едно бегло споменаване за тях, за техния разговор, който продължава и продължава да се води на фона на цялостното развитие на разказа. В случая е налице и друго — непрекъснатостта, обусловена и поддържана от основното, „носещото“ идейно-художествено внушение на творбата, което играе ролята на обединителен идейно-тематичен център. Именно в този аспект особено значение имат главите „За воденицата“, „Ханчето“ и „За духовете“. И именно в тях им най-ярък израз функционалната натовареност на трите типа разказвач в новелата (тук не се смята конструкцията разказвач—герой, за която ще стане дума по-нататък). С оглед цялостното всеобхватно реализиране на основния идеен замисъл на творбата — за отношението между мисти-

хата и реалното и земното, между суеверието, страха и невежеството, за пряко свързаните с тях елементи, допълващи и доразкриващи идеята за сложността на човешката психика, на човешкия живот, — тези три глави от повестта имат особена роля. Но тяхното разположение в системата на цялото (между тях, разкъсвайки единството им, са вместили останалите части на новелата), техните идейно-тематични и структурни функции, техните място и роля при реализиране на непрекъснатостта на пронизващата цялото произведение сюжетна линия на интригата и, накрая, даващите нови идейно-тематични насоки части на една или друга от тях изискват нов, специфичен подход при излагането им — подход, който се реализира именно чрез усложнената конструкция на разказвача. За да обясни загадката, поставена от пролога, авторът трябва да започне „от по-далеч“, „от началото“ — от историята на воденицата. Но тъй като това обяснение не е и не може да бъде изпълнено само в сюжетно-композиционен план, тъй като на неговия фон авторът последователно провежда своите идейни внушения, той започва от още по-далеч — със споменатия вече първи пасаж от първата глава — за невежеството, суеверието, класиците и пр. Това въведение, макар и разколебано от определено ироничния подход, има своето законно място в новелата — дори само затова, че с оглед на основната ѝ идейно-тематична насоченост е необходим някакъв „пътеводител“ през следващите, с усложнена и непривична структурна приемственост, части на новелата. Това и до голяма степен определя формата му на „разговор с читателя“ — обстоятелство, което обуславя появата на най-подходящия в случая тип разказвач — разказвача автор. Той обаче се оказва непригоден да повествува по най-пълноценния начин по-нататък, когато идва редът на недвусмисленото навлизане в най-общия сюжетен план на новелата, когато вече се налага необходимост от разказвач, твърде далеч по своята конструкция от разказвача автор и доста близък на разказвача наблюдател, но по-различен и от него — разказвачът „по обстоятелствата“. А когато авторът „си идва на думата“, маркирайки с третия от цитираните по-горе пасаж началото на интригата, и този втори разказвач слиза от сцената, за да отстъпи място на разказвача безстрастен наблюдател, на този с най-високата степен на обективност. Защото при фазата на повествованието от негово име не са необходими по-обстойни преки или косвени внушения или преходни откъси между тях в най-общия сюжетен контекст — те вече са налице, реализирани от първите двама разказвачи.

Този триединен план на повествоване, наложен в началото на „За воденицата“, се спазва — макар и не така необичайно ясно профилиран — до края на тази глава, въпреки „уговорката“, направена от автора:

„В ония години не е било по силите на сам човек да построи воденица или да разкаже за нея (както Куче влачи разказа), затова ще си позволя тук и там и аз да се намесвам в разказа му или да предавам част от него със свои думи.“

Всъщност се получава точно обратното — повествованието се води пак от тримата разказвачи, като героят се намесва фиктивно, и доказателство за това са както мястото и конструкциите на неговите реплики до края на разказа, така и „недостоверността“ на неговото сказово начало. Във връзка с последното е достатъчно само сравнението на пасажите от негово име тук с монолога на същия герой, озглавен „Разказ за зелената дървесна жаба“ и имащ композиционно обособено място в новелата. Но тази „заблуда“ е необходима — доколкото има определен принос за поддържането на илюзията за непрекъснатост на сюжета на интригата, тоест в случая постоянните намеси на Куче влачи (а и спорадичните такива на останалите от компанията), са сигнал за това, че разговорът между четиримата в ханчето се води, продължава неотклонно към някаква развръзка, независимо от многобройните и твърде обстойни отклонения.

И в продължението на главата пак се повтаря посоченото триединство на равнище повествовател. Отново — въпреки обещаното от автора — разказът започва не с „нашата“ воденица, а с това, колко трудно е било навремето да се построи воденица. Характеристиката и функциите на всеки един от тримата разказвачи са, общо взето, запазени. В това отношение може да бъде отбелязана една подробност, която допълнително ги дооформя — налице е, от една страна, значително спадане на нивото на „контактността“ с читателя от страна на разказвача автор, и, от друга страна, едно по-определено сближаване (на стилово-езиково равнище) между зоните на разказвача хроникьор и разказвача наблюдател. Но за сметка на това тук се наблюдава честото

прибягване до един особен маниер, отбелязан като характерна черта на определен тип разказвач у Й. Радичков пак от Н. Георгиев, и отново — в цитираната вече статия:

„В други случаи пък автоматизираните повторения рязко се съкращават с „и т. н., и т. н.“ — израз, непознат в езика на досегашния ни повествовател, в чиято поетика господствува принципът на забавената повторителност...“²

По този начин отново се осъществява отграничаването на разказвача автор и (най-вече) на разказвача хроникьор от разказвача наблюдател. За задълбочаването на това разграничаване свидетелства и друго — все по-стабилно се установява времето, в което повествуваат отделните разказвачи — от края на тази глава и до края на новелата разказвачът наблюдател се установява твърдо на така характерното за неговата конструкция минало свършено време. Разказвачът автор възприема сегашно историческо време (с инцидентни, но функционално и композиционно обусловени отклонения в сегашно време), разказвачът хроникьор повествува в минало свършено (често използвано и като сигнал за започването на негов пасаж), комбинирано със сегашно историческо с оглед изискванията на сюжетното развитие. Така например в разглежданата глава от новелата, след като разказвачът автор завършва своя дял от разказа с едно „обобщително“ сравнение между черквите и водениците, сигнал за навлизането в зоната на разказвача хроникьор е рязкото преминаване от сегашно историческо в минало свършено време — и това допълнително отдалечава от по-общите и обобщаващи описания и изводи на разказвача автор; чрез разказвача хроникьор и неговия маниер на повествуване навлизаме отново в най-общото сюжетно развитие, за да може на свой ред, в края на тази глава, разказвачът наблюдател да ни „приземи“ напълно — при седящите в ханчето четирима мъже и при разговора им.

Изобщо, продължението и завършекът на „За воденицата“ повтарят и потвърждават установената в нейното начало „разчлененост“ на повествователя. С тази разлика, че тук разказаното от разказвача автор има своята тежест не толкова с оглед основното идейно развитие, колкото по отношение на непосредствено следващата глава от новелата — „Историята на воденичаря“.

По-горе бе отбелязано, че усложнената конструкция на разказвача е свързана покрай другото и с това, че някои от основните три глави на новелата дават определено нови и твърде съществени идейно-тематични насоки. Именно така е в „За воденицата“, където изложението от името на разказвача автор при повторната му поява е не толкова с оглед на развитието на основната идейна линия, колкото в пряка идейно-тематична зависимост от следващата глава. Защото темата за човека, останал без корен, за неговата трагедия и безизходица, която е представена великолепно в нея, би била непълна, недостатъчно изяснена — най-вече с оглед психологията на загубилия корена си човек — без по-обстойното и по-обобщено „извънконтекстово“ описание на построяването на една воденица като „народно дело в най-добрия смисъл на това мъгливо понятие“.

Осъществяването на редица многопосочни взаимовръзки, преходи, преливания на сюжетно-композиционно и идейно-тематично ниво, реализирането на вторични взаимоотношения и контакти между частите на цялото и на частите с цялото — такъв е сложният, многообхватен, разнolik живот на новелата „Страх“. Невъзможно е всички те да бъдат представени изчерпателно в рамките на една статия. И все пак на техния фон и в пряка връзка с тях ясно се откроява усложнената и въпреки това съвсем осезателна в своята разностранност конструкция на разказвача. От една страна, в своето триединство тя е здраво прикрепена към трите „носещи“ глави — „За воденицата“, „Ханчето“ и „За духовете“, с подчертана тенденция към повтаряемост на микро- и макроструктурните нива (вж. по-долу за „Ханчето“ и по-нататък, както и казаното по този въпрос досега), като при това последователно в трите глави пасажите, посветени на сюжетното развитие на интригата, закономерно се увеличават, а паралелно с това настъпват съответните изменения в зоните на отделните разказвачи. От друга страна, в онези части на новелата, които едновременно „уплътняват“ сюжетно-композиционните промеждутъци между тези три глави и доизясняват аспектите на идейно-тематичната насоченост в тях, на базата на това установено триединство „по право“ се използва една или друга негова страна („задочно“, уравнивесена с

² Н. Георгиев. Превращенията на нане Вуте. — Септември, 1968, кн. 6, с. 233.

фрагменти от другите две) или допълнително се конструира нов, четвърти тип разказвач — чрез някой от героите авторът се установява и на разказвач герой.

Именно така е във въпросната следваща глава — „Историята на воденичаря“. Нейното място в най-общия план на сюжетното развитие, в плана-интрига и в свързаната с тях основна идейно-тематична линия е значително олекотено. Във връзка с това тук липсват отчетливо разграничението и относително самостоятелни зони на тримата разказвачи от предходната глава. По отношение на цялостното идейно и сюжетно-композиционно развитие на новелата, което именно обуславя „разтравянето“ на разказвача и по-нататъшното усложняване на неговата конструкция, „Историята на воденичаря“ има за своя главна задача да предаде трагичната, нелепа смърт на воденичаря и срещата на главния герой „очи в очи“ с тази смърт — две обстоятелства, които определено имат своето значение в развитието на интригата. Един многоглас разказвач тук само би утежил повествованието, би донакарал допълнително (и вече изкуствено) общото сюжетно развитие, би довел до допълнително отдалечаване от основната интрига. С оглед на разколебаната връзка на тази част от новелата с нейната главна идейно-тематична и сюжетна насоченост, достатъчно би било тя просто да „се разкаже“ — за това загатва и начинът, по който е озаглавена. От друга страна, онова съществено, допълващо, доизясняващо, което е можело и е трябвало да се каже с оглед новата идейно-тематична линия, която „Историята на воденичаря“ внася, вече е казано (на първо място чрез посочения вече в тази връзка пасаж на разказвача автор в предходната глава). И като естествен резултат цялата история се предава от името на разказвача наблюдател, при задочните и съвсем редки намеси от страна на разказвача автор и разказвача хроникьор под формата на извънконтекстови, „изкуствено“ привнесени сравнения и обобщения:

„Воденицата млъкна, само водата продължи да се оттича и да пада на едри капки, напомняйки на пресекулки за отшумяло събитие. Тъй капчукът от стряхата ни напомня за преминалия дъжд, тъй се оещждат и капят в нас звънките капчуци на изживяна радост или сълзите на отминала скръб. . . Туй е меланхоличният капчук на човека; въпреки всички усилия неговата могъща душа не успява да превърне тази таеща влага в светла роса, затуй вътре в нас ще продължи да отеква като в празен параклис меланхоличният капчук. . .“

В други случаи тези намеси се осъществяват на нивото на също така изолирани забележки и ремарки от типа на:

„Не зная кому щеше да се предава, но във всеки случай той отиваше да се предава.“

Или:

„Да речем и ние амин, подобно на него, драги читателю. . .“

В следващата глава — „Ханчето“ — отново закономерно се налагат зоните на тримата разказвачи, при това по същия начин, със същите специфициращи ги особености. Повествованието пак започва с общите разсъждения — пак за суеверието и невежеството, в по-друг контекст, но не и с друг тон — на разказвача автор; отново в тази зона намират място и така характерните за него „философски“ обобщения. Отново — извънконтекстовите сравнения и пародираният разговор с читателя и отново — общо взето определено, но не твърдо установено време, в което се води повествованието.

