

отминат етап и настъпва уверено новата символистична вълна. Действително Дюжарден предоставя думата на своя герой Даниел Пренс, който говори от първо лице. Останал сам в стаята си, той анализира дори и най-елементарните си мисли и усещания. Не всеки самоанализ обаче, оформен в първо лице, е вътрешен монолог. „Страхувам се от тази огромна безмълвна нощ; вътре е приятно, марно. . . , свещите са запалени на камината; . . . облягам се на отворения прозорец; навън, зад мен, усещам нощта, студената, тъжна, злокобна нощ. . . . Аз тръпна. . .“¹ Вътрешните усещания на героя представляват неговия интимен (вътрешен) дневник. А тази форма за изразяване на интимните преживявания не е откритие на Дюжарден. Още Хофман в „Котаракът Мур“, вместо да разказва действието в минало време, представя го в сегашния момент, спонтанно. И тук разказвачът и героят са едно и също лице, но вътрешната му реч е написана и предназначена за читателя. Дюжарден следи „дебатите“ за новата разказна техника през 20-те години и за пръв път „дефинира“ вътрешния монолог. „Вътрешният монолог е. . . произнесена и без слушател реч, чрез която едно лице изразява най-интимната си мисъл, най-близка до безсъзнанието и без всякаква логична организация, оформена в момента на нейното възникване чрез непосредствени фрази, подчинени на минимум словоредни правила. . .“² „Теорията“ на вътрешния монолог изисква героят да не говори на другите, които биха го слушали, а сам на себе си „изяснява“ своето душевно състояние. В „Улис“ Джойс ни „представя“ героя си Леополд Блум чрез обективен разказ и на този фон се „чуват“ мислите му, предназначени за самия него. „Той (Леополд Блум — б. м.) се отдалечи от утринния шум на кейовете, за да тръгне по Lime Street. Близко до малката къщичка Бради, едно чираче от кожарската фабрика, се шляеше с ведро дреболии в ръка, като пушеше изцяло сдъвкан фас. . .“³ Да му каже, че ако пуши, няма да порасне. О, ще го оставя да го прави. Неговият живот съвсем не е розов!“⁴ Леополд Блум е охарактеризиран в двоен план: от една страна, героят е „той“; от друга — „аз“ с всичките движения на собствената му мисъл.

Но тази многоаспектна характеристика на романия герой се използва и от представителите на реалистическото направление в европейската литература и има своите прецеденти в лицето на Толстой и Достоевски. В. Шкловски в книгата си „Художествена проза. Размисли и разбори“ анализира един откъс на младия Толстой „История на вчерашния ден“. „Толстой в самото начало на творческия си път анализира това, което в съвременната западна литература наричат „поток на съзнанието“ . . . „История вчерашного дня“, отбелязва Шкловски, е опит за разкриване на вътрешния живот на героя при намалена роля на външните събития. . . . „Ако Толстой беше дописал произведението си, то би се получила книга, каквато пише много десетилетия след това Джойс.“⁴ Разбира се, не само това отлъчва Толстоевия психологизъм от литературата „поток на съзнанието“. Модернистите от рода на Джойс, Бекет, Натали Сарот, Мишел Бютор, Ален Роб-Грийе, Робер Пенже и др. са под прякото влияние на Фройдовата психоанализа, според която безсъзнателното и подсъзнателното в човешката психика са враждебни на съзнанието. Толстоевият вътрешен монолог пресъздава скрити и нен пълно оформени от съзнанието мисли на героя, но те не са рязко противопоставени на неговото съзнание. По такъв начин той изпъква с побогата душевност и се възприема естествено от читателя не като деформация на човешката психика, а като нормална човешка личност. Посредством вътрешния монолог Толстой разкрива дълбоко затаените източници за действията на героите, вниква в „пружините на действието“, както пише Чернишевски. Без да познава

¹ Цит. по R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, 1966, p. 181.

² Цит. по M. Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, P., 1967, p. 313.

³ Цит. по R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, P., 1966, p. 191.

⁴ Цит. по Т. Мотылева, *Иностранная литература и современность*, М., 1961, стр. 181.

Фройд, Толстой навлиза в душевния свят на Николай Ростов, разкривайки хаотичните му мисли в полусънно състояние, този „поток на съзнанието“, и в това се състои голямото майсторство на писателя и психолога. Явно е, че асоциативното мислене не е приоритет на Пруст, Кафка и Джойс. Но разликата е очевидна. „Потока на съзнанието“ при Толстой е само отделен епизод от психологическата характеристика на Николай Ростов и такива епизоди съвсем не преобладават в неговото творчество, докато в модерния роман от тези хаотични подсъзнателни мисли и рефлексии се прави естетика. В най-смелите „опити“ целта на „модерния“ писател е да се игнорира социалната значимост на личността герой — чува се само гласът, звуковата материализация на човешката мисъл. Нещо повече: не е необходимо читателят да разбира този поток от мисли, който не е предназначен за него, а за самия невидимо присъстващ герой. Образите и идеите в романа не са организирани от автора, тъй като не се държи сметка за читателското „присъствие“. Те следват един след друг, смесват се, както това става в съзнанието на един от героите. Ето защо в модернистичния роман преобладава вътрешният монолог в своите най-разнообразни форми, достигащи до полифоничност у Джойс и у съвременните представители на „новия роман“ във Франция. В Прустовия роман „В търсене на изгубеното време“ въпреки многобройните връщания на разказвача към миналите изгубени мигове на детството и юношеството, все още вътрешният монолог не е основна форма на „разказа“. Пруст нито за миг не престава да коментира действията на своите герои, той често ги вижда „отвън“ и ги описва. След „Улис“ на Джойс следват „Mrs Dalloway“ (1925) и „Les vagues“ (1931) на Вирджиния Уулф. Почти по същото време излизат „Le Bruit et la fureur“ (1929) и „Tandis que j'agonise“ (1930) на Уилям Фолкнер. Малко по-късно (между 1930 и 1936 г.) — трилогията на Дос Пасос „42 паралел“, „1919“ и „La Grosse Galette“¹. Нищо общо няма обаче между американската и европейската литература от този период. Докато Джойс се преплита в лабиринтите на собственото си въображение, на което вярва повече, отколкото на реалността, Фолкнер пресъздава една психологическа и драматична действителност. Тъй като човекът на XX в. не разполага с достатъчно време да мисли и вследствие на това всичко в неговото съзнание е в безпорядък, романът ще бъде художествена илюстрация на този процес. И ако Фолкнер предоставя думата на един идиот, то е защото иска да ни представи с метода на реализма кървавите трагедии на американския Юг, видни през погледа на един луд. Докато мисълта на „европейците“ реализира естетически и декадентски цели, внушението на американския роман е в утвърждаване и задълбочаване на реализма. Подобна ориентация познава (с по-ранна дата) европейският психологически роман от началото на века в лицето на Мопасан, Кнут Хамсун, Анатол Франс и малко по-късно Франсоа Мориак, който със „Змийският възел“ до голяма степен навлиза във феноменологичния свят на Пруст. Общо взето обаче, представителите на психологическото направление в западноевропейския роман остават в рамките на реализма. И точно тук трябва да се търси влиянието на Толстой и Достоевски, а по-късно и на Горки. Преодолявайки кризиса, настъпил след 1880 г. сред крушение нормите на натурализма, френските писатели „откриват“ в руския роман нови възможности за издигане на реализма на по-висока степен.

Разбира се, към всички постижения на „новия“ реализъм от края на XIX и началото на XX в. неминуемо се наслояват и някои декадентски влияния, които се проявяват в късните разкази на Мопасан под формата на песимизъм и агностицизъм, а нерядко авторовият разказ е „откровение“ и на мистичната душа. Влиянието на Ницше и Шопенхауер се проявява в думите и постъпките на Хамсуновите герои наред с някои немотивирани постъпки, основани на ирационализма.

¹ R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, P., 1966, p. 211—212.

Въпреки отпечатъка на модернизма (в различните му форми и степени) творчеството на тези писатели представя редица открития, обогатяващи естетиката на реализма.

Разбира се, „отношенията“ на реализма с модернизма и декаданса са далеч по-сложни и многоаспектни. И ако все пак засягаме мимоходом някои проблеми от тази област в западноевропейското литературознание, то е защото те имат косвен отглас в българската литература. Ускореното скокообразно развитие на нашата литература от края на XIX и началото на XX в., стремежът да се догони Европа е характерно явление за всяка млада литература с небогата традиция. Този факт слага отпечатък върху много творчески „опити“ на нашите писатели, които се вълнуват от неразрешените въпроси на новото време. Обикновено това са личности, които притежават висока литературна култура, запознати са с най-новите философски и психологически „системи“, а благородните им стремежи да изведат българската литература на европейско равнище ги прави духовни водачи на своя народ. Здравно прикрепени към българското, те търсят реализация на „проклетите“ въпроси на века в българската душевност. И ако все пак художествените постижения на един П. Ю. Тодоров в тази област не са особено убедителни, същото не може да се каже за П. П. Славейков и А. Страшимиров. Острата полемика между списанията „Мисъл“ и „Праг“, характеризираща естеството на тогавашните литературни „нарави“, се дължи не само на съперничество в широката област на духа, но има философско-естетически облик. „Анархист“ в живота, Страшимиров не е съвсем чужд и на „литературния анархизъм“. Цялото му творчество е непрекъсната „война“ с догматизма на нормативната естетика.

