

ХУДОЖЕСТВЕНА ФУНКЦИЯ И ОСОБЕНОСТИ НА ВЪТРЕШНИЯ МОНОЛОГ В ТЕТРАЛОГИЯТА НА ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Любен Бумбалов

ОБЩА ПОСТАНОВКА

Вътрешният монолог като органична проява на психологическия анализ сполучливо открива както диалектиката на човешката душевност, така и познанието за личността в нейните постоянно изменящи се причинно-следствени връзки с обективната действителност. Използвайки го, писателят-психолог не се ограничава само с „изобразяване резултатите от психологическия процес“, а проследява и „самия процес с едва уловимите явления на тоя вътрешен живот, които се сменят едно с друго с извънредна бързина и неизчерпаемо разнообразие“¹. Действията, жестовете и интонацията на героите се утвърждават в реалистичния подтекст на вътрешния монолог. Това откроява характеристиките в произведението и представя богати възможности за идейно-естетическото осмисляне на социалното, на типичното.

В последно време често се говори за „потока на съзнанието“. Това понятие, станало модно на Запад, не е в никакъв случай проява на нови литературни и творчески търсения. Повечето буржоазни литературоведи (Лео Едел, Вилхелм Емрих, Макс Брод, Р. Ингарден, М. Бютор и др.) разглеждат „потока на съзнанието“ като основна черта в творчеството на Джойс, Пруст, Кафка, В. Уулф, Джон Дос-Пасос, Фолкнър, Хемингуей. В техните схващания „потокът на съзнанието“ е неорганизирана вътрешна реч, която е свързана преди всичко с количествената определеност на художествено относителното време, в което човек по опосредствуван път открива видимата логика на обективно даденото време. В „потока на съзнанието“ несвързаните, разпокъсани фотони на мисълта са отрязъци от времето, което се „филтрира“ по думите на Мишел Бютор в съзнанието на литературния герой. Затова „потокът...“ се схваща като самостоятелна по отношение на вътрешния монолог психическа проява.² Доказателства най-често се търсят у В. Уулф, която, за да предаде този „изменчив, не-обичаен и едва обозначен дух“, използва преди всичко психограмата на вътрешния живот на героите, а също така и у автори като Джойс, Пруст и Кафка, които разрушават съзнателно скритата логика, подчинила вътрешното движение на човека на обстоятелството, и се интересуват единствено от причудли-

¹ Н. Г. Чернишевски, Избрани съчинения, т. I, стр. 278—280.

² Michel Butor, Essais sur les modernes, P., 1969, в есето „Les „moments“ de Marcel Proust“.

вата плетеница на асоциациите. Като приемат това за позитивна творческа система, буржоазните литературоведи считат, че своеобразието на „потока на съзнанието“ произтича от алогизираната реч, която е продукт на подсъзнателната дейност на човека. Така те, най-общо казано, освобождават художественото произведение от конкретно-историческия му ангажимент към обществената действителност и като изнесат на преден план психо-лингвистичния комплект, извеждат от него основните принципи на художественото изображение.¹