Веднага след неговия пасаж — отново минало свършено време и връщане към най-общото сюжетно развитие като сигнали за зоната на разказвача хроникьор, отново — в по-голяма или по-малка степен — са налице специфициращите неговата конструкция шрихи. И пак — общо за двамата разказвачи — извеждащият ги решително извън рамките на традиционното повествование, представено в новелата от разказвача наблюдател — маниер на пренебрегване принципа на забавената художествена повторителност:

„По същия начин, кога живият човек преваля на живота си, през носа и през уши — те му започват да прорастат косми, т. е. започва да тревяса. . .“

„Един ден обаче дойде комисия, направи оглед и посредством не знам какви си разпоредби битовото ханче бе иззето от селото. . .“ (разр. м.—Б. П.).

И отново веднага след разказвача хроникьор влиза в правата си разказвачът наблюдател, установявайки се пак на маркираното в началото на първата глава и бегло проследявано — главно чрез системни връщания на повествованието и читателя към разговора между четиримата мъже в ханчето — начало на интригата.

При такова развитие на общия сюжетно-тематичен план на новелата естествено е след тази глава да се очаква едно стремително навлизане в същинския сюжетен план на интригата, нейното разплитане. На пръв поглед казаното дотук във връзка с обстоятелствата около нея е напълно достатъчно, пък и авторът сам ни връща на изходната позиция. Но нека не забравяме, че това „всичко“, казано до момента, включва именно предимно случки и обяснения, свързани с обстоятелствата — героите още ги няма, ако не се смятат беглите ремарки, отнесени за тяхна сметка, и някои техни характерни особености, хванати „в движение“. А както вече бе споменато, именно в тази новела се забелязва, от една страна, известно „по-съсредоточено вглеждане на автора в пластове на човешката душевност“, един стремеж у Радичков да „навлиза все по-плътнo в човешкия свят и все по-определено да премахва границата между буфоната, комедийно-зрелищния спектакъл, условността и чувството за пълно и широко обхващане на човека с промените в неговия бит и съзнание. . .“³. Именно това в най-голяма степен обуславя доизграждането на „Ханчето“ и изграждането на следващите три глави от новелата изключително на базата на по-продължителни или по-кратки монолози на героите. Функцията на разказвача, който — както го изисква традицията, — трябва да опише психологическото състояние на персонажите, да запознае читателя по-отблизо с тях с оглед участието им в по-нататъшното развитие на действието и т. н., е поета от четвъртия конструиран в новелата обособен тип разказвач — разказвача герой. Но този тип разказвач, възприет от автора, не остава верен на традицията.

Радичков не можем да причислим към така наречените автори психолози, пък и принципите на изграждането на повествованието при него не благоприятстват задълбоченото психологизиране. Монолозите на персонажите в новелата нямат за цел някакво по-обстойно и съсредоточено представяне на тяхната душевност. Задачата им е с разказването на различни случки от живота си да се „самоопределят“, пряко или косвено, в — най-общо казано — системата невежество — суверие, да се обвържат по някакъв начин с нея, и то не толкова в традиционно-психологически аспект — повтарям, авторът не цели това, а по-скоро с оглед практическата жизнено-реална основа на нещата. Затова и тези монолози не представляват психологически самоанализи, те по-скоро насочват към жизненото верую на героите, към склонността им да вярват или не, да тълкуват явленията или да приемат действителността по-първично, към начина, по който приемат странностите на сложния, пъстролик човешки живот. И конструкцията на разказвача герой в новелата е в съответния план — липса на излишна усложненост, сравнително чист сказ, обособен, съобразен с носителите си. Но и зоната на този тип разказвач, която би трябвало да е в най-голяма степен изчистена от външни намеси, носи белега на авторската индивидуалност, не е изведена в традиционната степен на монолитност.

Радичков поначало никак не обича „да стои настрана“ от повествованието, независимо от превъплъщението на разказвача. Този въпрос е благодарна тема за друго изследване, тук е достатъчно да се отбележи само доколко и по какъв начин авторът е успял да остане верен на себе си.

В монологичните отрязъци ясно се очертават два типа външна авторова намеса, или присъствие и на друг разказвач (различен от разказвача наблюдател, чисто присъствие там по силата на запазенния момент на традиционност в това отношение би било закономерно). В единия случай ясно се долавя спонтанно възникналото или умишлено допуснато в повествованието на разказвача герой участие на един широко разпространен в творчеството на Радичков тип разказвач — нещо, за което вече стана дума. Появяването му тук е съвсем спорадично, специфично с оригиналния маниер на персонафициране, с характерното „изпускане“ на задпоставния член при определени конструкции и др., например:

„Когато баба и коза се изравниха с ханчето, връвта внезапно се скъса, козата изведнъж тръгна спокойно по пътя, гръскайки огромната си глава, без обаче да спира да врещи злобно и з а к а н и т е л н о.“

„Козата започна да се смее х и д н о, бабата подрипна със смайваща за годините си пъргавина и стовари още веднъж остатъка от въжето върху гърба на животното.“

³ Р. Л и к о в а. Разказвачът в съвременната българска белетристика. С., 1978, с. 218, 220.

Но очевидно това се е сторило недостатъчно на Й. Радичков — авторът е намерил и други начини за намеса. Това са например отказът от употреба на обичайния графичен знак за пауза — многоточието — и изписването на цялата дума на неговото място:

„Тайната от самата конструкция е гарантирана. (Пауза). А освен това, ти, брайно. . .“

Характерно е и даването на обяснение под линия на непозната дума (обикновено — диалектизъм), и дори на даден момент от повествованието (в главата „Продължение на историята с монголоидите“ това изясняне под линия е в размер на една страница!).

В последните две глави на новелата — „Куче влачи“ и „За духовете“ — последователността, взаимозаменяемостта и целостта на отделните зони на разказвачите са значително разколебани. Това, което в структурно и идейно-тематично отношение е трябвало да бъде направено посредством ярко обособената, самостоятелна конструкция на тримата разказвачи, в общи линии, е постигнато. Тези две глави вече почти изцяло са посветени на прякото, конкретно действие. Затова и зоната на разказвача автор е рязко редуцирана, в началото на „Куче влачи“ (а и по-нататък) тя вече не е самостоятелно звено, а по-скоро тип външна намеса в повествованието, което тук се води от името на разказвачите хроникьор и наблюдател. Техните зони вече също не са разграничени в предишната степен, като освен това тук разказвачът наблюдател е водещият.

Главата „Куче влачи“ е с главномото предназначение да въведе в трезвия, до болка реалистичен живот на героя. Но независимо от това в нея не би трябвало да има нищо от обичайния битовизъм — това би разстроило синхрона на цялостния разказ, би го извело в друга естетическа и идейно-емоционална плоскост. Така се е стигнало до пародията на битовите описания, до разколебаване „сериозността“ на този делничен живот, осяществени не толкова чрез неравномерните намеси на разказвача автор:

„Всички жени са недоволни от мъжете си, н о т р я б в а д а к а ж а , че жената на Куче влачи бе само то възлещение на недоволството. . . Не бе чела Плиний, но шом застанеше пред огледалото, виждаше себе си в очите на другите и това още по-малко я въодушевяваше.“, колкото посредством непрекъснатите преплитания на мотиви от конструкцията на разказвача хроникьор в повествованието на разказвача наблюдател:

„След този жест женицата на Куче влачи се удари с безкрайните си ръце по кокалестите бедра, слезе с едно стъпало на земята. . . и призовавайки християнските и езическите богове, се понесе, та разпиля от градината и от двора всички домашни животни. Кокошки, птици, прасе, куче — всичко туй се пръсна и по тайни пътеки и коридори мина в дълбока нелегалност в гъстия бзак, застанал невъзмутимо в единия край на градината.“

Положението е, общо взето, същото и в последната глава. Тук вече отделните зони на разказвачите са се разпаднали съвсем. Нещо повече — дори намесите на разказвача автор вече са съвсем редки, като при това са функционално обединени с тези на разказвача хроникьор, — повествованието е предоставено на един разказвач (доколкото това е възможно у автор като Радичков), — на разказвача наблюдател. И като се има предвид казаното дотук, както и обстоятелството, че именно тази глава е посветена на разрешаването поставената от пролога загадка, на интензивното доразвиване и окончателното приключване на интригата, това е съвсем закономерен и естествен.

* * *

Творчеството на такъв самобитен, оригинален, ярко надарен автор като Йордан Радичков трудно се вмести в каквито и да било класификации — още повече, когато основно тяхно средство е стандартният формален литературнокритически подход. Едновременно с това то не е и не може да бъде извън цялостното развитие на нашата художествена проза. И, както е известно, след първоначалното си обръкване пред „явлението Радичков“ нашата литературна критика успя „да се справи“ с него. Що се отнася обаче до известно по-завършено мотивиране на, общо взето, единодушно соченото негово място в нашата съвременна проза, с оглед доизясняването на връзката между идейно-тематичните и емоционални внушения и търсения на този автор, от една страна, и формите и похватите, чрез които той ги реализира, от друга страна, все още съществуват значителни празноти. Цялостното изследване на ролята и превъплъщениата на разказвача в творчеството му би запълнило една от тях.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 7, 1985

На уводно място е поместена информация от редакцията за състоялата се през ноември 1984 г. в Тюмен конференция, организирана от Съюза на писателите на СССР, Тюменския и Томския обком на КПСС, от тема „Новото в живота — ново в литературата. Въпроси на патриотическото, интернационалното и трудовото възпитание в колективите на Западносибирския нефтогазов комплекс и ролята на художествената литература във формирането на съветския характер“. На конференцията са присъствували около сто литератори от всички съюзи, автономни републики, от Москва, Ленинград, от много краища и области. Присъствували са също делегати от писателските съюзи на братските социалистически страни: България, Унгария, ГДР, Полша, Румъния, Чехословакия, Куба и Монголия.

Конференцията е била открита с встъпително слово от В. Озеров. Доклади са изнесли В. Поволяев — „Писателят на предните линии на социалистическото строителство“ и Ю. Андреев — „Развитието на живота и задачите на литературата“. В доклада на В. Поволяев са анализирани проблеми на трудовия колектив в светлината на личното и общественото, личността е разгледана като микромодел на колектива. В доклада на Ю. Андреев проблемите на съвременната литература, посветена на делата и хората в Сибир, са обхванати в широк контекст — и историко-литературен, и житейски. Темата за Сибир е обширна, аспектите ѝ са многообразни, в литературата за Сибир са концентрирани най-характерните черти и проблеми на общосъюзната литература.

След резюмето на докладите също в резюмиран вид са предадени и изказванията, направени от делегатите на конференцията — както на тези от съветската страна, така и на делегатите — гости от социалистическите страни.

Брой 7 предлага на читателите и статията на известния съветски литературовед и критик И. Бернщайн „Новият живот на вековните образи“, посветена на рецепцията и творческото преосмисляне на класическите произведения в литературите на социалистическите страни. На пръв план авторът се

спира на идеята за „динамическата подвижност“ на класическото наследство и неговата „непрекъсната актуализация“. За литературата на XX в. е твърде характерно преосмислянето на вековни образи и сюжети. Може би — споделя авторът — именно грандиозните световноисторически трусове на нашата преломна епоха подтикват художниците да процедираат своите размисли за живота върху този екран, който им предоставя историята на културата.

Западната литература — пише И. Бернщайн — познава различни ексцентрични модификации на вековни образи, които имат малко общо с дълбокия смисъл на първоосновата и са свързани понякога с повърхностно експериментирание, характерно за модернистичните направления. Но често сменяме и нещо друго — изтъква той, — когато вековните образи са третираны като своеобразна форма за осмисляне на жива и актуална проблематика.

В западната компаративистика е много разпространена идеята за „вечното възвръщане“ — извънисторическо функциониране на някои вечни подсъзнателни константи, определяеми само от импулси, идващи от архаични времена, а не от историческите обстоятелства и хода на естетическото развитие. Такава постановка на въпроса обаче е чужда на марксистическото литературознание, което изхожда от социално-историческата обусловеност на новото осмисляне на великите образи от световната култура и техния живот в художественото съзнание и читателско-зрителското възприятие. Самото функциониране на вековните образи в социалистическите литератури е принципно различно от модернистичните превращения на вековните образи.