Първите му разкази, публикувани в столичните списания и вестници, не предвещават ония дълбоки „метаморфози“ в неговия роман през 20-те и 30-те години. Въпреки оригиналния, страшимировски тон, който ги отделя от разказите на един Т. Г. Влайков, писателят все пак остава в рамките на традицията, битово-националното преди всичко е проявено с пълна сила. Не че по-късно той ще игнорира тази проблематика. Напротив — до края на живота си Страшимиров ще остане здраво закрепен към българското, но ще търси и „специални“ проблеми, ще прави смели и често неочаквани обобщения, навлизайки в най-потайните кътчета на индивидуалната и народна душевност. В тази насока трябва да се търси силното влияние на западноевропейската и руската литература, за което сам писателят е споделял мисли по различни поводи. Почти двегодишният му престой в Швейцария е време за проверка и преоценка на много стойности. Общуването с богатата европейска литература и нови философски направления отваря пред младия писател неизследвани хоризонти в българската художествена мисъл. Новите трепети на века, съмненията и колебанията в човешката личност стават вече предмет на творчеството му. И още първата година след връщането си в България, като учител във Видин, започва редактирането на сп. „Праг“¹. Първият „материал“ на списанието е „очеръкът“² „Хлопа се“, който скоро ще предизвика реакция в столичния печат. За пръв път в творчеството си Страшимиров прави опит да се отклони от битовизма, като проследява сложните трепети в душата на интелегента. Героят на разказа „присъства“ анонимно, чрез писмата си, които изпратил на братовчеда си Светослав. Образът на Владимир, макар и едва набелязан, е нов за нашата белетристика — тип на млад, влюбен в живота човек, за когото жената е „сапуноно мехурче“. Той си е създал своя „житейска“ философия, имаща твърде много допирни точки с епикуреизма. Писателят за пръв път отделя такова широко място на ретроспекцията, която все повече ще се за-

¹ Сп. Праг. Месечен литературен и научно-популярен журнал за самообразование. Редактори: д-р З. Димитров, д-р Н. Петков и В. П. Гочев.

² Сам Страшимиров така го е определил: „Хлопа се“ (очерк), сп. Праг, год. I, януари 1898, кн. I, стр. 1—14.

дълбочава в творчеството му. Разказът се води от героя (Владимир) в първо лице. В първо лице са и писмата на братовчедя (впрочем, напълно естествено), което дава възможност за самоанализи и философски разсъждения за женската душа. Писмата ретроспективно проследяват любовта на братовчедя с учителката Райна Асенова, която има щастлив край, а това е и внезапният край на очерка, който с това наподобява новелата. Усложнената композиция, философските разсъждения и мъчителни самоанализи на героя, изразени интроспективно, напомнят за по-късния Страшимиров на „Висящ мост“, „Бена“, „Пропаст“. Твърде показателен е фактът, че част от очерка, преработен от автора, намираме преплетен в сюжета на романа „Бена“ и е свързан със съдбата на инженер Раданов. Краят му е трагичен (завършва със смъртта на братовчедя поради несподелена любов) и това се обяснява със склонността на Страшимиров към сложни драматични ситуации, които имат трагичен край. Очевидно критическата бележка на Л. Милетич в сп. „Български преглед“ е взета под внимание от автора. Прекалено дългите рефлексии на героя са значително ограничени в романа.¹ При това вътрешният монолог, като форма за изразяване душевното състояние на героя, не е напълно обособен. Най-често е преплетен с интимния дневник, който логически следва от възприетата епистолярна форма. Само отделни проблематични под формата на философски разсъждения представят залутаната мисъл на героя, която обобщава с думите на самия писател. Очевиден е обаче стремежът на Страшимиров към нови форми за художествено пресъздаване на сложната човешка психика. Той е прозрял модерната проблематика в творчеството на Ибсен и Бьорнсон и бележката му по повод статията „Чъртици за съвременната литература в Швеция и Норвегия“ на д-р Стрезов е много остра. Авторът на статията е дал превратно тълкуване на Ибсеновите драми „Призраци“ и „Нора“. Бьорнсон и особено Ибсен ще останат трайна „любов“ на Страшимиров до края на живота му. Като се прибави към тях и Толстой, много образи и проблеми в по-късната му белетристика ще намерят своето обяснение. Голямата любов към народа мъченик, характерна за Толстоевото творчество, е начална отправна точка и за Страшимиров. Рецензирайки „Стихотворения“ на Яворов, той мимоходом отбелязва хуманизма на руската литература, „висшата тъга“ на руския творец пред страдащия човек. Каравеловият период е вече отминат етап. От съвременния писател се изисква: „1. Спокойно развита мисъл; 2. Систематични знания и 3. Пълно литературно образование.“² Вазовото творчество е подготвило „новото време“ на литературата ни, когато и у нас трябва да „блесне“. . . „струята на горештата вяра, съмненията и разочарованията на великите учители“³. Нашата литература трябва да реализира съвременните колебания на личността. Трябва веднага да се каже, че не Страшимиров е пионер на модерната философска и психологическа литература. Кръгът „Мисъл“ с П. П. Славейков и д-р Кръстев за пръв път у нас насочва усилията си към нейното „европеизиране“. Страшимировите художествени търсения обаче са насочени към „ония дълбоко психични гърчения, в духовете на всички слоеве и типове, в които собствено се крие и поучителната, и възпитателната истина както за развитието на духа в човешките общества въобще, така и на националната в частност“⁴.

Подобно „специализиране“ на литературата е по-скоро търсене на нови области за художествено творчество, отколкото стриктно прилагана бъдеща програма.

¹ Критикът намира, че очеркът представлява „от край до край обикновени любовни въздишки и дълги плиткни рефлексии“. В същност това преобладава, но има описани и външни събития — нещо, което сам Страшимиров отбелязва по този повод (сп. Праг, год. I, 1898, кн. V, стр. 311—314. Подпис К. К.).

² Сп. Наш живот, год. I, 1901, кн. I, стр. 19.

³ Сп. Праг, год. I, април 1898, кн. IV, стр. 255.

⁴ Пак там, год. I, 1898, кн. VIII и IX, стр. 549.

И действително, ако проследим книгите на сп. „Праг“, ще видим покрай типично битови разкази („Лунна нощ“ — „Из сватбата в Болярово“¹, „Край младите“²) очеркът „Човек върши какви не глупости“³ и „Тревърленията на младостта“⁴ — глава от романа „Смутно време“. В тези произведения все още не можем да видим Страшимиров не само като „анализатор“ на индивидуалната душевност, но и като художник. Отделни разкази са показателни за стремежа му да издее извън рамките на битовизма и елементарната душевност, но нямат качеството на психологическа белетристика. Теоретическите концепции изпреварват значително художествената му практика. И това е напълно естествено за художници от рода на Страшимиров. Светкавичните реакции на буйния темперамент са доловили трепета на века, но претворяването им в литературата изисква укрепнало перо. Необходимо е известно време, за да може теорията да се реализира в художествено творчество.

Факт е обаче, че Страшимиров прави успешен опит за психологически разказ със социалния си етюд „Черню“⁵. По същото време с писмо той моли П. Ю. Тодоров в Берн да му изпрати книгата „Hanstein“ върху Ибсен. Прототипът на Черню е наблюдаван от автора общар във Видин, по това време файтонджия. Но Страшимиров си поставя задачата да „надникне“ в душата на убица, търси подтиците, които го карат да извърши това жестоко престъпление. Авторът не напразно назовава разказа си „социален етюд“ — героят действа в национална атмосфера, ограничена исторически и социално. Пропадналият еснаф е озлобен против целия свят (включително и против себе си) и естествено в него се пробуждат тъмни инстинкти, които го тласкат към престъпление. Страшимиров има чувство за мярка — Черню не е романтичен герой с висши стремежи на духа. Състоянията на душевните процеси у него не са изключителни, а по-обикновени, свойствени на повече хора, а това го прави до голяма степен типичен за средата и историческия момент. Героят е елементарен в преживяванията си и авторът само в изключителни случаи му дава думата — вътрешната му реч е твърде бедна на нюанси. При това той е „представен“ от автора не само като портрет, но и като душевност. В първия момент Черню е обхванат само от злоба към нотарката, която си е позволила да бие жена му. Защо да не си позволи? — Чернюви са сиромаси, а нотаркиният брат донесъл „кемер лири“. „Той задиша през нос, обтегнаха се жилите на долната му челюст, тя се поиздаде навън. . . Черню злобно си каза: „То-то... нека: ще дойде дотам.“⁶ Авторската реч представя неразчленената и твърде лаконична все още мисъл на героя. В разказа обаче срещаме една интересна форма на вътрешния монолог, която по-късно Страшимиров ще използва твърде нашироко, за да разнообрази повествованието си. Това е полупряка реч на героя, подчинена на авторския обективен разказ. Разбира се, тази форма все още не е обособена ясно (разказът е писан в 1899 г.), но е показателна за стилистическите търсения на ранния Страшимиров. Неспойната Чернюва мисъл е насочена към подробностите на бъдещата авантюра. „Той мислеше нещо, но недомисляше. . . стоборът на нотаркина двор можеше да е и гнил, и здрав. . . Добре беше, че го не видя одеде нотаркиният брат, когато се събуди, та стана на чардака. . . Но нека пък да беше го видял.“⁷ Този вътрешен монолог автор-герой подготвя категоричното решение на героя — да извърши престъплението. Накъсаната мисъл на Черню изпълнява ролята на катализатор за предстоящата кървава разправа. И

¹ Сп. Праг, год. I, 1898, кн. X, стр. 569—581.