Истината обаче е съвсем друга, диаметрално противоположна на изложенията по-горе схващания. „Потокът на съзнанието“ се среща не само в творчеството на Джойс и Кафка, но и при автори като Шолохов, Арагон, Фадеев, Пуйманова и много други писатели социалистически реалисти. Срещаме го и в нашата социалистическа литература — в тетралогията на Д. Талев, в романите на Д. Димов, в повестите на Г. Караславов и Е. Станев. Но за нас вътрешният монолог и „потокът на съзнанието“ се отнасят, както общото към частното. „Потокът на съзнанието“ е проява на вътрешната реч, в която зад привидната несвързаност на мисълта, зад най-разпокъсаните преживявания стои една строга разумност — логиката на събитието, контролирано от писателя. Разстроено психично състояние на героя произтича от едно или друго обективно съществуващо явление и познанието за това състояние идва от познанието на самото явление. „Потокът на съзнанието“ не е плод нито на фройдисткия комплекс (*Das Unbewußtsein*), нито на призрачния екзистенциален абсолютизъм и в никакъв случай не може да се приема като „могъщ инструмент“, чрез който единствено се открива истинската същност на човека. Тази специфична проява на вътрешния монолог е недиференцирана вътрешна реч, която открива преди всичко богатството от асоциации и се възприема като асоциирана вътрешна реч, където от всяка дума излизат пътеките към няколко значения на действия, преживявания, вещи. Тук чрез своята изключителна експресивност комуникативният знак (дума, изречение), пространствено и временно определен във вътрешния свят на героите, се извява с богат контекст. На пръв поглед „потокът на съзнанието“ се налага като нахвърлени хаотично мисли, несвързани с нищо помежду си, безсмислени и инцидентни в своето протичане. За такова впечатление особена роля изиграва структурата на този „неорганизиран поток на мисълта“. Негово определящо качество са емоционалните стикове на мисълта, които предизвикват бързи асоциации и без да разкъсват причинноследствените връзки в отношението съзнание — минало и съзнание — настояще, начупват композицията и носят в себе си напрежението на едно полифонично съдържание. Именно асоциацията като диалектическа проява на отразителната способност на човешкото съзнание открива генетичната връзка на „потока на съзнанието“ с вътрешния монолог.

В нашата литература проявите на вътрешния монолог не са случайни и откъснати от цялостния световен литературен процес. Писатели като П. П. Славейков, П. К. Яворов, Ан. Страшимиров и Г. Райчев възприемат значителните постижения на Достоевски, Толстой, Балзак, Стендал, Хамсун и др., учат се от тях на майсторско овладяване на човешката психика. Вътрешният свят на героите при тези автори е мярата — философско-естетическата и социално-етичната — за обективния свят. Тук вътрешният монолог е една удобна позиция за оценяване на действителността; той е и гъвкава форма за разкриване и опознаване на тая вечно изменяща се структура, която Чернишевски нарече „диалектика на душата“.

¹ Вж. А. А. Леонтьев, *Психоллингвистика*, 1970; Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum-Verlag, 1961; Л. Землянов, *Современная американская эстетика*, 1962; R. I. n g a r d e n, *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1965.

Вътрешният монолог и „потокът на съзнанието“ като негова разновидност намират добър прием и в творчеството на нашите писатели социалистически реалисти. Драматичната, богата с мисли и емоции вътрешна реч на техните герои ни въвлеча в една жизнено убедителна и познаваема действителност. „За използването на вътрешния монолог в творчеството на социалистическите писатели — пише известният критик Иржи Хаек — е характерно това, че тези писатели изхождат от убеждението за познаваемостта на човека и от единството на човешката личност.“¹ В този именно смисъл вътрешният монолог в техните произведения носи дълбоките, същностни измерения на човешката личност; добре овладян, той разкрива реалистично не само психологическата характеристика на героите, но и ни дава представа за обществото, което ги създава, за атмосферата, в която те дишат и се борят, страдат и мечтаят.

Разбира се, това не означава абсолютизиране на художествената функция на вътрешния монолог. Буржоазните литературоведи в повечето случаи гледат на него като на средство, изчерпващо богатството на човешката душевност, на нейните противоречия и движения. За писателя-реалист, както правилно отбелязва Т. Мотилова, той има „п о д ч и н е н о , с п о м а г а т е л н о з н а ч е н и е — взаимодействува с други способности на характеристика на човека и на своето място се оказва полезен“² (разр. м. — Л. Б.).