Вековните образи — изтъква И. Бернщайн — възникват обикновено в произведения, които клонят към моделиране на действителността, към условността, към жанра на притчата, есето, параболата. Тук авторът диференцира функцията на мита и счита, че в художественото творчество тя има специфичен смисъл — в статията си той не се спира на специфичните особености на митомисленето и привлича митовите само в тази тяхна функция, която е сходна с ролята на вековните образи. И. Бернщайн не претендира, че е направил подробен и пълен обзор на проблематиката, засягаща функционира-

него на вековните образи в литературите на социалистическите страни — разглеждат се само някои примери, характерни за художествения процес в тези страни.

Траговката на вековните образи в литературите на социалистическите страни — пише Бернщайн — внася нещо неповторимо ново, което откроява произведенията на социалистическите писатели сред множеството отражения на вечните спътници на човечеството в развитието на културата. Вековните образи навлизат в литературите на социалистическите страни, когато се преодолява тематическата и художествената скованост на първите следвоенни години, когато се придобива по-голяма свобода и широта в подхода към традициите на световната култура, когато започват търсения на нови способи за художествена изразителност.

Най-напред И. Бернщайн се спира на повестта на чешкия писател Я. Отченашек „Ромео, Жулиета и мракът“ (1958), в която целта на автора не е да повтори историята на двамата влюбени от Верона. В неговата повест липсва ренесансовата увереност, че с достатъчно беззаветното чувство на героите за победа над злото. Злото, идващо от фашизма, налага непосредствена човешка активност в борбата с него. Образите на Ромео и Жулиета помагат на Отченашек да издигне „частния случай“ до равнището на общото, да придаде на историята на любовта на своите герои голяма лиричност, универсалност и трагизъм.

Следващото произведение, което отбелязва авторът, е романът на полската писателка Мария Кунцевичова „Тристан 1946“ (1967). Архитиповете на човешката култура, на нейните вечно преосмислени модели е една от темите и на художественото творчество, и на есеистиката на полската писателка — пише Бернщайн. В своя роман обаче Кунцевичова отстъпва от епическата традиция на легендата и се насочва към средствата на съвременния психологизъм в полския роман, в чистото развитие Мария Кунцевичова има значителен принос.

Крайно острите, „гранични“ ситуации, създадени по време на войната — изтъква Бернщайн, — често създават своеобразен модел за разрешаването на нравствени конфликти от съвременността, а вековните образи са особено „приспособими“ за тяхното художествено разкриване, те дават големи възможности за философски обобщения и моделиране на действителността. Така например антифашистката литература възприема образа на Антигона като възплъщение на противопоставянето на тиранията. В тълкуването на основния конфликт в „Антигона“ на Софокъл дълго време господствува становището на Хегел, който вижда в тази трагедия сблъсък на два еднакво справедливи принципа — авторитета на държавната власт и верността към семейния дълг, осветен

от патриархалните традиции, които се възприемали като воля на боговете. В съветската критика напоследък се изказва мисълта, че в Креон не е възплътено държавното начало, тъй като самата негова тирания е противна на законите на страната и на божествената повеля.

В повечето съвременни произведения, в които авторите се обръщат към темата на „Антигона“, действително става дума не за две правди, а за протест против безправното. В този смисъл трактовките на образа на Антигона примерно у Ж. Ануи и у социалистическите писатели са сходни. Но източникът на изключителната сила на девойката, решила да се противопостави на странната власт в името на своето разбиране за дълг, се определя различно. В драмата на Ануи „Антигона“, поставена през 1943 г. в окупирания от нацистите Париж, подвигът се осмисля в духа на екзистенциалистките идеи като акт, за който човек отговаря изключително пред своята съвест — на въпроса, за кого тя, рискувайки живота си, иска въпреки страшната забрана да погребее брат си, Антигона на Ануи отговаря: „За никого. Заради самата мене!“

Другата Антигона — на румънския писател д-р Попеску „Скръбно Анастасия вървеше“ (1967) е движена от други импулси. Страхувайки се от гнева на фашистите, никой не смее да погребее убития от немските фашисти сръбски партизанин и единствено младата учителка Анастасия се решава скришом да предаде на земята загиналия герой. За разлика от Ануи, румънският писател взема под внимание историческите параметри на драмата, свързана с антифашистката борба в годините на войната. В решението си да погребее партизанина Анастасия е движена и от омразата си към немските фашисти, и от презрение към страхливите си съселани, и от повелата на дълбоки нравствени закони на народната традиция. В героинята на Попеску на пръв план изпъква идеята за индивидуалната отговорност, разбрана обаче не като дълг пред самия себе си, а като принос на човека в едно общо свръхлично етично цяло. Тези корени на народната традиция, които подхранват решимостта на Анастасия, също както и проблематиката за личната отговорност, са характерни за най-новия етап от развитието на социалистическите литератури — пише И. Бернщайн.

По-нататък в статията си авторът се спира и на новелата на писателя от ГДР Ф. Фюман „Един цар“ (1966), в която е отразен специфично немският проблем за пагубното въздействие на фашизма върху човешката душа. В новелата се предлага тънко замаскираната и перфидна интерпретация на мита за Едип — показан е опитът на нацистите да поставяват в служба на своята идеология гръцката трагедия с нейните представи за съдбата и трагическата вина.

В посочените дотук произведения — пише И. Бернщайн — вековните образи са свързани с войната и антифашистката тематика. Темата за любовта се разкрива в стълкновението на чувството с историческата ситуация, която го убива. Немският драматург от ГДР Петер Хакс използва образи от античната митология, влезли във фонда на световната литература, като се стреми да разкрие смисъла на любовта, нейното многообразие, закони и мястото ѝ в духовния мир на човека. Бернщайн казва, че е трудно да се определи жанрът на неговите изяви, леко иронични песни, в които се разработват митологически сюжети. Сам авторът е нарекар своя „Амфитрион“, издаден през 1968 г., комедия. Петер Хакс дава нов обрат на античната тема за Амфитрион — в този нов аспект П. Хакс засяга съществения за съвременната литература проблем за съотношението и маската. На Хакс е чуждо абсолютното противопоставяне на лицето и маската и тяхното неспостигимо сливане — представи, присъщи на много западни писатели.

Бернщайн се спира и на един от най-древните образи, които могат да се нарекат вечни съпътници на човечеството — Прометей, като изтъква, че сред множеството образи, създадени от художници в различни страни и епохи, Прометей на Мещерхаз (романът му „Загадката на Прометей“, 1973) заема уникално място. Мещерхаз спори с всички, които са изобразявали Прометей като човек — символ на човек, въстанал срещу бога и самата природа. „Не — твърди Мещерхаз, — Прометей не е бил човек, той е бил бог“. И загатката на Прометей е обяснена в романа на Мещерхаз по следния начин: „Прометей е бил единственият напълно човечен бог, той не приема божествената изключителност.“

Насочването към вековните образи на световната литература — пише в заключителната част на статията си И. Бернщайн — е съществен белег на литературното развитие в социалистическите страни. Това е тенденция, която в различни по тематика и художествена структура произведения отговаря на дълбоките потребности на съвременния етап от развитието на духовната култура на социалистическото общество. Новата трактовка на традиционните сюжети и вековни образи, която е общ типологически признак на съвременния етап на социалистическите литератури, представлява убедителен фактор за определяне обема и границите на художествените завоевания на социализма.

Мария Блажева

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин/Ваймар,
1984, кн. 8

Централно място в разглежданата книга на списанието заема статията на д-р Клаус-

Дитер Шулт „Разрушаването на идилията започна... За някои тенденции на развитие в немскоезичната проза на Швейцария през шестдесетте години.“

Авторът посочва, че на въпроса дали немскоезичната, френскоезичната и италианскоезичната литература на Швейцария трябва да се разглеждат във връзка с литературата на съответната съседна голяма езикова зона, или следва да се говори за самостоятелна швейцарска национална литература — на този въпрос до ден-дневен не е намерен общо-задължителен отговор. В самата Швейцария тази проблематика открий време е предмет на дискусии. В. Д. Седелник установява в книгата си „Литературата на Швейцария“ (Москва, 1969 г.), че съществуват четири фази в спорете за своеобразието и самостоятелността на швейцарската литература. Първата фаза се разгръща в средата на XIX в. във връзка с формирането на буржоазното общество в страната. Втората фаза е обусловена от заплахата да бъде изгубена националната независимост в годините на Първата световна война и се свързва с литературната дейност на Карл Шпителер и речта му в началото на войната „Нашата швейцарска гледна точка“. Третата фаза се разгръща по аналогични причини през Втората световна война, която повишава чувството на културна съпринадлежност у швейцарците. Четвъртата фаза намира място в 50-те и началото на 60-те години от нашия век, когато поради засилващата се икономическа и политическа интеграция на Швейцария в световната капиталистическа стопанска система възниква опасността от „разтваряне“ на собствената култура в „западния свят“.

В рамките на тези фази кулминационна точка представляват годините от 1933 до 1945, когато фашизмът идва на власт в Италия и в Германия. Ако след края на Първата световна война често се е посочвал примерът на Швейцария като модел на плодотворно съвместно съществуване на три европейски културни зони, към които швейцарците се чувствуват принадлежни, сега вече се наблюдава рязка промяна в културно-политическите схващания. Тя се проявява преди всичко в небивало дотогава демонстриране на собствените културно-естетически достижения и ценности. Политическата официална концепция за „духовна отбрана на страната“ намира израз в литература с подчертани консервативно-традиционалистични елементи. Регионалната книжнина, най-често религиозно нюансирана, внушава идеята за закрилата на собствените форми на живот от всякакви чуждестранни влияния и възхвалява „швейцарската идилия“. Писатели, които се опитват да разглеждат критично съвременни въпроси и проблеми, не намират почти никакво признание — тук спадат Якоб Бюер, Лудвиг Хол, Албин Цолингер и др.

Политиката на „духовна отбрана“ и възникналите под нейно влияние белези на инте-

лектуалния живот до голяма степен продължават да съществуват и след края на Втората световна война, като значително определят отношението към обществото и литературата на множество представители на тогавашния литературен живот.

Само малцина писатели, продължава авторът, излизат от този кръг на буржоазно-консервативната литература. Към тях спада Якоб Бюер, чиито романи — например трилогията „В червеното поле“ — поради своето политическо съдържание се възприемат от критиката като „впечатляваща корекция на тогавашния литературен кодекс“. Особено значение в тази насока има и творчеството на двама тогава още млади писатели — Макс Фриш и Фридрих Дюренмат. Със своите литературни и теоретични произведения те значително допринасят за излизането на немскоезичната швейцарска литература от нейната анонимност и провинциализъм. „Години наред те осъществяваха връзката между литературата на страната и световния книжовен процес“, пише Клаус-Дитер Шулт.

Художествените творби на Фриш и Дюренмат, техните естетически възгледи и схващанията им за отношението между твореца, творбата и обществото въздействуват стимулиращо на цяло поколение по-млади писатели, които в началото на 60-те години търсят път за изява с първите си прозаични произведения. Към това поколение се числят писатели като Петер Биксел, Валтер Матиас Дигелман, Юрг Федершил, Хуго Лъочер, Курт Марти, Паул Ницон, Ото Ф. Валтер и др. От 1959 до 1965 г. те публикуват общо тридесетина големи прозаични творби, които свидетелствуват за дълбок процес на преобразования в немскоезичната швейцарска литература. А в края на 60-те и началото на 70-те години както в повечето западноевропейски страни, така и в Швейцария може да се наблюдава засилено политизиране на обществения и литературния живот; то се проявява в произведенията на едно ново писателско поколение, което, по думите на критиката, „вече не възприема традиционалистичната литература като доминанта на духовния живот“. Тук се числят Силвио Блатер, Беат Брехлюб, Кристоф Гайзер, Валтер Кауер, Гертруд Лойтенгер, Клеменс Метлер, Елизабет Майлан, Ерика Педрети, Геролд Шпет и др. Това политизиране намира израз и в сформирането на литературната „Група Олтен“ като средище на всички демократични писатели, посочва авторът.