² Пак там, кн. VII, стр. 387—405 и продълж. в кн. VIII—IX, стр. 457—477.

³ Пак там, кн. IV, стр. 193—207, с продълж. в кн. V, стр. 257—270.

⁴ Пак там, кн. VIII, стр. 441—450.

⁵ Сп. Съвременен преглед, год. I, кн. 13, 14, 15 и 16, 1899.

⁶ А. Страшимиров, Съч., т. I. Разкази, Българ. пис., С., 1962, стр. 279.

⁷ Пак там, стр. 286—287.

съвсем логично речта му придобива организиран характер: „—Хъ, аз тям. . . бликна ярост в страшно обърканата сега сваят на Черня. — Аз тям. . . сред бял ден ще им вляза в къщи и ще ги накълцам. . .“¹ Решението е взето. Последващите събития се развиват с необходимата бързина. Героят вече няма време да мисли, вътрешният монолог отстъпва мястото си на авторовата реч. Опитите на Страшимиров в областта на социално-психологическия разказ се задълбочават. Паралелно с обогатяване техниката на разказа се разнообразяват и формите на вътрешния монолог.

По-голямо разнообразие на формите има в големия разказ „Кумец“, където повествованието се осъществява като разказ в разказа. При това и очевидецът на събитията (предадени ретроспективно от него) — разказвач, и авторът — „слушател“, „говорят“ в първо лице. На места авторовата реч придобива лирично-драматичните отсенки на интимен дневник, в който често сменящите се природни картини и монологични психологически размисли заемат централно място. По този начин авторът прекъсва ретроспекцията, връща се към настоящия миг и с това се намалява драматичната напрегнатост, за да се втурне отново към нови, още по-драматични действия на героите. По силата на асоциативността авторът „споделя“ със самия себе си внезапно бликналите свои мисли и усещания. Времето на разказа губи своята определеност — по-точно мислите му са в сегашния момент, но могат да се отнасят както за миналото, така и за бъдещето: „Не, върволицата от подобни случаи из вчерашното ни минало помрачават ума само по едно нещо. Запалва се цяла България от вълнение в самото си сърце и после всичко смело у целия народ се откъсва от тялото, залутва се по гори, па изпада в пълно отчаяние. . . Истина, много е обяснимо то, предателството, в онова време — заговори пак моят спътник. . .“² В този своеобразен вътрешен монолог не долавяме ли дебюта на бъдещия народопсихолог?!

Изобщо вътрешният монолог не е преобладаваща форма в ранната Страшимирова белетристика. Централно място в „разказа“ му от този период заемаат случките и действията на героите, а речевата характеристика се осъществява посредством прекрия диалог. В действителност почти всички „типове“ вътрешна реч, които значително по-късно ще характеризират строежа на нравствено-психологическия му роман, са набелязани още в началото на века, но са още в аморфно състояние и имат неорганизиран характер. Очевиден е стремежът на писателя да обхване актуалните проблеми с по-голям поетичен замах, със значителна мисловна вгълбеност. Но дори и в повестта „Кръстопът“ („кръстопът“ и за самия Страшимиров) героят (Балашев) не е убедителен като психологически тип. Вътрешният му асоциативен монолог е външен израз на „накъсана мисъл“ — липсват широките психологически и философски обобщения. Историческото събитие — селските бунтове против десатъка — е в центъра на повестта и хамлетовският девиз изисква рязка ориентация на интелигента. Неговото колебание дава материал за интензивен вътрешен живот, но не той е в ползването на писателя. Героят е подчинен на „историята“ и съдейства за развитието ѝ във времето и пространството. Повестта не се отнася към „чистия“ психологически жанр, защото писателят не откъсва душевните преживявания на героите си от „нравите“ на обществото. „Кръстопът“ фиксира само един от творческите „етапи“ на писателя, преди да навлезе в лабиринтите на човешката душевност, той пристъпва към описание на социалния живот.

След първите, неособено успешни опити в „градската“ белетристика от края на XIX в. той отново се връща към тази проблематика. Писателят ясно чувства, че силите, които движат обществения прогрес, изменят своята динамика. Налице

¹ А. Страшимиров, Съч., т. I, стр. 287.

² Пак там, т. II, Бълг. пис., С., 1962, стр. 176—177.

е известно трансформиране на социалните групи и класи в обществото. Неслучайно от това време са и неговите народоведчески студии,¹ в които писателят-социолог търси генезиса на българската народопсихология. За него не е достатъчно да бъде само психолог — той трябва да бъде и историк, социолог, да използва откритията на естествените и експерименталните науки, медицината, правото и т. н. Разбира се, съвсем не е необходимо литературата да оспорва специфичните области на отделните науки. Тя има свой периметър — човешката индивидуалност, човешкото сърце. Психологията и социологията на съвременния интелегент като личност: това са проблемите, които Страшимиров поставя и разрешава в белетристиката си от 20-те и 30-те години. Това е негово откритие в нашата литература, което го отличава от предшестващите го майстори на прозата. Търсейки особеностите на индивида, писателят често достига (по индуктивен път) до съвсем неочаквани обобщения. Страшимиров явно е чувствувал „слабостта“ си към широки обобщения и сентенции, като е отделил значително внимание на „дозировката“ им в романите си, а формите, чрез които те се реализират, са разнообразни: от вътрешния монолог на героя до прекия авторов разказ.

Трудно могат да бъдат „класифицирани“ „типозите“ вътрешен монолог в късните романи на Страшимиров. И ако тук правим подобен опит, съвсем сме далеч от мисълта, че ще „зарегистрираме“ своеобразието на цялата богата гама от творчески „прийоми“ на автора. Обект на изследването са преди всичко най-ярко изразените и най-широко използвани от автора форми на вътрешния монолог. В зависимост от естетическите си, нравствено-психологически и социални концепции и от художествените „изисквания“ на повествованието Страшимиров използва ня отко „типа“ „вътрешна реч“:

Асоциативен и „интуитивен“ вътрешен монолог — Страшимировият „поток на съзнанието“. Писателят внимателно следи най-новите направления в европейската философска и психологическа мисъл. За това свидетелствува вътрешният монолог автор-герой на инженер Раданов, който в случая изповядва мислите на самия Страшимиров. „Сега войната пречи на инженер Раданов да следи лучанията в мисъл и чувство на Запад. Инак той не е изоставал — не: как може да се твори. . . как може да се живее, без да се чувствуват човек съвременник на най-великите от своя век?“² Не е случаен фактът, че психологическият му метод се задълбочава в романите му от 20-те и 30-те години. Интересът на художника се отправя към интелектуалната сфера на вътрешния живот у човека. Докато в белетристиката му от края на XIX и началото на XX в. вътрешният монолог на героя фиксира почти само чувствата и усещанията му, сега се правят широки обобщения, абстрахиране в процеса на умствената човешка дейност. Това прилагане на психологическия метод към традиционния епически метод на романа обогатява познанието за духовния човешки мир. Страшимиров въвежда философските и психологически отстъпления, чрез които дава не само свои оценки на събитията, но търси и първоизточниците на индивидуалната душевност в сферите на социалната психология. Вътрешният монолог е удобна форма за характеристика на един герой чрез друг: посредством размислите на инженер Раданов е представен д-р Мавров. „М-да, еснафски син и в това е разгадката. Те се пилет по цял свят — от пръските на нашите пропаднали еснафи, които някога са кръстосвали пазарите на Турция. . . И все пак се завръщат, не изостават. . .“³

До големи обобщения на националната психика на българина Страшимиров достига в романа си „Вихър“. Поставил си за задача да „види“ отблизо душата му в усилените години на Балканската война, писателят превръща целия роман

¹ Книгата „Нашият народ“ излиза в 1925 г.

² А. Страшимиров, Съч., под ред. на Д. Б. Митов, т. III, Бена, С., 1948, стр. 480.

³ Пак там, Висящ мост. стр. 245—246.