Особеностите и художествената функционалност на вътрешния монолог произтичат от съдържанието на произведението, съдържание, отразяващо конкретно-исторически събития. И да се характеризира неговата психологично-естетическа същност означава преди всичко изясняване на социално-философския комплекс и разглеждане на типологията в диалектическото ѝ взаимоотношение с живота, който тя отразява. Неслучайно в едно писмо до Инес Арманд, като се спира върху различията при художествената и публицистичната разработка на темата за любовта, Ленин категорично подчертава, че в романа „цялата същност е в индивидуалната обстановка, в анализа на характерите и психиката на дадени типове“³.

Вътрешният монолог е съдържание на едно или друго душевно състояние и форма на това състояние. Като индивидуална проява на човека представлява характерът в художественото произведение, но в същото време отразява и богатството от обществени качества и черти. Чрез него ние стигаме до същността на обективното събитие, намерило неповторяемата форма на субективната изява. От друга страна, чрез монолога писателят-психолог сполучливо изследва структурата и еволюцията на исторически определеното душевно състояние, дешифрира субективните рефлексии, като търси тяхната вътрешна и външна връзка с обективната действителност. С други думи, чрез вътрешния монолог героите откриват едно вътрешно битие, което, отричайки екзистенциалистичното схващане за човека, зашита неговата, на човека, социална детерминираност и идеологическа зависимост от епохата. Към това именно е насочена и целта на автора — чрез конкретни наблюдения върху тетралогията на големия български писател Димитър Талев да се разгледа вътрешният монолог като една от проявите в художествения живот на героите, в която се оглежда в цялото си диалектическо многообразие социалната действителност.

¹ Сб. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, М., изд. Наука 1964, стр. 173.

² Т. Мотилова, Зарубежный роман — сегодня, стр. 278.

³ В. И. Ленин, Собранные сочинения, т. 35, стр. 161.

Вътрешният монолог у Талев сполучливо открива социално-философската същност на събитието, в което индивидът има точно определено от историческите условия място. Като изява на вътрешния свят монологът отразява не само съдържанието на жизнените обстоятелства, но и психологично-естетическата оценка, която им дава самият герой. Стоян Глауша често търси смисъла на някои действия на свои и чужди постъпки, цената на своето време. Неговата набожност, болезнената му чувствителност произтичат от една историческа реалност, в която загиват толкова много ценности, в която личността се лута в криволиците на привидно успокоения живот, по дъното на който се набират страшните сили на революцията. Шепотът на Глауша, неговите чувства тревожно звучат в „Железният светилник“: „...ако аз продавам в дюкяна си една тепсия или един гюм с два гроша по-скъпо, отколкото ми струва, това не е ли грях? Готов съм, търся да продам днеска и двацет тепсии, двацет гюмове, сахани, тенджери, казани и сѐ правя нови, а не са ми нужни толкова пари, за да живеят децата ми? Искам да имам повеке пари, да имам богатство, вземам повеке, отколкото ми трябва, това не е ли грях?“ (ЖС, 367).

Вътрешният монолог на Стоян е нравствена изповед, в която се оглежда сложността на епохата в нейните най-характерни прояви. Тук е и предчувствието за все още нещо непознато, нещо, което малко по-късно ще разтърси всичко, до което се докосва съзнанието на този тих и чувствителен човек.

Над онова, което наблюдават героите Стоян, Султана, Лазар, Вардарски, Ния, Борис, стои тяхната оценка. Двата плана на изображение — обективният и субективният — се осъзнават един чрез друг, те са немислими, взети сами за себе си: ставащото събитие открива своята същност, своите измерения именно чрез възприемането му от героите. Това вдъхва живот в сложната тъкан на произведението, откроява персонажа чрез постепенно усложняващите се взаимоотношения („Железният светилник“ и „Гласовете ви чувам“) между героите и в същото време идеологически осветлява неговата обществена структура и обогатява художествените му прояви. Особено показателно в това отношение е неписаното писмо на Борис до Ангелика. Цялата глава (1) от „Гласовете ви чувам“ композиционно обхваща този монолог. Мислите на Борис тук прерастват в една философска преоценка на човешкото битие, на времето, запознават читателя с личност, която неспокойно търси своето предназначение в този свят, разпъната между интимните горести и обществените задължения. Така вътрешният монолог се налага не само като психологическа характеристика на героя, но и като възможност да се извлече типичното, същностното в личността, даващо вярна и точна представа за историческото време и за обществената роля на човека в него.