За мнозина швейцарски писатели от този и следващия период става важно да опознаят новата история на страната, индивидуалния и социалния живот в конфедерацията, перспективите, които се откриват пред швейцарския гражданин. Романът на Дигелман „Наследството“ (1965) е първият белег на това развитие. Следват романи като „Нож за честния откривател“ (1966) на Йорг Шайнер и „Ной“ (1967) на Хуго Лъочер. През 1967 г. излиза от печат и романът на Вернер Шмидли

„По моему нека да си вали сняг“, с който в литературата на немскоезична Швейцария се въвежда една тема, рядко разглеждана дотогава: животът на работническата класа. През следващите години други писатели последват примера на Шмидли. Рафаел Ганц публикува през 1971 г. книгата „В циментовата градина“, в която обстойно разглежда условията на живот на „работниците-гости“ в Швейцария. И Силвио Блатер публикува том с разкази под наслов „Погрешно включване“ (1972), който представлява литературно проучване и разобличаване на гибелните влияния на капиталистическото едро производство върху индивидуалното развитие на работника. Деформацията на човека в условията на капиталистическа експлоатация е тема и на романа „Сън в сняг“ (1974) от Валтер Кауер.

Стремежът към задълбочен социален анализ характеризира произведенията и на редица други писатели, отбелязва авторът на статията. Например Хайнрих Визнер публикува през 1969 г. романа си „Слени“ за живота на швейцарския гражданин през годините на Втората световна война. Проблемите на съвременния социален живот пък разглежда Ото Ф. Валтер в своя трети роман, излязъл през 1972 г. под показателното заглавие „Първите безредици. Проект.“ Със средствата на колажа Валтер създава тук картината на едно селище, което поради стопанската конюнктурна израства от тясно и забутано малко градче до индустриален център, заплашващ да се превърне в някакво швейцарско Чикаго.

През 1974 г. излизат от печат романите „Основанията на Албисер“ от Адолф Мушг и „Находища“ от Вернер Шмидли, които изразяват намерението на тези писатели да представят в литературна форма своите прозрения и опит, натрупани през края на 60-те години. Поради това и двете творби носят ярки автобиографични черти. Подобни намерения засвидетелствуват и други писатели, които се обръщат към собствените си биографии — Валтер Матиас Дигелман с романа „Но черешовото дърво, то съществува“ (1975), Паул Ницон с „Гордост“ (1975) или Кристоф Гайзер с романите си „Грюнзе“ (1978) и „Угар“ (1980). Но стремежът към достоверност се проявява не само с вмъкването на лични преживявания в творбата, той намира израз и в използването на широк спектър от разнообразни литературни стилове, характерни за прозата на немскоезична Швейцария от 70-те години. Реалистичното повествование в традиционни форми, алгоричното и иносказателно пресъздаване на сложни явления от социалната действителност, иронията и гротеската, използването на крайни средства на отчуждаването — в Брехтов смисъл, въвеждането на фантастични елементи — всичко това предлага възможности, които писателите използват, за да сблъскат читателя с действителността.

Венцеслав Константинов

В рецензираната книжка спира вниманието ни преди всичко изследването на Ричи Робертсън от „Линкълн колидж“, Оксфорд, „Кафка и Дон Кихот“.

Авторът посочва, че Дон Кихот спада към многото образи от литературата, историята и митологията, с които Кафка при случай си служи, за да вложи в тях някакъв личен, чужд на традицията смисъл. Други примери са Александър Велики и бойният му кон Буцефал, Прометей, Посейдон, Наполеон и т. н. Тези образи са дотолкова познати, че за читателя не е необходимо да извършва при Кафка задълбочено проучване на историческите или литературните извори. Ето защо, смята Ричи Робертсън, е без значение обстоятелството, че възгледът на Кафка за романа на Сервантес не е запазен, макар книгата да се е намирала в неговата подръчна библиотека. Освен това изглежда, че използваният от него образ на Дон Кихот има съвсем друг произход, продължава авторът.

Навярно най-важното място, където Кафка споменава Дон Кихот, е притчовият разказ, получил от Макс Брод заглавието „Истината за Санчо Панса“. Ето и сюжета на самия разказ:

Санчо Панса, който впрочем никога не се похвалил с това, предпоставял във вечерните и нощните часове куп рицарски и разбойнически романи на своя дявол, когото по-късно нарекъл Дон Кихот, и тъй с течение на годините успял дотолкова да го отклони от себе си, че онзи изгубил устоите си и извършил най-безумни постъпки, които обаче поради липсата на предопределен обект, какъвто трябвало да бъде тъкмо Санчо Панса, не навредили на никого. Свободен човек, Санчо Панса може би от известно чувство за отговорност равнодушно следвал Дон Кихот в неговите странствувания и в това намерил голямо и полезно забавление чак до края на живота

Ричи Робертсън посочва, че Кафка е написал този разказ на 21 октомври 1917 г., малко след като се е преселил в село Цюрау, за да се съвземе от току-що диагностицираната туберкулоза. Този кратък, затворен в себе си и загадъчен разказ е претърпял множество тълкувания, подобно на почти всеки текст от Кафка. Най-често се е предполагала връзка с писателската работа на самия Кафка, тъй като той е обичал да пише именно „във вечерните и нощните часове“, а в едно писмо от 1922 г. обозначава своето писане като „награда за службата на дявола“. Но тази насока в интерпретацията недоглежда обстоятелството, че по време на своя престой в Цюрау Кафка почти напълно се е отказал от нощните си занимания и се е заел с други, отчасти нови теми, които са намерили израз в афористични бележки и кратки разкази,

както и в интимните му писма. За да се разбере правилно „Истината за Санчо Панса“, трябва да се имат предвид както непосредствената взаимозависимост в текста, така и книгите, които Кафка усърдно е чел през месеците, прекарани в Цюрау, смята авторът.

Още в разказите, които Кафка написва през месеците преди своето заболяване, неговата лична тема е изместена от една нова и общовалидна. Кафка насочва вниманието си към отношението между индивида и обществото в най-широк смисъл. Особено го занимава проблемът за отговорността, която привидно изолираният индивид носи спрямо обществото. На разказите, които са публикувани през 1919 г. под наслов „Селски лекар“, Кафка е искал първоначално да сложи заглавието „Отговорност“. Това личи от писмо на писателя до Мартин Бубер от 1917 г. Самият селски лекар от едноименния разказ се измъчва от прозрението, че „не той ще оправи света“, когато трябва да излекува една повече метафизическа, отколкото телесна рана. А разказът „В галерията“ обединява темата за отговорността с тази за познанието. Първият параграф, издържан в условно наклонение, представя как една бола на църкова ездачка непрекъснато е прищипорвана от своя безмилостен шеф да обикаля по манежа и посочва по какъв начин зрителят от галерията би могъл да я спаси от това робство; вторият параграф вече в извънтелно наклонение внушава, че един подобен спасителен опит е безсмислен. Във всички тези разкази, писани в един и същи период от време, става дума за морални задачи, които понякога не могат да се опознаят еднозначно и във всички случаи превишават силите на носещите отговорност, подкрепта авторът.

В записките на Кафка от октомври 1917 г. се засягат подобни теми. Изглежда, писателят се е подготвял за някаква голяма творческа задача: „Как ще се осмелиш дори да се докоснеш до тази най-голяма задача...“, чetem там. Той говори и за „духовна борба“, за „истинския път“ и за необходимостта да се постигне една точка, от която вече не може да има връщане назад. Особено се изостря проблемът за познанието. Задача, борба и пътуване — те се осъществяват в една и съща сфера, която е разделена на два „света“, един „физически“ или „земен“ и един „духовен“ или „вътрешен“. Вторият свят може да бъде непосредствено изживян, но се използва на рефлексията. Кафка записва: „Вътрешният свят може само да се живее, но не и да се опише... Но вътрешният свят е единствено истинският свят, докато физическият е свят на привидността и може да бъде възприет само „със земно осквернено око“. Така, заключава авторът, физическият или материалният свят се намира под знака на злото, а злото понякога приема облика на доброто. Наистина може да се случи и обратното: доброто може да се престори на зло и да спласни хората, като посяга към тях „с нокти“, по израза на Кафка.

Ричи Робертсън изказва по-нататък предположението, че Кафка е онагледил конфликта между двата противоположни свята чрез образите на Дон Кихот и Санчо Панса. По този начин писателят изразява известен скептицизъм спрямо изискванията на духовния свят. Макар при Сервантес да няма съмнение, че Дон Кихот неспасяемо е загубил разсъдъка си и неговият трезв оръженосец винаги има право, романтизмът схваща Дон Кихот като нещастен мечтател, а Санчо като тесногърд еснаф и с това прави отношенията помежду им иносказателно. Тъкмо тази иносказателност използва Кафка, за да остави открит въпроса, дали Дон Кихот следва да бъде отхвърлен като безумец, или да се приеме, че именно неговото безумие му дава достъп до духовния свят. Първите размишления на Кафка, записани в дневниците му, подкрепят по-скоро втората алтернатива: „Нещастieto на Дон Кихот не е неговата фантазия, а Санчо Панса.“ Това изречение подсказва, че благодарение на фантазията си Дон Кихот би могъл да намери достъп в един по-висш свят, но близостта на Санчо Панса, на неговото „нещастие“ го задържа към земния свят, смята авторът.

В разказа „Истината за Санчо Панса“ Дон Кихот вече не се появява като самостоятелен образ, а само като част от Санчо Панса, като негов „дявол“. В същия ден, когато написва разказа, Кафка отбелязва в дневника си, че доброто понякога приема маската на злото. Ако Дон Кихот олицетворява духовната част на Санчо, оправдано е, че той изглежда на „земно оскверненото око“ на Санчо като дявол. Но Санчо успява да отклони своя дявол от себе си, тъй че безумните действия на Дон Кихот не навреждат на никого, затова пък забавляват Санчо. Следователно от гледна точка на Санчо духовното се явява най-напред като опасно, а след това като нещо смешно. Това, че Кафка приписва на Санчо известно чувство за отговорност, може да се приеме само като ирония, заключошава авторът. В разказа се съдържа имплицитно възможността за друга гледна точка, от която Дон Кихот да бъде оценен по друг начин.

Какви литературни източници са определили възгледа на Кафка за Дон Кихот? Авторът приема, че през октомври 1917 г., когато Кафка пише разказа, той вече е познавал съчинението на Киркегор „Страх и трепет“. Там датският философ възхвалява „рицаря на вярата“, т. е. вярващия, чието доверие в бога не се разклаща дори тогава, когато божите повели изглеждат напълно безсмислени и неморални. Като образцов „рицар на вярата“ Киркегор посочва библейския патриарх Аврам, тъй като послушанието на Аврам пред неговия бог е стигнало дотам, че е бил готов по божия заповед да принесе в жертва дори сина си Исак. В едно писмо от 1921 г. Кафка свързва образа на Аврам с този на Дон Кихот: „Той се страхува, че макар

и да тръгне като Аврам със сина си, по пътя ще се превърне в Дон Кихот.“ Още през 1917 г., смята авторът, изразът на Киркегор „рицар на вярата“ е дал на Кафка подтик да сравни Дон Кихот с Аврам. Но още по-вероятно е, че Кафка употребява този образ, подбуден от една друга книга, която е чел в Цюрих — „Животоописанието на Саломон Маймон“, посочва Ричи Робертсън. Особено впечатление прави на Кафка фанатичното отдаване на Маймон на хасидизма, при което той не загубва самоироничното си отношение. Самият Кафка е проявявал склонност към творчески фанатизъм и със своето пълно отдаване на литературата е упражнявал особен вид аскетизъм, отбелязва авторът. Но късният му разказ „Издръжливец на гладуване“ издава изпълненото със скептицизъм възхищение към всяка аскетичност — тук може да се направи аналогия и с образа на Дон Кихот. Ричи Робертсън подчертава, че цялото отношение на Кафка към хасидизма е двойствено, това е и отношението му към героя на Сервантес.