в народovedческа студия. Героят Големан (самият Страшимиров) наблюдава еднообразната на пръв поглед войнишка маса, слуша разговорите, чувствава трепета ѝ преди боя и. . . обобщава. В целия роман Големан е „той“, т. е. действията и разговорите му са описани от автора. Но дистанцията между автор и герой е само формална, защото вътрешните монолози на Големан се покриват по смисъл с прекия авторов разказ. Големан не е само герой, той е същевременно писател и народопсихолог. По такъв начин Страшимиров има възможност не само да теоретизира от името на своя герой, но и да „оправдава“ многобройните, почти по всякакъв повод изказани, социологически обобщения. Използването на писател (или човек на изкуството) като герой на художественото произведение е ново явление в нашата литература. Първообразът на този процес е романът на М. Пруст във френската литература. Тук героят-писател „декларира“ естетическото си верую, което в много случаи съвпада с това на автора. Едва ли обаче Страшимиров е познавал „В търсене на изгубеното време“¹, защото този роман не е бил широко известен и на самата френска читателска публика.

Много често вътрешният монолог на Големан е синтез — размишление на воден преди това разговор между войниците — те са в мрачно очакване пред срещата с турците и съвсем не са уверени в крайната победа. „Българите са песимисти, те предполагат винаги най-лошото. Но те, българите, дълбоко в душата си не вярват на това, което предполагат. Те въобще не знаят на какво вярват. Да. Но вярват. . .“² Историческите сведения, които притежава Страшимиров, относително стабилния психически „шаблон“ на отделните етнографски групи и личните наблюдения в момента органически се преплитат, данните от различни източници са приведени под общ знаменател. Вниманието на писателя-социолог е насочено само привидно към разговорите на войниците. Той се интересува предимно от поведението им, а не от продуктите на дейността им. Ето защо Големан—Страшимиров създава по-скоро наука за поведението, отколкото „социална наука“.

Но вътрешният монолог на героя не търси само изконните психически особености на българина. Той е и социално обаярен, а често и острата сатира взема връх. Не може писателят да остане равнодушен пред бездушието на някои кадрови офицери към страданията на войниците. Още по-силна е болката на хуманиста пред „новите братски гробища“. „Боже мой, боже мой, как се събират тия неща: да се обичат тъй много хората и все пак да се избиват помежду си със стотици, с хиляди, с десетки хиляди. . . цели, цели млади поколения.“³ А само преди един ден същите хора, обзети от масовата яростна психоза на боя, са летели в неговия огнен вихър. Страшимиров знае, че в подобни съблжимни моменти човек няма време да мисли за героизъм—тази дума се употребява, след като е отминала бурята — и чрез мислите на Големан обяснява това състояние, което е на границата на човешкото и животинското. „Бяс, който се усилва в душите, колкото повече убийства стават наоколо; ярост, която обхваща постепенно всички влезли в сражението войници, сплотява ги и ги настървява на нови убийства, а после. . . после това се сл. вослови. . .“⁴

Не само психиката на масата е в зрителното поле на автора. В студената нощ на похода трескавото съзнание на Големан „прониква“ в душата на ломското „торлаче“, което единствено се досеща да запали турския склад с боеприпаси и хладнокръвно стреля по настъпващите турци, докато се подземе пожарът. Воен-

¹ „Du côté de chez Swann“ е публикуван в 1913 г. на авторови разноски след двойния отказ на „Nouvelle Revue Française“ на Жид да го отпечата. Следващите години биват публикувани и останалите части.

² А. Страшимиров, Съч., под ред. на Д. Б. Митов, Вихър, С., 1947, стр. 15.

³ Пак там, с. 113.

⁴ Пак там, стр. 163.

ната дисциплина не е убила личния почин у него. Този конкретен факт е от значение за автора и той търси обяснението му в народопсихологията. „Демократическият централизъм“ в българското семейство (където на вечеря „всеки говори със своя ум“, а на сутринта всички са подчинени на бащата) е сложила свои вековен отпечатък върху психиката на българина. А войната за него е дълг, тежка работа, която ще изпълни, както трябва. Не „открива“ ли същото и Йовков в душата на селянина-войник Стоил? Ето една типично страшимировска „схема“: от конкретния житейски факт към душевните реакции на индивида, абстрахиран психологически, след това — социално-психологическо обобщение — всичко това посредством вътрешния монолог на героя-писател Големан. Активната му мисъл вече не е насочена към тайните на собственото „аз“, а навън, около не о, към законите в обществото в мирно време и на война. Героят се отделя за известно време от непосредствените външни действия, организира мислите си, прави абстракции от тях и обобщава. Но това не е постоянно клише, което авторът педантично следва. Не би бил Страшимиров, ако е еднообразен. Умело се редуват значителни външни събития — боевете с турците, отношенията с началниците, живи диалози между войниците, авторски пряк разказ. Умелото взаимодействие на психологическия с драматическия елемент във вътрешните монологизми на героя с действието, колизията, от които в крайна сметка произлиза и това психологическо състояние, е характерна черта на Страшимировия психологизъм. Затова романът по своему е увлекателен и близък на читателя. Защото писателят не твори от своите абстракции, а ги синтезира от съвременния живот. Това е основното, което отделя Страшимировия „разказ“ (и в частност вътрешния монолог) от модерния западен роман на Пруст и Джойс. На пръв поглед би могло да се помисли, че вътрешният монолог на Големан не е далеч от „поток на съзнанието“, разработен в психоаналитичен план. Разглеждайки всяко произведение на изкуството като синтез на психическата реалност, съществуваща в мечтите и сънищата, фройдизмът открива тук единствено игра на фантазията, поток от свободни асоциации, които пренасят писателя (или героя) от външната реалност, от настоящето в миналото и бъдещето. Зад единия поток на това съзнание винаги се крие нещо безлично, първично — колективната психика, която единствено в индивидуалната психика намира израз на своето проявление. Страшимировите „свободни асоциации“ и „екскурзии“ в миналото на народа обаче се основават на проверени исторически факти, богат личен опит и са обосновани логически. Затова истинността на обобщенията в повечето случаи е очевидна. Неслучайно герой на романа е не младеж, а възрастен писател социолог, с напълно зрял ум и широки наблюдения, за когото не е трудно да прави обобщения и да произнася присъда. „Потокът“ на неговото съзнание реализира обективни закономерности в колективната психика въпреки намесата на субективната авторова оценка.

Страшимиров е творец в най-благородния смисъл на думата. Независимо от коя част на света е дошло новото учение той ще го препени въз основа на огромния си жизнен опит и в резултат на това жизненият факт в художественото произведение придобива страшимировски очертания и трактовка. Никъде вътрешният живот на героя не е рязко отделен от външния. По такъв начин вътрешният монолог служи като средство за познание на сложните и драматични състояния на човека като индивид и в обществото. Дори генова снимка на интуицията, не е израз само на вътрешния свят на героя. Защото за Страшимиров интуицията е мигновено обобщение в резултат на богат душевен живот. Навлизайки в сферите на безсъзнателното психично, авторът значително разширява предмета на художественото творчество. „Защото съзнателното същество не може да се възприеме и още по-малко да се усети в цялата си реалност, без да прибегне към заключеното в него безсъзнателно... Свободата

на човека зависи не само от неговата социална среда, която се отразява в речта и поведението му. . . , но и от неговата собствена лична организация, чието разстройство предизвиква психическо заболяване.¹ Без съмнение „опитите“ на Страшимиров в тази насока задълбочават естетиката на реализма. Рядко обаче това „задълбочаване“ придобива облик на „embarras de richesse“. Отношението човек—общество е реализирано в значително по-стеснен и опростен план в сравнение с по-ранната му белетристика. Описанието става все по-малко необходимо, съкращава се подробната битова достоверност, изложението е подчинено на своеволието на индивидуалното преживяване. Все по-рядко се чувства липсата от описателна видима мотивировка при дейността на героите; липсата на плавни, обширни преходи от мисъл към мисъл е заменена от съобщената информация, а останалото се допълва сякаш от само себе си. Наивно е да се мисли, че един роман като „Пропаст“ е непременно залог за усъвършенстване на писателя, доказателство за неизбежен творчески прогрес. Преднамереното редуциране на външния свят в романа за сметка на душевните (съзнателни и подсъзнателни) сфери е белег по-скоро на развиващ се професионализъм, на все по-голямо специализиране на романа като художествено произведение. Фройдовата психоанализа разглежда психическата „реалност“, проявяваща се в мечтите и сънищата, като основа на всяко изкуство. Страшимировото творчество е художествена реализация на външния свят, а безсъзнателното психическо е значително допълнение към отношението човек—общество. При това писателят може да проникне в душевния мир на болен герой, да проследи залутаната мисъл на „пийналия“ Раданов. Новаторството на Страшимиров се състои в това, че вътрешните преживявания, догадки, физически и нравствени страдания на героя са не само средство за психологическа характеристика, но и пряко средство за развитие на сюжета в романа. В стремежа си да постигне и предаде най-непосредствената работа на съзнанието Страшимиров си остава ярко изразен рационален писател. Привидният „хаос“ от душевни депресии на героя в „Пропаст“ е старателно обработен и пресметнат. Освен това новият „етап“ на творческо развитие, отстъпвайки на предходните по органична сила, носи по-ярко изразена осъзнатост в употребата на някои похвати.