Димитър Талев е от онези писатели, които не търсят психологическия ефект. Неговият драматизъм е „вгълбен, епичен, а не драматургичен“¹. Със силно развито чувство за художествена мярка той разкрива неспокойния вътрешен живот на своите герои. Умело писателят-психолог се движи на границата между естественото и изключителното, здраво държи в ръцете си нишките на силните преживявания. Без да се впуска в излишни подробности например в състоянието на Ния — ту като оставя героинята да изживява своите мисли и чувства, ту като разказва за тях, — Талев предава сполучливо трагедията на бездетната жена. Тук вътрешният монолог се отличава със своята изключителна динамичност, в която се преплитат мимолетните видения на естестве-

¹ Стоян Каролев, Замисъл и образ, БП, 1959, стр. 139.

ните желания с остри и трайни морални скрупули, нещастieto на жената и снахата Ния с дълбоките и искрени чувства към любимия мъж.

Години преди това пред подобни изпитания на своята чест е стояла и Султана. И в този случай Талев също не ни занимава с тайните пътища на старомоминските желания, със сладникавите и дразнещи ниския вкус преживявания. Спокойно и строго като самата героиня той предава вътрешния разговор на Султана, търсеща отговор на поставения ѝ от живота въпрос. По един оригинален начин, чрез мълчаливо обръщение Талев води героинята през наслоения от времето морален консерватизъм към смелото за историческата епоха решение: „Бабо Хаджийке — промълви тя. Бабата дремеше край огнището в своя орфан атлазен юрк и не я чу. И по-добре — младата жена не се решаваше да изрече гласно своите мисли. „Да, бабо Хаджийке, аз, внучката на Хаджи Серафим, искам да се омъжа за тоя селянин, който цепи дървата навън. Не плачи, бабо Хаджийке, не пищи, не проклинай — това си е така. Кой ще ме вземе — сирак и толкова бедна, па макар и внучка на Хаджи Серафим? Кой ще ме вземе с тая рухнала къща и с тебе, а съм вече на двайсет и пет години. . . Но какво съм намислила аз? Селянин, за пръв път го виждам. . . Пък ето, сама го извиках от пътя. . .“ (ЖС, 32).

В душевния свят на героинята се сблъскват еснафските комплекси и семейният инстинкт на жената. Талев успешно ги е доловил и изобразил в тяхната вътрешна противоречивост, в постоянното им движение и изменение. Чрез неизговореното обръщение авторът пълнокръвно е разкрил мотивите за действията и преживяванията на Султана.

В повечето случаи Талев използва вътрешния монолог, за да разкрие мигове на драматични нравствени противоречия, състояния на големи душевни сътресения или минути на равностетка за изминатия път. Безкомпромисната Султана пази морала на своето семейство. Моминското прегрешение на обичната ѝ щерка Катерина поставя героинята пред трагичната необходимост да унищожи греховния плод и да запази честта на своя род. Сама някога застанала пред консервативни морални скрупули, сега тя става проводник на техните екцеси. Изключителната ситуация, жестоката дилема пред Султана са търсени не чрез описателното предаване на душевните преживявания, а чрез умелото преливане на авторския разказ във вътрешния монолог на героинята. „Горната устна на Катерина потрепна. Дали искаше да се усмихне или пък от досада? Султана погали челото ѝ, студенината прониза ръката ѝ, Катерина не отговаряше, не се помръдна, не издаде никакъв звук, очите ѝ бяха пак затворени. Отчайващо беше безразличието ѝ към всичко наоколо, не се интересуваше от нищо, като че ли не беше от тоя свят. Жилите на слепите ѝ очи и по гушата не се забелязваха дори, Султана ги докосна с върха на пръстите си — едвам биеха. Но може би тя пак заспа — нека спи и това е добре. Султана прибра ръцете си в скута, затихна. Нямаше ли край тая нощ? Да беше се разделило поне. . . Ето, пак негде плаче малко дете, вън, на двора. До стълбата или в градината. Колко жално плаче, с какъв слаб гласец! Дано не го чува Катерина“ (ЖС, 332).