Така в образа на Дон Кихот Кафка е изразил противоречивите чувства, които е събуждало у него безусловното отдаване на духовни цели. Този образ му служи като средство да онагледя цял комплекс от мъчителни проблеми, които са го занимавали: преди всичко въпросът, дали да посвети живота си на една цел, която може би му е посочена от някаква по-висша сила, но би могла да се окаже заблуда. Живи и литературни образци на такова абсолютно отдаване на една цел — а сред тях е и Дон Кихот — са го привличали властно и същевременно са го плашели.

Изследването на Ричи Робертсън хвърля светлина върху един толкова популярен текст на Франц Кафка и същевременно свидетелства за възможностите на един литературен анализ, който използва умело „странични“ обстоятелства като биографични сведения, извадки от бележки и дневници, писма и други документи.

Венцеслав Константинов

АНГЛИЯ

„OXFORD SLAVONIC PAPERS“. Vol. 17, 1984

Редакционната линия на новата поредица на „Oxford Slavonic Papers“, в общи линии, следва тази на първоначалната, чийто тринадесет тома излизат от 1950 до 1967 г. Новата поредица публикува изследвания и документи върху езичите, литературите, културата и историята на славянските народи и преди всичко върху Русия и Съветския съюз. Томовете излизат в края на всяка година и не се комплектуват тематично. Самите издания са прекрасно оформени и полиграфски много сложно изработени — всички цитати

се набират на съответните езици, както западни, така и славянски. Сред разнообразните материали върху различни проблеми на т. 17 има само една чисто литературна статия, върху която ще се спрем по-подробно. Това е статията на Мейкъл Кац „Любов и брак в Евгений Онегин“.

В началото на статията авторът припомня накратко спора, възникнал при тълкуването на думите на Татяна: „Я вас люблю (к чему лукавить). Но я другому отдана: (Я буду век ему верна“ (VIII, 47, 12—14), с които тя оповестява на Онегин да отблъсне любовта му въпреки своята любов към него и да остане вярна на брачната клетва. Спорът около тълкуването на заключителните думи е една страна, другата страна на който е какъв е текстовият им произход, каква литературна традиция е в основата им. М. Кац възнамерява да даде своя принос във втората страна на спора. С тази цел той се спира върху европейските литературни образци и по-обстойно — върху описаните в романа руски модели на поведение, които са на разположение на Татяна и които тя, също както и литературните образци, наподобява в своя живот. И двете без съмнение определят не само отношението, но и поведението на героинята към любовта и брака: това става чрез съдбата на любимите герои на Татяна от сантименталните романи, и, от друга страна — чрез съдбата на жените в семейството на Ларини. М. Кац приема, че в образите на нянята и на Прасковья Ларина са изобразени исторически достоверни типове поведение, като подкрепя тезата си и чрез коментарите на Лотман към „Евгений Онегин“.

Кои са любимите автори на Татяна? На първо място — Ричардсън и Русо. Отличителната, биеща на очи характеристика в творбите на двамата западноевропейски автори по интересувания ни проблем е крайно проблематичното и несигурно отношение между романтичната любов, женитбата и зрялата съпружеска любов. Авторът резюмира съдържанието на трите романа на Ричардсън — „Памела“, „Клариса“ и „Историята на сър Ч. Грандисън“ — в посоката на този проблем. Най-необикновено решение обаче на проблема за романтичната предбрачна любов дава Русо в „Юлия или Новата Елоиза“. Героинята не може да се ожени за човека, когото обича, не е способна да го забрави и да обикне мъжа, за когото се е оженила. Външно тя остава вярна на своя съпруг Волмар и води почтен и добродетелен семеен живот; въпреки всичко тя остава дълбоко влюбена в своя Сен-Прьо. М. Кац привежда като пример последното писмо на Юлия (XI, 12), в което се откриват почти буквални съпадения с последните думи на Татяна и в което Юлия признава, че любовта ѝ към Сен-Прьо никога не е стихвала.

Без съмнение любовта на Татяна — очакването чувството ѝ да се извиси до щастлив брак, както и намерението ѝ след това да

остане вярна на своя съпруг, следват съдбата на любимите герои на Татяна. Приликата обаче не е пълна. Между Юлия и Татяна, между Татяна и героините на Ричардсън съществува значителна разлика, която се дължи на руските образци на поведение. Любовта и бракът на Татяна не са повторение на западноевропейските литературни образци. Пушкин ги използва, доработва ги, съчетава ги с руски образци, за да създаде един различен и от двата си източника план на отношението към любовта и брака в образа на Татяна.

В началото на трета глава късно през нощта разговарят вече влюбената в Онегин Татяна и нянята. Разговорът, в който Татяна настоява нейната няня да ѝ разкаже как се е оженила, ни въвежда в представата, която Татяна си е изградила за отношението между любовта и женитбата. Заедно с това разговорът показва разстоянието, разделящо селските и дворянските представи за любовта, така както те са изобразени в романа. Когато нянята отрича да е съществувала каквато и да е любов, изумлението на Татяна разкрива неспособността ѝ да си представи как е било възможно нянята да се ожени без любов. Представата на Татяна се основава на две наивни допускания: първо, че нейната няня е трябвало да бъде влюбена; второ, че романтичната любов трябва да послужи като основа на женитбата. Независимо дали темата е романтичната любов или страст, ясно е, че Татяна и нейната няня избират по съвсем различен начин термините и тяхното място по отношение на институцията на брака. В коментарите на Лотман към „Евгений Онегин“ (с. 218) се посочва, че в края на XVIII и началото на XIX в. в руската селска култура с думата любов не се означават романтичните чувства на девойката, а забранените и следователно престъпници определени забрани чувства на омъжената жена към друг мъж. Това обяснява защо нянята реагира така остро на думата „любов“ — „а то би согнала со света меня покойница свекровь“ (III, 17). Разказът на нянята за женитбата ѝ завършва с това, че тя приема своята съдба: „Так, видно, бог велел“ (III, 17).

Останалите женски характери са представителни на дворянството, за които любовта е романтично привличане и женитбата, която трябва да дойде като продължение на тази любов, е дълго очакваната кулминация на живота им. За разлика от селските момичета, на които се е позволявала известна свобода преди женитбата, за дворянството е било задължително пълното целомъдрие. От друга страна, докато селската култура вижда в прелюбодеянието тежко престъпление, съблъзването на омъжената жена в дворянските кръгове е приета социална практика — то прославя името на галантния благородник, без да опозорява неговата пленителна жертва.

Прасковья Ларина е омъжена без нейно съгласие, влюбена в друг — в блестящия

„Грандисън“ и съвсем скоро след женитбата Дмитрий Ларин я отвежда в своето селско имение. След първоначалната безутешна мъка Прасковя се примирява, свиква и се превръща постепенно в строга господарка за крепостните, слугите и дома и дори за своя съпруг, забравяйки как някога се е подписвала с кръв в албумите на своите приятели. Анализирайки брака на Ларини, М. Кац заключава, че те представляват старомоден тип дворянски брак, нагласен без съгласието на девойката, който не е бил предхождан от романтична любов, но пък е последван от зряла, съпругеска любов. Странно е, че М. Кац приема насерiously иначе ясно доловимо иррационално отношение на разказвача към чувствата на Ларини и към т. нар. любов помежду им.

Авторът на статията сравнява ранните с окончателния вариант на романа, за да установи как се променя отношението на Прасковя към любовта и брака, както и по-късно — отношенията между самите Ларини. В окончателния вариант Пушкин заменя младия любов на Прасковя — безскрупулния „Лъвлейс“ — с добродетелния „Грандисън“, безумната ѝ любов става по-духовна — „който ръцете и умом“ е заменено с „който ръцете и умом си нравилася гораздо повече“ (II, 30), характерът на Дмитрий Ларин е предаден с повече топлина и привързаност, а техният старомоден брак е изобразен като щастлив или най-малкото като брак, в който навикът е заменил щастието. Този образец — безумна, романтична любов, женитба с нелюбов човек, първоначално страдание и последвало го примирение и свикване е основен за романа (изключение прави Олга). При срещата между двете братовчедки — Ларина и княжна Алина (VII, 41) се разбира, че някогашният ослепителен „Грандисън“ също се е оженил и неотдавна е сватосал си на си, с каквото намерение е пристигнала в Москва и Ларина.

Въпреки съсловните различия между няната и Ларина и двете жени от по-старото поколение са били омъжени против волята им за човек, когото не са обичали; и двете обаче се примиряват със съдбата си и изглеждат по-късно щастливо омъжени. Такъв е образецът на съпругеска любов и брачна вярност, с който изразват двете дъщери на Ларини. Майката и няната им служат като образец за подражание за това, какво се очаква от поведението на девойката и жената в живота.

Малката дъщеря на Ларини — Олга — е въведена в романа вече влюбена в романтичния поет и мечтател Ленски. Нейната „любов до гроб“, както и скръбта ѝ по убийтия бързо изчезват, пометени от близкавото настъпление на младия улан. Неуспяла да се омъжи за първия мъж, в когото се влюбва, Олга е напълно щастлива, когато се намира друг кандидат, който при това много повече ѝ подхожда физически и духовно. Женитбата на

Олга за разлика от тази на нейната майка и на нейната няна не е нагласена от родителите; след като си е избрала приемлив съпруг, тя отива доброволно под венчилото. Близостта между съпрузите на Татьяна и Олга е загатната с един показателен детайл — дрънченето на шпорите на дамата. Внезапният звън от шпорите на Татьяниния мъж сепва зашеметения от признанията на Татьяна Онегин в края на романа.

Последните думи на Татьяна са, както вече се каза, сложно съчетание на западноевропейски и руски (например „Алина и Алсим“ (1815) на Жуковски) литературни образци и заедно с това думите ѝ недвусмислено се отнасят към двете жени — няната и майката, чийто живот и поведение са въздействували толкова силно върху нея. И двете не само приемат съдбата си, но и започват по навик да обичат нелюбимия в началото съпруг. По сходен начин Татьяна заявява, че нейната съдба е решена, всеки жребий бил за нея еднакъв и тя се омъжва за нелюбим мъж, на когото също ще остане вярна. Но и подобно на Юлия от романа на Русо (която честно признава в своето възмущаващо посмъртно предадено послание любовта си на Сен-Прьо), Татьяна честно и спокойно признава на Онегин, преди да се сбогува с него, любовта си, която никога не я е напускала.

Авторът заключва, че младежката романтична любов, така както е изобразена в романа „Евгений Онегин“, не може да донесе щастие, щастието е постижимо само чрез зрялата любов, която се постига в обстановката на съпругеска вярност. Пушкиновата героиня опита и преживяванията на любимите ѝ героини от литературата с примера за поведение на своите най-близки и най-скъпи хора, за да направи вече сама „правилния“ избор, единствено възможния избор всъщност, който ѝ е останал.

Ангел Ангелов

ИТАЛИЯ

„LITTERATURE d'AMERICA“,
Roma, anno 4, numero 18, 1984

Латиноамериканската литература все повече става известна в редица страни. Това обстоятелство наложи необходимостта да се издават специализирани списания по историята и съвременното развитие на тази огромна вече литература. Така се стигна и до основаването преди четири години на тримесечното сп. „Литературата на Америка“ от изд. „Булзони“ от Рим, с тази разлика, че то е още повече разширено, като застъпва и североамериканската литература, за да се даде цялостен облик в тази насока. В списанието се посвещава и отделни книжки на

съответната литература, развиваща се в американския континент, както и на отделни видни писатели — класици и съвременни. Всички материали се отпечатват на езика на авторите, като за улеснение на читателите книжките се придружават и с резюмета на същите езици.