Естествено е Страшимиров да търси вътрешната асоциативна мисъл у героите си, когато те не са в нормално състояние — по такъв начин обяснението на трескаво летящата мисъл от един субект към друг е правдоподобно и придобива обективност. Докторът от „Пропаст (Из записките на един лекар)“ е в полу-съзнание — преуморен от работата при ранените и потресен от ужасната смърт на приятеля си д-р Антонов. Целият роман представлява интимен дневник и вътрешен монолог на героя. Авторът само в редки случаи се „намесва“, и то през съзнанието на доктора, за да „възстанови“ връзката с действителността. Много трудно е да се отдели тук интимният дневник на героя от вътрешния му монолог — те преливат естествено един в друг — дори обективният диалог на доктора със заобикалящите го е продължение на вътрешната му мисъл. „Трябва да съм на леглото си. Чувам сестрите да шепнат, но ги не виждам. До възглавието ми се е изправил човек в черна мушама. Агентът е. . . Но той не е прав! Илчо — д-р Антонов — е бил искрен отначало. . . Агентът поклаща отрицателно глава. Но какво повече може да знае той? . . . А на полицанте не може да се върва. Техният ум е в носа. . . съзнавам, че мисълта ми се бърка. . . А оная, убийцата сестра Ганичка, е права. Наистина Илчо беше чист, като бисер чист. . . Изглеждам поред сестрите. Защо са се струпали всички тук?! Мястото им е при ранените. . . Ние не се раждаме убийци, това е изключено. . . Шипи нажежена игла в съзнанието ми. Аз се боя, че войната, която навява мистицизъм и върху

¹ Ф. В. Бас син, Проблема бессознательного, Издателство „Медицина“, М., 1968, стр. 456—457.

най-коравите души, ще ме отблъсне от моето съкровено намерение да проуча душевните разстройства у човека от всички среди и всички поколения. . .¹ Няколко „разказни платна“ се смесват в този пасаж. Преди всичко герой, автор и разказвач са едно и също лице. Интимният му дневник, където той е „аз“, и вътрешният му монолог не са отправени към читателя — героят болезнено се самоанализира и анализира постъпките на другите. Би могло да се помисли, че Страшимиров е създал тук монолог от рода на Джойсовия в „Улис“. Но това е само на пръв поглед. Рефлексите на героя са синтактично организирани и следват логиката на мисълта. В началото той спори с агента, за когото всичко в престъплението е ясно. Ехтенето на топовните гърмежи го връщат в действителността — логично е да отпрати сестрите при ранените. Прекъснатата му мисъл отново се връща към сложния психологически акт на убийството и най-после от конкретния случай д-р Антонов — Ганичка — сестра Лена героят прави психологически обобщения. Страшимиров ненапрасно е „избрал“ за герой на романа лекар-психиатър; всички негови разсъждения, достойни за фабулата на полицейско-психологически роман, са правдоподобно обосновани. А и самият писател, твърде много склонен към обобщения от всякакъв род, „диктува“ мислите на героя. Това още повече разширява сложния душевен живот у човека, който се състои не само от преживявания и емоции, но и от мисли, от действия на интелекта, който логически обобщава. Писателят прониква в интелектуалните области на човешкия живот и това е голямо постижение на художника. Докторът притежава дълбок аналитичен ум, запознат е с най-новите философски и психологически системи, които са теоретическа предпоставка за множество абстракции и сентенции, представени под формата на философско-психологически отстъпления. Вътрешният монолог-обобщение изпълнява двойка роля: от една страна, той е материал, който разкрива психичния мир на героя; от друга, авторът „прокарва“ свои мисли. Между автор и персонаж Страшимиров създава една общност, която не е пълно сливане. Авторът усеща, мисли като лекар психиатър, но отделни моменти от вътрешния монолог на героя издат литератора-психолог. При това „повествованието“ се възприема естествено от читателя — посредством интимния дневник на героя авторът обяснява и коментира не само неговото вътрешно състояние, но и външните събития. Между интимния дневник и вътрешния „глас“ на героя Страшимиров създава свой оригинален начин на повествование. От целия роман ни става ясна случката, вътрешният и външен свят на героите; „чуваме“ мислите им, познаваме вътрешните им импулси и реакции, но не и самите герои. Нито един от образите не е сетивно възприемаем. Това се дължи на факта, че авторът е насочил своето внимание преди всичко върху богатството на човешкия интелект. Самата мисъл е станала обект на художественото произведение. Липсва крупният, „обем“ характер на „класическия“ реализъм за сметка на диалектически противоречивия ход на човешкото мислене — борба и стълкновения на различни умствени пластове.

Психологическите обобщения на героя-автор не са „поток“ на „чисто“ съзнание, както е в модернистичния западен роман на Вирджиния Уулф. Това са преди всичко рефлексите на героя, поставен пред един ужасен конкретен акт — убийството на най-добрия му приятел, на фона на още по-ужасния колективен акт — войната. Двете действителни събития се отразяват болезнено и той призовава съзнанието, за да ги изясни и обобщи. През болното му съзнание преминава като видение образът на убития Илчо Антонов, който сякаш иска да му каже нещо. За момент като че ли героят Страшимиров е готов да допусне телепатията

¹ А. Страшимиров, Съч., т. IV, под ред. на Д. Б. Митов, Пропаст, С., 1947., стр. 379, 380, 381.

като обяснение на това състояние. „Ние не знаем дали писъкът на една душа не се отеква в съзнанието на близка ней душа. . .“¹

Посредством вътрешния монолог на героя си Страшимиров не само създава абстракции по индуктивен път. Твърде често дедукцията открива истината. Жетската психика е ясна на доктора и не представлява затруднение за него от по-обща положения да стигне до конкретните факти. Само по този начин той намира единствено правилния отговор за болезните, оставени по трупа на д-р Антоноз. По такъв начин в центъра на повествованието е поставена умствената дейност на главния герой и това определя композицията на романа. Случката остава на заден план, като конкретен факт, който предизвиква продължителния и задълбочен процес. Убийството на д-р Антонов би могло да се разкаже в няколко абзаца. Но не в събитийността е силата на романа, а в безкрайните полета на фантазията, съжденията и откритията, които прави главният герой. Умозрителното начало в романа е толкова силно, че сюжетната линия (която обикновено се поддържа от действието) се разкъсва. Обилният философско-психологически материал, въведен в романа под формата на вътрешни монолози и диалози, спорове, беседи и дискусии на героя със заобикалящите го лица, в никакъв случай обаче не е израз на „хипертрофиран“ субективизъм, пък изобщо не е и никакъв субективизъм. Защото зад болезнените самоанализи и „регистрации“ на сложните душевни (съзнателни и безсъзнателни) ексцеси осезателно се долавя като силно подводно течение гласът на хуманиста, който страда за погубения човешки живот. Дори и в патологичния случай „сестра Ганичка“ са ярко изразени човешките импулси за бъдещо семейно щастие. Да, „Пропаст“ притежава качествата на „модерна“ (но в смисъл на „съвременна“, „новаторска“, а не декадентска) проза. Защото начините за изобразяване сами по себе си не могат да бъдат прогресивни или реакционни. Съществено е какво се изразява чрез тях.

Впрочем вътрешният монолог на героя не е напълно „оригинален“ — анализите му на женската душевност засягат психологическите периметри на Ибсен и особено на Метерлинк. Дори създаденият от героите на романа „Пропаст“ любовен „триъгълник“ наподобява този на Метерлинк — Аглавена—Мелеандр — Селизета. А сестра Ганичка със своите „изисквания“ към любимия мъж не прилича ли на неукротимата Метерлинкова „фурия“ Селизета, която слага край на живота си, защото е „неразумна“. Нищо чудно, ако всички Страшимирови герои носят в себе си идеите на автора.² Ще бъде несправедливо обаче да се твърди, че Страшимиров е напълно под влияние на Метерлинк и Ибсен. Излизайки от свободомислещата и неукротима Ибсенова и Метерлинкова жена, той прави своите открития в новата българска душевност — Бена, Ганичка, Лена и др. За него е ясно, че възродителният процес за българската жена е настъпил в нашите условия, но това е все още начало. Една Бена все още не може да бъде Аглавена или Нора, нито пък Дживована.

Раданов напразно търси осъществяването на своята илюзия за мисията на жената в новото време. Животът се оказва много по-сложен от идеите му: Бена

¹ Андре Бретон, основавайки се на Фройдовата психоанализа, приема, че сънят е не само ключ към вътрешния човешки мир, но ни представя и възможност за разрешаване на сложните житейски проблеми. Теоретикът на сюрреализма вярва в бъдещото разрешаване на двете противоположни състояния — сънят и реалността — в една абсолютна реалност — в „сюрреалността“. Твърде пресилено е да се твърди, че Страшимиров е повлиян от школата на сюрреалистите. Преди всичко той е враг на „автоматичното писане“ (обичаен термин е естетиката на сюрреализма). И освен това твърде малко би му подходдала ролята на „медиум“. Той е преди всичко писател и именно като творец се интересува от загадките на човешката душа.

² За Страшимиров са в сила думите, които Жан-Пол Сартр изказва за Франсоа Мориак. В своите романи Мориак познава предварително отговорите на проблемите, които сам е поставил, докато романът трябва да ги разрешава чрез средствата на самите герои и на ситуацията. Героите на Мориак са не само „подчинени“ на своя автор, но той самият говори чрез тях.