В това отношение хубав пример представлява кн. 18 на списанието, на която сега специално се спираме. Тя е изцяло посветена на различни моменти от творчеството на един от най-бележитите класически бразилски писатели — Мачаду де Асиз, като книжката е озаглавена „Мачадиана“.

Впрочем книжка 18 започва с едно кратко обяснение, което обаче добре въвежда към същността на отпечатаните изследвания. В него се подчертава, че да дешифрираме, макар и „накратко, колорита на бразилските писатели, особено градската им тематика, с тяхната хумористична насоченост, значи да свържем това с контрастиращото обхващане на тъй наречения бразилски тропикализъм, за да се види, че Мачаду де Асиз (1839—1908) остава и след един век най-добрият бразилски писател“, както се казва в това обяснение. Правейки сполучливо сравнение между неговото творчество и това на съвременните бразилски писатели, в обяснението се подчертава също така, че и досега той е най-добрият техен учител относно художествения стил, композицията и сюжетите, черпени от живота, които е изразил с голямо чувство за хумор, за сарказъм, за да обхване положителните или отрицателните черти на хората, които са привлекли неговото внимание. Неслучайно се заключава, че „в това отношение са поместени избрани изследвания за очертаването на тази „мачадиана“, на стимулите, извлечени от разкази и романи, като истински пример за литературно творчество“.

По този начин в кн. 18 на сп. „Литература на Америка“ са отпечатани осем изследвания, в които се разглеждат редица страни от творчеството на бразилския писател класик Мачаду де Асиз. Те са написани предимно от италиански специалисти, като Флавия Риваццоли, Алесандра Мауро, Рита Бисчети и др., от английски специалист проф. Джон Гледсън от университета в Ливърпул и др. Така например едно от най-хубавите изследвания на някои характерни разкази на Мачаду де Асиз, като „Гледна точка“ например, е от преподавателката по философия на лингвистиката в университета на град Павия — Флавия Риваццоли, авторка на книгата „Образи на времето в романа на XX в.“, в която разглежда стилистичните и езикови особености на такива големи италиански белетристи, като Итало Калвино, Карло Емилио Гада и др. Със същия замах тя анализира и споменатия разказ на Мачаду де Асиз, влизащ във втория том на „Събрани съчинения“, излязъл през 1962 г. в град Рио де Жанейро. Оттук езиковедката Риваццоли

изхожда, за да покаже истински пример на ярка разсъдъчност и колоритен португалски език — езика на Бразилия. Както тя подчертава: „Това се отнася за един епистоларен текст, който поставя на показ тримата герои Ракел, Луиза и Алберту.“ С тези размисли авторката обяснява своето изследване върху езика на Мачаду де Асиз. Тук се чувствава изразено и психологичното проникновение на автора както в души, така и в действията на героите. Макар че Мачаду де Асиз не е типичен реалист, той описва нещата естествено, не се увлича по илюзорното, като не забравя да преплита реалистичното с психологичното. И над всичко изпъква колоритният образ на Ракел, героинята, която доминира над другите.

Що се отнася до изследването „Хумористичните метафори на Мачаду де Асиз“ от Луиза Лобу, ще кажем, че в повечето случаи това се отнася до разказите „Кинкас Барба“ (1891), „Брас Кубас“ (1881) и др. Тези разкази спомогнаха на изследователката да направи редица сравнения с някои от произведенията на Достоевски, даже да се позовава на книгата „Поетиката на Достоевски“ от известния съветски литературовед и критик Михаил Бахтин, а така също и на изследването за видния френски писател Марсел Пруст на френския литературовед Жюл Делю; тя даже се позовава и на бележития френски класик Франсоа Волтер във връзка с неговия роман „Кандид“, за да открие нови извори на хумористични метафори и влияния в произведенията на Мачаду де Асиз.

Тънки анализи прави в своето изследване „Метафизика на стила“ бразилската изследователка Елизабет Ручти, която отдавна се е преселила в Италия и е станала преподавателка по португалски език в университета на италианския град Павия, и същевременно взема участие в дейността на Италиано бразилския културен център в Милано. В това изследване Ручти разглежда предимно формирането и художествените ценности в стила на Мачаду де Асиз, както и на други негови разкази, влизащи в сборника на автора „Разни истории“, публикуван през 1898 г. Авторката се спира с редица примери на виртуозния стил на Мачаду де Асиз, разнообразие на неговата езикова палитра, неговия психологичен усет, който още служи като ярък пример на редица бразилски писатели от миналото и сега.

Голям усет в анализирането и творческите похвати на Мачаду де Асиз се чувствава и в изследването на бразилския учен лингвист — Алесандре Еуалиу от щата Минаш Жерайс „По повод едно писмо на Мачаду де Асиз“, в което се характеризира и анализира дългото писмо до Жейтор де Басту Кордейру (1865—1908), също така бразилски писател. Авторът на изследването сочи това писмо като образец, как са се пишели по онова време литературни писма, в които се е отразявало времето, в което живее авторът и

някои характерни особености на протичащия живот, с критика на тогавашните политически разпри, критика на неподходящи политически ръководители и др.

Искам да кажа и няколко думи за отличаващото се от другите изследване на английския специалист по бразилска литература Джон Гледсън от университета в Ливърпул — „Мачаду де Асиз и премахването на робството в книгата „Хроника“. Това се отнася до една книга, малко известна даже в пределите на Бразилия, но която е напоена с полемичен тон, за да се разкрият някои от недостатъците на тогавашните бразилски политики, когато робството и расизмът са били удобно средство, за да държат те народните маси под своето подчинение. Така че хрониката на Мачаду де Асиз говори много за тогавашните бразилски политически, обществени и семейни нрави, които Джон Гледсън

подробно анализира, за да определи и тук голямото писателско майсторство на този най-виден бразилски писател от миналия век.

Безспорно за отпечатаните изследвания в тази кн. 18 на сп. „Литературата на Америка“ могат да се кажат и други интересни неща. Но и това е достатъчно, за да се покажат сериозността, колоритът, сюжетиката на една голяма част от творчеството на видния бразилски писател класик Мачаду де Асиз. Авторите на изследванията разкриват в много отношения неговия художествен и колоритен стил, езиковото му разнообразие, богатството на идеи и образи у него. Той е оставил завинаги трайни следи в бразилската художествена литература и е ценен във всички испаноезични и португалоезични страни.

Жак Битев

„ЗА ПОЕТИКАТА НА БАГРЯНА“ от ДОРА КОЛЕВА. С., БП, 1983, 153 с.

Макар и отдавна да е навлязло в езика на науката, понятието поетика продължава да привлича вниманието на теоретичите, които настоячиво разискват неговата същност, граници и функция в литературоведската практика. Фактите свидетелствуват за разнообразно приложение на това понятие: от название на теоретическа дисциплина до учение за литературно-художественото произведение¹.

Очевидно е, че в литературознанието изходните възгледи за поетиката не могат да не се отразят и върху методологията и методиката на изследванията. Но ако все пак по-широкият обем на понятието насочва към приложна теория на литературата², то значително по-сложно е положението, когато се пристъпи към поетиката на художественото произведение.

Затрудненията са не по-малко и поради факта, че изследвания на поетиката има и в западното литературознание. Представителите на немарксистката литературна теория — особено в последните няколко десетилетия — засилиха интереса си към поетиката на отделното произведение. Разбира се, неслучайно се появиха литературоведи, утвърждаващи неговата преимуществена функция в литературноисторическия процес. Тези теоретически постановки на западните изследователи се основават на методологически принципи, които имат една цел: да се обезсилят марксисткият възглед за изкуството, като по този начин се отстранят редица важни понятия и категории, осмислящи динамиката на социалистическата литература. Естествено не може да се отрече значението на литературно-художественото произведение в литературноисторическия процес, но неговата оценка винаги трябва да се свързва с каузалния характер на художествените явления. За съжаление изследванията върху поетиката, осъществени от западните литературоведи,

са предимно в областта на иманентния анализ³.

Литературоведите от социалистическите страни въпреки научната традиция в областта на поетиката изграждат своите постановки, като очертават нейния предмет в съответствие със задачите на нашата съвременност. Така днес все повече се утвърждава възгледът, че поетиката — раздел на литературната теория — трябва да се обособи като учение за литературно-художественото произведение. Тази позиция, изразена от съветския учен Г. Поспелов, е оформена и в приемлива теоретическа система за интерпретация на художественото произведение⁴. Гледншето на известния теоретик е перспективно не само със своята методологическа яснота, но и с практическата приложимост при изследване на художествените явления. Поетиката, насочваща ни към художествената система на произведението, е отрицание на формалистичните модификации, които са присъщи на авангардните западни литературоведски теории. Оказва се, че понятие с такъв широк обхват като поетиката в литературознанието може да получи определен научен смисъл, а следователно и да изяви подчертаната си действеност в изследванията на литературоведите-марксиста⁵.

³ Вж. W. K a y s e r. Das sprachliche Kunstwerk. 17. Auflage, Francke Verlag Bern und München, 1976, S. 387; E m i l Steiger. Die Kunst der Interpretation. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 4. Auflage, 1977, S. 7—28, — Grundbegriffe der Poetik, 3. Auflage, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, S. 7; H e r b e r t L e h n e r t. Struktur und Sprachmagie, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1966, S. 7—10; Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch von D. Gutzen, N. Oellers, J. H. Petersen, 3. veränderte und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, 1979, S. 109; Literaturwissenschaft. Grundkurs 2. Herausgegeben von H. Brackert und J. Stückrath, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1981, S. 388.

⁴ Вж. Г. Н. Поспелов. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

⁵ Вж. Grundbegriffe der Literaturanalyse. Herausgegeben von K. Kasper und D. Wuckel, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1982.

¹ Вж. М. Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек. Изд. третье. М., 1982, с. 402.

² Вж. И. К. Горский. Об исторической поэтике и сравнительном литературоведении. — Русская литература, 1983, №3, с. 95.

Ето защо Д. Колева е била несъмнено затруднена, когато е избирала метода на своето изследване, тъй като у нас не са разпространени този тип проучвания върху поетиката на един автор. Разбира се, през последните години в нашето литературознание също е налице определен стремеж да се осмислят и въпросите на поетиката. Това е оправдано, като се знае, че представителите на литературознанието от другите социалистически страни са значително напреднали в тази теоретическа област. Колкото и маловажни да изглеждат тези факти, нужно е те да се имат предвид при оценката на качествата, които притежава разглежданият труд.

В изследването си Д. Колева следва принципите на описателната поетика, така както я разглежда акад. Емил Георгиев⁶. Като анализира поетическите структури и техния системен характер в творчеството на Багряна, авторката е успяла да се предпази от слабостите, допускани от формалистите при анализа на поетиката. За Д. Колева наблюдениата върху поетическата система на произведението не се изчерпват само с мерената реч и с художествеността — те са едно звено от интерпретационния процес, за да се навлезе в естетическите страни на творчеството, въздействащо ни с духовното приобщаване към значими явления на действителността.

Когато посочва задачите на своето изследване, Д. Колева не крие желанието си да анализира лириката на Багряна като изкуство, което непрекъснато се обогатява от здравата връзка с живота. Да се търсят и откриват белезите на творческата неповторимост — това за авторката е пътят, който води към поетическия свят на Багряна. Този подход на изследване налага и възприетата от Д. Колева композиция, позволяваща ѝ да оформи както приемлива характеристика на Багрянината поетика, така също и да разкрие възлови моменти от нейното творческо развитие.

Навярно не е без значение фактът, че читателите привикнаха да приемат за естествено творческото дълголетие на поетесата Елисавета Багряна. Свидетелка на множество повратни събития от историческата съдба на своя народ, тя и днес не престава да се вълнува от тайните на живота, все още е със свежи сетива за неговата красота, а чувствата ѝ са неподправени и обогатени от зрелостта на безспорна поетическа индивидуалност.