все още не е новият човек, който ще възроди света. Крахът между двамата е неминуем.

Значително място в романите на Страшимиров е отделено на вътрешния монолог-ретроспекция. В същност ретроспекцията като авторова реч е художествен факт още от първите му разкази. Писателят е от тези неспокойни творци, които не разгръщат разказа праволинейно. Вътрешният монолог-ретроспекция обикновено влиза като съставна част на монолога-асоциация; рядко те са разграничени. Инженер Раданов е научил за изневяратата на жена си Ваня. В съзнанието му се преплитат сегашни и бъдещи размисли за любовта с Бена с минали спомени от някогашния крайдунавски град. Миналото е обхванато от обективния авторски разказ, а вътрешният монолог на Раданов е едновременно обобщение и обвинение срещу света на Габриновци. „Ех, Ваня, Ваня! Голакът ще се върне назад, при падналите. . . при отригнатите от вашия мъртъв свят ще се върне той! И ако не намери щастието си там, ще възстанови поне правдата в душата си — правдата на милионите обезчестени и обезличени от вашето тунеедство. . . от вашето свинство. . . да, свинство!“¹ Гневното му избухване е реакция на даровития интелектуалец, когото сивата посредственост се стреми да погълне и обезличи. Силните социални нотки са израз на плебей по произход, който, макар и в зенита на славата си, е честен и независим.

Не са редки случаите, когато вътрешният монолог — ретроспекция на един герой служи за косвена характеристика на друг. Това е особено характерно за романа „Роби“. Действието тук е изключително динамично, до края на романа читателят няма време да си отдъхне. Би следвало да се очаква, че и героите няма да имат време да се самоанализират, но Страшимиров не се придържа към това „правило“. Необходимо е да се обяснят постъпките им и авторът предпочита да им предостави лично думата. Или по-точно той сам ги представя, но през собствените им мисли. Асен Дъмбев е „видян“ от различни страни: смелите му до безумие действия го представят като един от достойните вождове на Македонската революция; прекият авторски разказ коментира отношенията му с четниците и пленничките; изказванията на другарите му за него, под формата на пряк диалог или монолог, се покриват с думите на автора; собствената му кратка и енергична реч издава човека на действието; най-после вътрешният монолог на Ема разкрива най-потайните и интимни кътчета на душата му. „И на Ема стана пак съвсем ясно, че страшното злодеяние в Македония сега е дело на Асеня. . .“ Една дързост, достойна за Асен! „Страшен човек!“ Той беше чист още, дете почти, а не умееше да гали. Любеше я лудо и не знаеше да гали! . . . Асен няма да залюби никоя друга и никога! Той люби само еднаж. Люби като тигър. . . Ще разкопчее бавно — петелка след петелка — рамото ѝ. . . И гледа — голото ѝ рамо. . . „Боже мой, страшен! . . .“² Кратките вътрешни реплики на Ема (поставени в кавички) са абстрахиращи от мислите ѝ за миналото. По такъв начин Страшимиров отделя „чистия“ вътрешен монолог — интроспекция на героя от вътрешния монолог — полупряка реч, в която дейно участие взема самият автор.

Вътрешният монолог — ретроспекция — косвена характеристика трансформира настоящето на героя и е придружено с емоционална оценка. Раданов не може вече да понася „недостойната“ си жена и Васко Габринов. „Габриновчето“ се беше вече залепило за нея. Тюлен такъв. . .“³ Огорчението и гневът в душата му се пренасят и върху околната обстановка. „Каква безвкусица е това казино: безкраен хамбар с големи огледала по стените. . .“^{3а} Интензивната емоционалност се разпространява не само върху вътрешния му живот, но и на всички явления от външ-

¹ А. Страшимиров, Съч., под ред. на Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 465.

² А. Страшимиров, Съч., т. V, Роби, Българ. пис., С., 1963, стр. 113.

^{3, 3а} А. Страшимиров, Съч. под ред. на Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 486.

ния свят, попаднали в неговото ползрение. Това вече не е обективно безлична форма на описанието, а е преминала през субективната оценка на героя, при което настроението и емоцията оправдават трансформацията на външния свят.

Минало и настояще са така преплетени в съзнанието на героя, че и той самият не може да ги разграничи. Ужасът на настоящето е притъпял болката, пресушил сълзите на Мичето Карабелъова. За нея единствено миналото е връзка с живота. Образът на убития ѝ брат Сашко в нейното съзнание е по-жив от живите — толкова е силна самовнушената илюзия, че героинята не вярва в неговата смърт. Неслучайно тя него призовава като сянка от миналото, за да развърже „оловено тежките възели“ в наранената ѝ душа. Вътрешният ѝ монолог-интроспекция тук вече не е поток от логично анализирани мисли, а импулси на момента. Едновременно пренасяне на съзнанието на героинята в миналото или призоваване на минали образи е главна цел на ретроспекцията. Но то е преди всичко едно от основните средства на поезията, което, използвано в прозата, нарушава праволинейния ход на „разказа“ и в крайна сметка трансформира репрезентативното време. Обективният автор разказ описва състоянието на Мичето и на този фон, като моментни изблици, от наранената ѝ душа се откъртват изрази и отделни думи — изрази, приличащи повече на вик или стон. Това взаимопроникване на авторова реч (в настоящето) и вътрешният монолог на героинята (дошъл от миналото), скокообразното пренасяне от миналото към настоящето в самата ѝ мисъл, непреднамереното и непосредствено преминаване границата на реалното и навлизане в областта на виденията, изключителната бързина на редящите се събития обективно интерпретират душевната депресия на героинята. Неорганизираният строй на тази вътрешна реч има своето „обективно“ оправдание. Героинята е на границата на съзнанието и подсъзнанието, а между тези две състояния съществува функционална връзка. „Двойният характер на човешката психика, и „съзнателна“, и „бессъзнателна“, в това се заключава, че в някаква степен винаги у нея е отразено както „обективното“, така и „субективното“ и затова тя винаги представлява от само себе си „единство на тези елементи“¹. Мисълта тук е подчинена по-скоро на „законите“ на експресията, отколкото на синтаксиса. Авторът не търси мелодичност на фразата, а експресивност. Изразите са пределно кратки и нахъсани, разчита се повече на самостоятелната сила на отделната дума (или междуметие). Никога дългите периоди не се били отличителна черта на Страшимировия стил, но в романа „Хоро“ изразите са достигнали максимална динамичност. Резките скокове във времето, еластичност в протичането му — ту неочаквано съкратено, ту безмерно разширено — са съществен белег на една модерна проза, отразяваща неспокойния дух на времето и на своя създател.

По-особен случай представлява вътрешният монолог между двама герои. „Те няма какво да си кажат — Косьо поп Алексев и Бена Тушева. . . Само душите им се посрещат. . . и водят един и същи разговор. — Ти не си добро момиче, Бена Тушева. . . — казва душата на Косьо поп Алексев. — Не съм поп Алексев. И не търся да съм.“²

Вътрешният диалог със себе си или с въображаем събеседник е откритие още на Толстой и се среща във „Война и мир“, „Възкресение“, „Крайцера соната“ в случаи, където е необходимо да се покаже раздвоеното съзнание на героя, борбата на противоположни чувства у него, когато трябва да се вземе важно решение. При Страшимиров случаят е по-особен — тук вътрешният разговор е между двама души и е насочен към разрешаване на нравствени и социални проблеми. Това са въпроси и отговори, в които откровеността измества всякакво притворство,

¹ А. Е. Шерозия. К проблеме сознания и бессознательного психического. Тбилиси 1969, стр. 273.

² А. Страшимиров, Съч., ред. Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 501.

душата на човека се освобождава от напастените предразсъдъци на вековете и се самоанализира: „Та аз намерих слънцето и луната на своята съдба. . . — човека-мъж намерих, който пробужда в мен наново първите сънища на живота ми и пак не отрича всичките пламъци на злите ми огньове!“¹ Втрешният монолог на Бена с Косьо поп Алексев са в същност два едновременно съществуващи втрешни монолога, които приемат формата на разговор. Едва ли Страшимиров е познавал художествените постижения на Андре Жид в областта на „комплексния“ и „полифоничния роман“², защото цитираният втрешен диалог няма много общо с едновременно съществуващите събития в романите на Жид, който търси развитието на паралелни, „контрапунктни“ интриги и по този начин „музикализира“ романа. Страшимировата „комплексност“ и „полифоничност“ има скрит характер — възприетата форма на втрешен диалог придава по-голяма достоверност и естественост на монолозите.

Подобен характер има втрешният монолог на героя сам със себе си, когато душата му е раздвоена — два гласа си оспорват правото над неговите минали постъпки и преживявания. Това е своеобразен втрешен монолог-диалог, който характеризира двете противоположни начала в човешката психика. Тъй като мисълта на Раданов не е насочена към външния свят, а в дълбините на собствената му душа, и то в момент на остър психически кризис, тя не може да остане хладна. Мисълта тук е неотделима от чувството, от сърдечното страдание. Нещо повече: Страшимировият герой не само физически усеща това страдание, но раздвоената му душа е арена на непрекъснати борби от противоположни чувства. Тази двойственост се отразява осезателно не само върху композицията на „разказа“, но и върху творческото оформяне на образа. От гледна точка на разказната „техника“ този факт е важен и доказва творческото израстване на писателя. Страшимиров превъзмогва последователността на събитията и преживяванията, които могат да бъдат в едно и също време минали и сегашни, а героят е, от една страна, той самият; от друга — друго някое лице, скрито у него. Този процес е възможен едва когато човек се затваря в собствения си мозък и си създава свой мъничък свят от минали душевни преживявания.

Оригинална форма в Страшимировия роман е втрешният монолог „автор-герой“. Той е художествен „факт“ още в най-ранните му разкази и повести. Писателят го използва преди всичко в случаи, когато трябва да „внуши“ собствената си мисъл на героя. По-точно, героят разсъждава, но чрез думите на автора. В такъв случай граматическият строй на речта приема формата на полупряка реч. Страшимиров добре е познавал френския и немския език и литература. Не се ли чувства в подобни моменти влиянието на особената френска полупряка реч, която е стилистичен вариант на непряката? Точно такъв „тип“ полупряка реч като ироничен втрешен монолог е обикновено явление у ранния Томас Ман.³ Тук въвеждащите, обясняващи думи на автора са излишни, а полупрекият характер на речта й придава по-голяма гъвкавост и разнообразие. Раданов резонира въз основа на авторови идеи, втрешният му монолог не е „самостоятелен“ — това са по-скоро Страшимирови мисли, изказани в народоведческите му студии.

Полупряката реч е особено силно застъпена в романа „Роби“ в повечето случаи като стилистично своеобразие на прекия диалог между героите. По такъв начин писателят разнообразява „повествованието“ — „чуват“ се не само думите на героите, но и авторовият глас. Разбира се, „схемата“ автор-герой не е единствена „форма“ при този тип втрешен монолог. В изключително драматични

¹ А. Страшимиров, Съч., ред. Д. Б. Митов, т. III, С., 1948, стр. 503.

² Жид публикува „Les Faux Monnayeurs“ в 1925 г., последван от „La condition humaine“ и „Sous le soleil de Satan“.

³ Е. М. Евнина, Западноевропейски реализъм на рубежа XIX—XX веков. Изд. Наука, М., 1967, стр. 104.

обстоятелства, когато целта на героя е да анализира дълбоко психични състояния на чуждо лице, монологът му придобива характер на „герой-герой“: вътрешните думи на анализираното лице отекват в съзнанието на „анализатора“ и той ги оформя въз основа на собствените си мисли. Като психологически факт това е обяснимо. В подобни ситуации героят не само „вижда“ събитията, но и „чува“ гласа на участващите в тях.

Макар и много рядко, в романите и повестите на Страшимиров се „чува“ вътрешният монолог на множеството. „Груповият“ вътрешен монолог обикновено е подчинен на темата и идеята в произведението. В един случай масата проявява своето съчувствие към онеправдания герой (подполковник Стоенчев), но и тук дочуваме гневните думи на самия автор. „Него вече уволнили — подполковника!“ . . . „Уволнили го, а?“ „Е, нека: патерицата му обаче те не могат ототне — мерзавците!“ „Истина! Браво-о!“¹ Така вътрешната реч на масата прераства в остра сатира на капиталистическата военщина, която уволнява един герой-ветеран от войната и издига страхливи и послушни нищожества с неоправдано високо самочувствие от рода на полковник Иванов. Обществото „говори“ и в романа „Роби“. Ситуацията е изключително романтична: убит е един низамин от неизвестен човек и целият Солун е в тревога. Уважението към неизвестния смел гимназист расте с часове, но се прокрадват и гласовете на отчаянието. Властта трябва да арестува сарафина Елиас (баща на Ема, заради която е станало убийството). „Защо трябва да страда за одного цял град, сърцето на Македония, пазарището на милиони хора?“² Противоречивата вътрешна реч на обществото е оправдана от гледище на социалната психология. Най-силно влияе личността върху дадена социална група в кризисни ситуации, независимо че реакциите на групата могат да бъдат разнообразни. Но и този факт е обясним — обществото се състои от личности, „човек и социална група са две различни функционални единици“³. В изключително драматични обстоятелства, когато над цялата страна горят кървавите „жертвени клади“ и сомнамбулното страшимировско хоро е символ на ужас, отчаяние и безсилна омраза, вътрешният глас на романия писател-гражданин „гърмий“ като съвест на епохата. Това е вътрешен монолог-обвинение, избухване на натрупаната мъка. Публицистичният характер на монолога е очевиден — сякаш дочуваме гневните думи на Страшимиров от уводните статии на в. „Ведрина“. Толкова е силна болката на хуманиста, че той няма търпението на художника да обобщава чрез героите си, а сам взема думата и тревожната му мисъл, отражение на ужаса от събитията в момента, е отправена към миналото и бъдещето.

Проблемата „вътрешен монолог“ е неразривно свързана с въпроса за времето в романа, което не съвпада с външното (астрономическото) време. Всеки романист създава сюжет от минали, сегашни и бъдещи факти и действия, но съвсем не е без значение как те ще бъдат подредени в тъканта на произведението. Обикновената структура на традиционния реалистичен роман е: минало — сегашно — бъдеще, т. е. действията следват нормалния си хронологичен ред от реалността. Разбира се, и тук се използва авторова ретроспекция или вътрешен монолог-ретроспекция, то тя не нарушава нормалната композиция на романа. Съвсем друг е случаят с „Пропаст“, където ретроспекцията е главна двигателна сила на повествованието. Страшимиров е съвременник на Пруст, Джойс, Жид — художници, които нарушават нормалния ход на времето в романа. Нещо повече — те го разрушават и обезличават. Действията на техните герои престават да бъдат продукт на реално протичащото време, за тях всичко е сегашният момент. Този

¹ А. Страшимиров, Съч., т. III, Под облак, С., Българ. пис., 1962, стр. 229.

² Пак там, т. V, Роби, Българ. пис., С., 1963, стр. 11.

³ Т. Шибутани, Социална психология. Изд. Прогресс, М., 1969.

процес е твърде характерен за модерната романна архитектура. Постига се едновременно, полифонизъм, чиято естествена област е преди всичко музиката. За литературата, чието главно средство за изразяване на реалността е езикът, това е обичайно. Тук последователността във времето се налага от самото ѝ естество. Ето защо, необходимо е едновременността да бъде интерпретирана посредством последователността, т. е. символично.

„Действието“ в романа „Пропаст“ се развива една сутрин и продължава изключително кратко време: докторът (главният герой) научава от сестрите вестта за убийството на приятеля си Илчо Антонов, преди да е настъпил денят и само след час-два полицията откарва убийцата сестра Ганичка. В този кратък интервал от време чрез вътрешния монолог-ретроспекция на героя стават ясни всички подробности във взаимоотношенията Антонов — Ганичка — Лена. Под влияние на всички тези минали факти и събития, пренесени в настоящето, авторът разширява извънмерно сегашния момент и това дава възможност да се попълни липсата от миналото. Читателят има чувството, че размишленията на героя са продължили дълго време, но на такава илюзия е подложен и самият герой. Така времетраенето се определя посредством разширяването или стесняването на „външното“ във вътрешното време, т. е. в душата на героя. Без съмнение авторът се старае да внуши чувството за времетраене и движение. Всеки вътрешен монолог на героя (по конкретен повод) представлява отделен момент в развитие на действието. Взаимопроникването обаче на сегашно, минало и бъдеще не може да създаде напълно представата за връщане в миналото или развитието на действието в бъдещето. По-скоро това придава на времето характер на вечна неподвижност. Този процес е „повсилен“ в романа „Пропаст“ чрез вътрешните монологи-абстракции и сентенции на героя, които изпълняват функцията на „вечни“ истини за човека и живота изобщо, а граматически са изразени в „абсолютно“ сегашно време. В романа има няколко „пласта“, разграничени във времето, т. е. двойно времетраене. Действието му се развива едновременно в две епохи. Това не са просто „записки на един лекар“, написани „десетки години“ след приключване на войната. В същото време, когато той пише, спомените действуват върху него и трансформират постепенно някогашното му отношение към събитията. От друга страна, размишленията му, с по-късна дата, модифицират тези отпреди години. Впрочем ретроспекцията е изградена в троен план. Спомените отпреди тридесет години насочват читателя към убийството на д-р Антонов през войната. Но това събитие също си има свое минало, представено пак под формата на вътрешен монолог. Целият този процес обаче създава илюзията, че се развива в настоящето, до момента, когато настъпва епилогът — това вече е преход към сегашното, което създава предпоставка и за бъдещи действия на героинята в хипотетичен план. Защото моментите на едновременност са „законно“ явление в романа, но те не могат да съществуват разделени във времето, както са в пространството. Необходимо е в последна сметка писателят да „направи нещо“, да „завърти филма“, за да могат отделните събития да се „съединят“, да се „съживят“. За тази цел главна роля е отредена на околната обстановка и интригата — онази „събитийност“, която е особено характерна за Страшимировия роман и която в последна сметка определя интензивния душевен живот на неговите герои.