Може би трябва да се замислим над споделеното от известния наш поет Мл. Исаев в разговор за приемствеността в художествената литература. Той е убеден, че едно от задълженията на литературната наука е да изследва художественото своеобразие на талантливите поети, създали най-зрелите си

творби след 30—40-годишна възраст, наред с авторите, надхвърлили 70—80 години. Очевидно тук има определена закономерност не толкова в цифровия израз на възрастта — тя никога не е била надежден критерий за художествена значимост на творчеството, — а в духа на поетическите поколения, формирали своите естетически възгледи за същността и предназначението на изкуството в живота на човека.

Безспорно значимото присъствие на Багряна в съвременната българска литература може да се обясни, ако се има предвид и оформянето ѝ като творец. Затова Д. Колева определя още в началото на своя труд мястото на поетесата в художествените търсения на 20-те години, очертавайки нейната връзка с литературната традиция.

Общуването на поетесата с руските, а така също и с другите световни творци Д. Колева внимателно оценява, за да заключи, че няма пряко въздействие от тяхна страна върху поетиката ѝ. Това позволява на изследователката да предложи своето виждане на темата „Багряна — Ахматова“, като посочва допълнителни съображения, взети от лични беседи. Всъщност този начин да се допълват наблюденията със съждения от разговори с поетесата не нарушава жанровия облик на изследването, а подпомагайки научните дирения на авторката, придава убедителност на нейните постановки.

Несъмнено изследователката е чувствувала необходимостта да разграничи Багряниното творчество от лириката на други поети — Дебелянов и Яворов. Тук различията са проследени както върху естетическа основа, така и чрез своеобразието на поетическата форма: звуковите и ритмично-интонационни характеристики на стиховете, функцията на римите за цялостното мелодично изграждане на произведениата. Действително за Багряна поетът Яворов е не толкова художествена тема, колкото творческо изстраждане на вълнуващи образи, които наситят изключително богатата поезия с неуловими преходи и драматични пориви. Тук Д. Колева умело навлиза в изследователския въпрос за влиянието на Яворов върху Багряна. Всъщност това творческо школуване може да се разгърне в предмет на самостоятелно проучване не само на нейното творчество, но и да се потърси у редица големи наши творци. С анализа на произведениата и чрез изказванията на Багряна за автора на „Арменци“ Д. Колева очертава по-широко разбиране за влиянията върху поетесата като непрекъснато желание за художествено съвръшенство.

Но Багряна е търсец творец и в ритмично-интонационната област, и в работата над словото във „Вечната и святата“. Безспорно наблюденията на Д. Колева над изобразителните възможности на поетическата реч у Багряна разкриват богатата изразителност и действеност на отделната

⁶ Вж. Емил Георгиев. Към по-нататъшно развитие на литературознанието. — Сравнително литературознание, г. I, 1982, кн. 1, с. 10.

дума. Откривайки диалектиката на художественото слово, поетесата се приобщава към стремежа на останалите творци — Далчев, Фуриаджиев и Панталеев — да се постигне поетически език, съзвучен с промените на заобикалящия свят.

В изследването на Д. Колева намира определено място и връзката на Багряниното творчество с фолклора. Съотношението между народнопесенна ритмика и интонация се обвързва сполучливо с оригиналният подход на поетесата към художествените теми на произведенията. Затова и изводът на авторката: народнопесенните елементи си взаимодружат с поетическите средства на личната поезия, не може да не бъде приет от нас. Оценката на фолклорната и личната поетика е предпоставка да се открие новаторството на Багряна, което е видно не толкова в изначалните отделни похвати, колкото в единството на тяхното взаимодействие.

Неслучайно изследователката се спира на обхвануването на Багряна с чужди поетически светове. Съпоставката със сръбскохърватския поет Р. Драйнац е отправна точка към онези характеристики, на които се основава своеобразието на естетическото в Багрянината лирика. Отново мотивът за скитнищата излиза на преден план, но това е по-скоро желание за среща с необятното, за опознаване на необикновени човешки съдби. Няма основание, разбира се, да приемем, че Р. Драйнац е повлиял цялостно за оформяне на стиловата изразителност на Багрянините произведения. Обикновено взаимодействието на художествените системи при поетически личности откриваме както в общността на естетическите принципи, така и в търсенията по посока на нови изобразителни възможности за словото. Затова Д. Колева е навярно позиция, когато разграничава автора на „Бандит или поет“ и постигнатото от нашата поетеса.

Отличителното за Багряна е, че с всяка нова стихосбирка обогатява и с изобразителни принципи, и тематично своето творчество, като оформя неповторима душевност на лирически субект, възплавяващ духовните ламтежи на времето. Ето защо не можем да не се съгласим с Д. Колева, че ако „Вечната и святата“ е изява на нов поетически глас, то „Звездата на моряка“ и „Сърце човешко“ са книги, открояващи още по-убедително една творческа индивидуалност. Изследователката свързва тези две стихосбирки с определени насоки към тематично и стилово разнообразие. Оценяват се и особеностите на лиризма, с който се отличава Багряниният поетически свят. Тя намира нови изразителни интонации, обогатява възгледите си за живота, защото обществените условия на 30-те години са тласък както към размисъл, така и към творческо горене. При Багряна обаче социалният анализ не е така пряк — преобразуван е в подчертана тревога за човека и непостижните духовни висоти.

Изследователката открива най-силно изразено изповедното начало в цикъла „Сезони“, където преобладава символно-метафоричното внушение. А в диптиха „Големият цирк“ Д. Колева анализира появата на гротеската и пародиянето, така необходими, когато се решава съдбата на човечеството. Потвърждавайки гражданската си позиция, Багряна винаги се стреми към поетически теми, приобщаващи я към родината и хората с техните мъки и радости.

На няколко места в работата си изследователката засяга и важни страни от жанровата природа на лирическите произведения, създадени през различни отрязъци от време. Някои интересни жанрови явления обаче са само установени, без да е потърсена по-разгърнат изследователска форма. Това се отнася до използването на сонета, цикличността на произведенията, елегичността и фолклорнопесенното начало. Предимство е дадено повече на наблюденията над ритмичните особености на стиха, метрика, интонация, мелодика, римуване и поетическо благозвучие.

В цикъла „Бретан“, с изключение на „Моята песен“, произведенията притежават архитектурната на сонета. Наистина авторката на монографията отбелязва по-свободното боравене с римите, но това не е достатъчно, за да бъде изяснена спецификата на тази форма. Наличието на сонета изисква по-задълбочено да се вникне в жанровите му особености, макар и да са традиционно познати. Тук не може да не възникне също и въпросът: защо Багряна се насочва към форма, която поставя все пак определени изисквания пред твореца? Доколко жанровото съдържание на формата е израз на новаторството, за което се говори? Още повече, че в поетиката на едно творчество въпросите на жанра не са второстепенни.

Оценявайки стихосбирката „Пет звезди“ (1953), Д. Колева посочва и неупешните изяви на поетесата, когато не се изграждат художествено убедително темите на произведенията. Несполюките в творчеството свидетелствуват обаче за едно основно качество на Багряна — искреността към човешките явления. И макар че новата действителност значително по-трудно ѝ се удава — понякога е декларативна, — тя винаги остава вярна на естетическите си принципи. Все пак това е време на търсене, на вживяване в непознати явления, което за творец като нея означава всичко да мине през сърцето, преди да достигне до завършения художествен образ.

Нови страни от богатството на лирическия талант Багряна изявява и в стихосбирката „От бряг до бряг“. Наблюденията на Д. Колева над ритмично-интонационното и мелодично многообразие на различни произведения ѝ позволяват да утвърди безспорното художествено майсторство, с което поетесата навлиза в духовните въпроси на своето време. Тук обаче не става дума само за по-

тическа култура — една от предпоставките за творчески постижения, а за съкровено и дълбоко сродяване със значими явления на живота, чийто художествен образ осмисля естетически непреходното.

Анализите на ритмиката, строфиката и римите са необходими на Д. Колева, за да обобщи търсенията на Багряна по посока на богати и многопластови внушения. Независимо от това, дали проследява рима, отделна метафора или стилистична фигура, изследователката е непосредствено насочена към наситената с живот художествена реалност на произведенията. Както в медитативното, така и в пейзажното стихотворение авторската позиция възбужда лирическата стихия на дълбоко лиричното, усетено и преживяно. Ето защо и пътят, един от най-характерните образи в поетическия свят на Багряна, се налага като траен художествен знак за движение, промяна в битието на личността, устремена към новото.

В книгата на Д. Колева откриваме определен стремеж да се търси близост между теоретическите модели, създадени от съветските литературоведи, и художественото своеобразие на Багрянината ритмично-интонационна система. Това се отнася и до явление то „тактовик“, което намира съществено място в руската поезия, но трябва да се обоснове дали е присъщо за произведенията на българските творци. Все пак нужно е да имаме предвид, че съответствията в принципите на ритмична организация не са така прости, а винаги изразяват националноспецифични развойни тенденции, които не могат да бъдат пренебрегнати. Руската поезия има свои традиции в използването на ритмични и интонационни средства, чийто изразителни възможности не е оправдано да пренасяме върху други национални поетически системи, въпреки школуването на българските автори. Един е долникът в руската поезия, а друго е неговото съответствие в творчеството на нашите поети. Очевидно Д. Колева е трябвало или да създаде ново понятие и термин, или да следи традиционно прилаганата стиховедска систематика, въведена от руски теоретици. Използвайки втората възможност, изследователката, разбира се, ограничава характеристиката на ритмичните явления, определящи облика на Багрянината лирика. Впрочем известен е фактът, че нашето литературознание много бавно се придвижва в стихознанието — една занемарена област, но с изключително важно значение за поетиката.

Днес интерпретацията на Багрянината лирика може би не изглежда така трудна — произведенията на нашата поетеса са оценени от литературната критика, — но все пак като всяко значимо дело, то е изпитание за изследователя. С тази задача Д. Колева се справя успешно, изявявайки качествата си на задълбочена интерпретаторка на лириката. Нейната книга — първата у нас моногра-

фия върху поетиката на Багряна — е написана с любов и преклонение към творчеството, което при най-добрите си образци се изравнява със световните висоти на поетическото изкуство.

Илия Пачев

„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ от БОНИО АНГЕЛОВ. С., Наука и изкуство, 1985

Съвсем закономерно личността и делото на Паисий Хилендарски са обект на засилен научен интерес както от страна на българската, така и на българистичната мисъл в чужбина. Неговата роля и значение предопределят съществуването и непрекъснатото увеличаване на голяма по количество и обхват на идеите литература, която реално обособява отделна област в литературната история и теория — знанието за Паисий. Усилията на цяла редица изследвачи у нас от края на миналия и особено от началото на новия век наред с безспорно големите заслуги за критичното осмисляне и актуалното възприемане на „История славянобългарская“ оставят неразрешени такива въпроси от изключителна важност като например нейното критично издание и характера на езика ѝ. След автори като М. Дринов, Б. Пенев, В. Н. Златарски, И. Орманджиев, М. Арнаудов издирванията са продължени от Б. Ст. Ангелов, И. Дуйчев, В. Проиков, В. Велчев, Хр. Христов. Така в последните десетилетия бяха обнародвани няколко монографични изследвания, издания на различни преписи на Паисиевото съчинение, негови преводи на новобългарски език. Към общата картина бяха прибавени някои нови факти, други, известни по-рано, получиха окончателно потвърждение. В това отношение специално заслужава да се отбележи ползотворната работа на българската научна експедиция в Атон — постигнатото от Б. Райков, както и новооткритите данни от българиста М. Матеев.

Името на Б. Ст. Ангелов е неразривно свързано с тази посока в литературноисторическите и текстоложки проучвания. Нещо повече, той се нарежда сред изследвачите, насочили голяма част от силите си към делото на Паисий Хилендарски, превърнали го в творческа отговорност и лична съдба. На специалистите са известни спорете около периодизацията на българската литература — „История славянобългарская“ като синор между средновековието и Възраждането. За съжаление прецизното разрешаване на проблема, като оставим настрана причините от чисто методологически характер, се възпрепятствуваше от един твърде „емпиричен“ момент — белите полета в науката за времето преди Паисиевата история. Б. Ст. Ангелов посвети творчески риск и тежката

задача — да се издирят и въведат в научно обръщение образите на книжовна дейност от средата и края на XVIII в. Всъщност такъв беше и основният извод от паисиевските тържества през 1952 г., формулиран категорично от акад. Т. Павлов: крайна недостатъчност, а в много случаи и липса на фактологичен изворов материал, отсъствие на концепция за този преломен за литературата и културата ни период. Именно като отговор на тази назряла необходимост се появява редицата студии и етюди на Б. Ст. Ангелов, появили се двата тома „Съвременници на Паисий“ (1963)—и до днес единственото обемно изследване по въпроса.

Съществен принос за изучаването на Паисий са текстоложките студии на Б. Ст. Ангелов. С много упоритост авторът издирва и разглежда, обзорно или конкретно, редица преписи и преправки на „История славянобългарская“, между които изпъкват със значението си Жеравненският и Зографският преписи и Хилендарската и Рилската преправки. Непосредствено свързани с текстоложките и херменевтичните търсения са и проблемите за историческите, литературните и фолклорните извори, родни и чужди, използвани от Паисий. Тяхното недвусмислено установяване прави възможно изграждането на адекватен възглед за историографското значение на хилендарския монах, както и спомага за преодоляването на известни романтични и позитивистични тенденции в осмисляне на делото му. Пак в тази връзка са анализите върху конкретни текстове с оглед изясняването на определени идеологически или литературно-психологически въпроси. Към последното са насочени статиите с биографична тематика, които допринасят за „сглобяване“ образа на личността на Паисий — образ твърде възбуждаем поради осъдицата от конкретни данни и сведения.

Голям дял от усилията на Б. Ст. Ангелов представят работите, които разглеждат рецепцията на „История славянобългарская“. Наред с общата картина на зараждащия се и канализиран впоследствие интерес към нея, установените начини на възприемане неминуемо очертават движенията на научната мисъл във времето, постиженията и неуспехите на поколенията научни работници, налагат задължителните изводи за нашето време.

Книгата пред нас представя целия този дългогодишен труд на Б. Ст. Ангелов, съдържа основните линии на посочените търсения. Казваме представя, защото от наистина многобройните и многопосочни публикации тя е събрала само малка част. Като изоставя един огромен контекст, книгата до голяма степен се колебае между проблемния сборник статии с присъщата му ограниченост на обхвата и енциклопедичната структура, която поради някои особености има осязаемо присъствие. Преди всичко за отбелязване е начинът на излагане на материала — сбито (някъде дори под формата на отделни точки)

в най-голяма степен обобщаващо както по отношение на резултатите, така и за разлика между отделните автори. На второ място — не просто интересно, но и извънредно поучително е предаването на пътищата за достигане на крайните изводи — това, което днес знаем със сигурност за Паисий и неговата история. Пътища, проследени не само като трудности в личните търсения, но и като цялостен процес в познанието за българския възрожденец. На трето място ще изтъкна конкретното изброяване на нерешените засега въпроси, на тези, които подлежат все още на проверка, на съществуващите „бели полета“, на възможните посоки за търсене на отговори по един или друг проблем — факт, твърде рядко срещан в научни трудове. Не на последно място е и подробен опис на собствената работа в различните библиотеки и архиви — данните къде какво може да се търси и кои са вероятните местонахождения на преписи и преправки при установени липси. Всичко изброено превръща книгата в един изключително ценен справочник, познаването на който би било задължително начало в дейността на всеки изследвач, посветил се на проблемите, свързани с Паисий, неговото дело и време, с проблемите на Българското възрождение изобщо. Ето защо още веднъж ще изразим съжалението си за краткия обем, за многобройните изоставени факти, които авторът е издирил, уточнил и коментирал в досегашната си работа. Вярно е, че представените статии са по най-глобалните въпроси на третираната област: критичното издanie на историята, преписите и преправките, изворите, рецепцията, но вярно е и че по този начин се нарушава изчерпателността, пълнотата, при това става дума за постигнати резултати, за изводи, които са факти. Пък и нима може да съществуват маловажни неща, свързани с името на Паисий!

Подредбата на изследванията в книгата не е еднаква. И тук вероятно е имало съображения от гледна точка на важността не толкова на посоката на изследванията, колкото на постигнатите обобщения, пряко насочени към решаването на главния практически въпрос — критичното издanie на „История славянобългарская“. Така най-голям дял заема текстологичните разработки, балансирано са представени статиите с обзорна и рецептивна насоченост и най-кратко тези, които изпълняват сравнително-исторически, фактологически и херменевтични задачи, които разглеждат идеологически и извороведски проблеми. Оставайки верен на своя начин на работа, авторът обнародва като приложение интересни документи, свързани с разглежданния материал, документи, върху които гради своите доказателства. Макар на някои места да се чувствуват пропуски в актуализацията на фактите, книгата съответствува на най-новите постижения в науката. По такъв начин закъснялото ѝ включване в съвременния контекст буди още един основателен въпрос.

Основни и спорни проблеми, по които Б. Ст. Ангелов заема позиция във встъпителния си обзор — „Паисий Хилендарски — основоположник на българската историография“ — са на първо място, многопосочното, често пъти напълно противоположно интерпретиране на паисиевската „простота“; на второ — отношението на Паисий към историята, участието на легендарното в съчинението му, делът на измисленото от него, въпросът за трактовката на източниците. Прави се интересен преглед на преписите, в които специално се споменава името на хилендарския монах, както и на „дързостта“ на преписвачите за редаткиране на историята. От тези факти се извеждат заключения в психо-литературен план.

С подробен коментар на всички (в това число и най-новите), данни се характеризира втората статия, посветена на установяването на точната дата на смъртта на Паисий. Процесът на узряване и възприемане на научните истини е най-яръкят елемент на работата за първообраза на „История славянобългарская“. Тук са засегнати и въпроси, свързани с научната етика. Авторът се приобщава към изследвачите, които преценяват значението на Паисиевата история като „обществено-политическо и културно“ („Към въпроса за изворите на „История славянобългарская“). Пак тук аска спорния въпрос за идеализацията на събитията от Паисий. В случая Б. Ст. Ангелов

призовава към исторически подход при разрешаване на проблема — отчитането на различията между нашата и тогавашната гледна точка е аргумент с голяма убедителност. В статията се изразява убеждението, че делът на славянските извори, използвани от българския възрожденец, е значително по-голям. В анализите на текстове от историята Б. Ст. Ангелов защитава възгледа за равнището на запознатост на Паисий с идеите на времето. В съпоставителен план са разгледани редица сходни и близки идеи и възгледи, споделяни и от хилендарския монах, и от чужди историографи. В схематизиран вид е представена картината на българската литература от XVIII в., в която са включени и авторите, работили в чуждоезична среда.

В началните страници на книгата се намира редакционната оценка, че тя представлява интерес за широк кръг от обществените български кръгове наред, разбира се, със специалистите. Продължавам да мисля за усилията, за постигнатото от автора, което е останало извън текста, което ще остане непознато именно за тези широки читателски кръгове. Мисля за възможността книгата да се превърне в една своеобразна енциклопедия „Паисий“, което най-добре би отговаряло на изследвача Б. Ст. Ангелов. Дългогодишните му работки по проблема и постигнатите резултати ни убеждават в това.

Камен Михайлов

Хроника

ПРОБЛЕМАТИКА НА ДЕСЕТИЯ
МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС
НА СЛАВИСТИТЕ — СОФИЯ—1988 г.

I. Езикознание

1. Структура и история на праславянския език. Балтославянски етнолингвистични отнoшения.

2. Сравнително и историческо изучаване на славянските езици и диалекти. Междуетнически контакти. Ономастика.

3. Съпоставително (типологическо) и арелоно изучаване на славянските езици и диалекти.

4. Изучаване на структурните и семантичните особености на съвременните славянски езици.

Социolingвистика, лингвистика на текста.

5. Същност и развой на старобългарския език. Ролята му във формирането и развитието на другите славянски езици.

II. Литературознание

1. Старите славянски литератури до края на XV век и ролята на старата българска литература в тяхното развитие.

2. Течението хуманизъм в славянските литератури.

3. Славянските литератури в контекста на световното литературно развитие през XIX—XX век (направления и жанрове).

4. Естетическата система на социалистическата реализъм и етичската проблематика в съвременните славянски литератури.

5. Историческата поетика на славянските литератури.

6. Теория на литературата в славянските страни.

III. Литературно-лингвистични проблеми

1. Сравнителната поетика в славянските литератури. Синхронен и диахронен аспект.

2. Проблеми и методи на сравнителната лингвистика. Въпроси на текстологията.
3. Сравнително изучаване на славянското стихосложение.
4. Въпроси на художествения превод на славянски езици и от славянски езици.
5. Речници на езика на славянските писатели.

IV. Фолклористика

1. Реконструкция на старите етапи от историята на славянския фолклор. Проблемът за славянската фолклорна общност.
2. Фолклорът и съвременната култура на славянските народи. Въпроси на фолклоризма.
3. Художествената система на славянския фолклор в нейното историческо развитие.
4. Взаимодействие на фолклора на славянските и на неславянските народи.
5. Обрядови и игрови видове фолклор на славяните в миналото и в съвременността.
6. Българската фолклористика през епохата на националното Възраждане.

V. Историческа проблематика

1. Етногенезис на славяните като общ проблем на историята, лингвистиката, археологията, антропологията, фолклористиката и етнографията.

2. Старобългарската култура.

3. Обществената мисъл на славянските народи през втората половина на XIX — началото на XX век.
 4. Октомврийската революция и социално-културното развитие на славянските народи.
 5. Общославистични проблеми на материалната и духовната култура на славянските народи.
 6. История на славистиката. Славистиката в Софийския университет. Вук Караджич и неговият принос в световната славистика. Значение на международните славистични конгреси в развитието на славистиката и др.
- Международният комитет на славистите приема предложенията да се отбележат годишнините на Хр. Ботев, Софроний Врачански, Т. Шевченко и Ф. Скорина. Те ще бъдат включени в програмата на конгреса в подходяща форма.
- Предложенията за темите (заглавията на докладите или съобщенията) следва да бъдат обсъдени и одобрени на заседания на съответните звена (секции, катедри, институти, факултети), след което заедно с протокол за решението да се изпратят най-късно до 1 април 1986 г. в Българския национален комитет на славистите, София 1113, ул. „Чапаев“ № 52, бл. 17, стая 604.

Приложение: Проблематика.

SOMMAIRE

A la veille du 30-ème anniversaire du Plénum d'avril et du XIII-ème congrès du P C B

La P. L. — L'esprit d'Avril de la littérature bulgare contemporaine	3
Mikhaïl Vassilev — La discussion d'avril dans la presse sur le chemin de la littérature	10

Alexandre Yordanov — Les problèmes du style à la lumière contemporaine	25
Entcho Moutafov — La conception dialogique (Bachtine et son adoption chez nous)	31
Zaprian Kozloudjov — Au sujet de la caractéristique du „conte littéraire“	52
Ivan Spassov — La poétesse Mara Beltcheva	65
Eléna Dimitrova — Emilian Stanev et Dostoïevsky	89
L. I. Tarassova (Léningrad) — La révolution scientifico-technique en tant que problème artistique	112

Communications scientifiques

Ilya Todorov — Véliksine et Adel Omer de El	130
Bogomil Popov — Le conteur dans la nouvelle „la Peur“ de Yordan Raditchkov	141

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de la République Démocratique d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et d'Italie	150
--	-----

Revue

Ilya Patchev — „La Poétique de Bagriana“ par Dora Koleva	160
Kamène Mikhaïlov — „Paisi Hilendarski“ par Boniou Anghélov	163

Chronique

La problématique du X-ème congrès international de slavistique, Sofia 1988	165
--	-----

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА
РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ 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
1986
с/о Jusaurot, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректори *К. Тошкова, Д. Ставрева*

Дадена за набор на 28. XI. 1985 г.

Подписана за печат на 10. II. 1986 г.

Формат 70/100/16

Печатни коли 10,38

Издателски коли 13,45

Тираж 1650

Изд. индекс 10513

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 44