Вътрешният монолог в романите на Страшимиров „се разминава“ с някои основни теоретически „канони“ от дефиницията на Едуар Дюжарден. Защото новата структура на жанра е обусловена както от естетическите принципи, така и от творческата индивидуалност на художника. Страшимировите претенции са да създаде „исторически“ роман на настоящето, да зафиксира моралната и интелектуалната история на своята съвременност. Неговият „индивидуализъм“ се проявява в едно дръзновено творчество на духа, което да хармонира с динамиката на съвременния живот. С това се обяснява неговата „интервенция“ в комплексния

вътрешен живот на личността и народа — област, почти неразработена преди него в българската литература. Разбира се, подобно „специализиране“ на писателя не става спонтанно, а е функция от неговия творчески опит. Докато в романите и повестите му от края на XIX и началото на XX в. вътрешният монолог не е „задължително“ средство за психологическа и социологическа характеристика, тази форма става по-късно (20-те и 30-те години) все по-необходима.

Характерна особеност на Страшимировия вътрешен монолог е неговата рационалност. Дори и в моментите, когато героят е на границата на съзнанието и подсъзнанието, „импулсите“ на неговата душа приемат формата на строгия логичен анализ. Защото и най-непосредствените реакции на героя са организирани от неговата мисъл. С това се обясняват обширните философско-психологически и социални отклонения, които синтезират миналия опит на писателя. Точно затова неговите абстракции не са продукт на „чисто съзнание“, а синтез на закономерностите от реалността. В този случай чисто теоретическите „открития“ на героя-писател придават по-голяма значимост на социално-нравствените наблюдения. „Обективната“ авторова оценка се дължи на факта, че анализите и обобщенията се правят от героя-интелектуалец с висока култура. Своеобразното преплитане на реално и въображаемо, на рационално разбираемо и интуитивно разбираемо съвсем не са особености само на модернистичния роман. Напротив — този факт прави Страшимиров наш съвременник. Защото новият полет на фантазията и фантастиката, бурната работа на въображението са характерни особено за нашата епоха.

Навлизайки смело в сферата на народопсихологията, Страшимиров търси изконните качества на българина през всички времена. Нищо необикновено няма в това, ако интуицията и личните му впечатления и асоциации идват на помощ на историята и етнографията. Вътрешният монолог на героя-народопсихолог се проявява като кулминационен синтез на легендата, преданието, на тази „устна“ традиция, която писателят се стреми да наложи в своя „разказ“.

Когато в мислите на героя се прокрадват чужди философско-психологически постановки, закономерно явление е вътрешният му монолог да не е „самостоятелен“. Граматически оформен като полупряка реч, той представя авторовата оценка „отстрани“. Това е единственият случай на вътрешна реч при Страшимиров, при който художникът формално се отделя от своя герой, макар че дистанцията между тях е минимална.

Вътрешният монолог на Страшимиров е едно своеобразно сливане на авторския „глас“ с този на колектива и индивида. По този начин той въвежда идеите в романа с благородната цел — да посочи на младото поколение пътя за лично самоусъвършенстване, да бъде духовен вожд на своя народ.

Защото най-сетне вътрешният Страшимиров монолог е не само израз на неговото „аз“, не само душевна изява на героя му, но и форма за трансформиране на човешкия опит в човешко съзнание. Без да е обуздал напълно индивидуалната си природа, той носи в душата си противоречията и стремежите на своята епоха.

ВЪТРЕШНИЯТ МОНОЛОГ В РОМАНИТЕ НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

Страхил Попов

Вътрешният монолог има сравнително богата и продължителна история. Дълго време преди да се наложи в съвременната литература „поток на съзнанието“ (в която му е отредено централно място), големите художници на XIX в. в западноевропейската и руската литература го използват като стилистичен вариант на прекия авторов разказ при психологическата (пряка или косвена) характеристика на литературния герой. Разбира се, неговият първообраз откриваме още в античната литература, но истинският му живот е непосредствено свързан с психологическия роман от края на XIX и началото на XX в. Естетическият кризис в западноевропейското литературознание през този период се изразява в преодоляване на досегашните школи, в търсене на нови ръководни принципи.

Към края на века „традиционният“ реализъм е пред прага на своето трансформиране. Естетическата програма на Оскар Уайлд освобождава човека от действието на външните материални сили — издига се в култ субективният вкус на индивида. Явява се естествен стремеж за проникване в мъглявата, „мистична“ човешка душа (според естетиката на Морис Метерлинк). От една страна, пълно отричане на корелацията човек—общество; от друга — задълбочен анализ на човешката душевност в съчетание с безпощадна критика на съвременната цивилизация.

Най-добрите представители на реализма проявяват особено внимание към вътрешния живот на индивида и народа. Този стремеж да се предаде „диалектиката на душата“, да се надникне в най-интимното, да се проследят особено малко забележимите и често без ярък външен израз етапи от човешкия психологически процес е характерен за новия реализъм и тук трябва да се търси неговата особеност и оригиналност. Разширяват се рамките на психологическия роман, което се проявява още при Стендал. В „Червено и черно“ и особено в „Пармският манастир“ посредством вътрешния монолог на героите се изразяват душевните им преживявания. Все пак обаче главното внимание на писателя е насочено към интригата, действието, а „бурята“ в душата им е предпоставка и обяснение на техните действия.

Съвсем други са творческите особености в романите на Пруст и Джойс. Психологичната обхватност на подтекста, асоциативната преплетеност на вътрешната реч характеризират една романна архитектура,¹ която съществено се отличава от традиционната. Според естетиката на Марсел Пруст романът в

¹ Терминът е на R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, 1966, p. 15.

началото на XX в. не може да бъде вече разказ, нито анализ на социални и нравствени ценности и проблеми. В „романа“ му се намират в безпорядък обективно и субективно, липсва интригата за сметка на пресъздадените усещания, впечатления, вътрешни импулси, организирани въз основа на асоциативната връзка. Писателят не следи развитието на героя в един обективно определен свят, а предава чрез мисълта на героя неговото деформиране. В „Du côté de chez Swann“ героят е в полусънно състояние и мислите му разрушават реалното протичане и на романното време, което не е определено, а по-скоро постоянно вършане в лабиринтите на паметта и мисълта. Действието вече не се изразява посредством права линия. Преживяванията и действията на героите не се развиват, както в традиционния психологически роман в определена обстановка. Те са по-скоро сложно преплетена мрежа от множество линии, зигзагообразни и често пресичащи се.¹ „Явлението“ Пруст обаче не представлява преобладаваща линия във френската литература. От 1925 до 1945 г. френската читателска публика познава друга ориентация: Мориак, Малро, Бернано, Сент-Егзюпери и др. Този факт има още по-голямо значение днес, когато съвременното западно литературознание поставя знак на равенство между „психологическия“ и „модернистическия“ роман. Пруст и Джойс се обявяват за велики първооткриватели на сложния душевен строй на човешкото „аз“. В същност този процес има своя велик предшественик — Толстой. „Много живо съм си представял вътрешния живот на всеки човек. Как да се опише, какво значи всяко отделно „аз“? А оказва се, че може. След това съм си мислил, че в това собствено се състои целият интерес, цялото значение на изкуството...“² Изкуството според Толстой е микроскоп, „който навежда художника към тайните на своята душа и показва тези общи за всички хора тайни“³. При Толстой обаче психологизмът е неразделна част от неговия реализъм, психическият процес в човешкото „аз“ е част от съществуващия реален свят, от протичащите извън човека събития. Джойс се сочи единородно от западното литературознание като създател на литературната школа „поток на съзнанието“. Действително в творчеството му за пръв път обективният автор разказ отстъпва такова широко място на вътрешния монолог на героя. Той публикува „Dubliners“ („Дъблинци“) в 1914 г. Неговият „Ulysses“ излиза на английски в Париж в 1922 г., а е преведен на френски език едва в 1929 г.⁴ Обаче влиянието му във Франция не е голямо, защото по същото време тук преобладава естетизмът на Кокто и Жироду и психологическият и драматичен роман на Мориак, Грин, Малро и др. Джойс не „представя“ вече своя герой, както са го правили старите романисти (Стендал, Балзак, Толстой, Дикенс). Той дава директно думата на героя си, който пресъздава мислите си. Авторът мълчи, персонажът говори, без да бъде описан от него, без да се обясняват постъпките му. При това вътрешният монолог е външен израз не толкова на мисли, колкото на впечатления и в повечето случаи на неясни и неорганизиращи душевни реакции и импулси. По такъв начин авторът търси непознатите страни на човешката психика.

Обикновено се смята, че за пръв път вътрешният монолог е използван от Едуард Дюжарден (забравен днес писател във Франция от школата на символизма) почти като единствен метод за психологическа характеристика. Впрочем сам Джойс през 20-те години поверява на приятеля си Валери Ларбô, че Дюжарден е негов предшественик в усвояване техниката на вътрешния монолог. Неговият роман „Les Lauriers sont coupés“ излиза в 1887 г., когато натурализмът е вече

¹ R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, 1966, p. 25.

² Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 54, стр. 140.

³ Пак там, т. 53, стр. 94.

⁴ R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, P., 1966, p. 186.