Интересното в тоя случай е мястото на най-високото напрежение в преживяванията на Султана. Една своеобразна и невидима граница стои между тях. Като психофизиологически кулминационен момент служи въпросът „Нямаше ли край тая нощ?“, който си задава Султана и зад който напрежението стига своята върхна точка. Талев като голям майстор на психологическия детайл е доловил подсъзнателния процес на преживяването, подхранващ се от приближаващия се реален факт, срещу който така ожесточено се бори майчиното съзнание. В трескавото от безсъние съзнание на Султана се лутат безброй мисли, разкъсващи сърцето чувства се съпротивляват срещу страшната истина

(„няма ли спасение за Катерина!“). Без излишни описания, възкличания и криволици на измъченото майчино сърце художникът-психолог открива кратката, но драматична история на човешката съдба. И ако се върнем само няколко епизода назад към мълчаливата закана, отправена от майката Султана към Сатаната, и я свържем с тези отзвучаващи със страшното си спокойствие редове, ще разберем голямото майсторство на Талев. Монологът и в двата случая загвоздява смисъла на ставащото, разтърсва с жестоката и в същото време оправдана решимост на майката и жената Султана: защото всички мисли и чувства от първите ѝ срещи със Стоян до последния ѝ дъх са строго логични, организирани от една етична цел — целостта и чистотата на семейството. Всичко произлиза от една уравновесена натура, която още в началото Талев ще потърси във вещите, които я заобикалят, в предметите, които добиват формата си от нейните работливи ръце. Неслучайно, след като проследява мислите и чувствата на Султана в началото на „Железният светилник“, предизвикания от срещата ѝ със Стоян, авторът ще спре вниманието си върху гергефа, който през очите на психолога оживява в своята метафоричност. Чрез тая една доловима връзка между душевност и предметен свят, в който особена роля се пада на вътрешния монолог, Талев оживява, уплътнява образите, прави ги през цялото художествено действие правдиви и вълнуващи. Събития и среда се претопяват в душевността на героите, там намират очертания, като психологически се определят всеки по различен начин в сложния сюжетно-композиционен комплекс. И при това един тънък лирически дъх внася нещо ново в преживяванията на тая изстрадала, но силна жена, родила здрава и честна челяд. Може би заради това ние често пъти сме склонни да оправдаем Султана, да я приемем с нейните недостатъци, да следим с топло съчувствие всяко нейно движение, мисъл, чувство.

Талевите герои винаги са реалната, пулсираща мяра на времето. В мислите на героите оживява действителността, хората и техните постъпки, емоции и стремежи. Лазар, любимият син на Глаушеви, в една безсънна нощ на село разговаря със своята съвест, търси същността, истината за много неща, с които се е сблъсквал в своя мъченически, посветен на народа живот. През съзнанието на героя наново минават впечатленията от неговите пътувания; нечовешкият живот на селянина, безправното му положение вълнуват Лазар и го въвеждат в една нова страна от робската действителност, все още непозната за героя. „А тук е народът, в тия тъмни колиби, ето тук живее семейство от тридесет-четиридесет души! Що можеха да сторят за тоя народ и той, и Вардарски, и всички като тях? Лазар пак се обърна, а мислите му сякаш подир него: като бяха мислили и говорили те за народа, мислили бяха за целия народ. Ами да! Те бяха мислили и за тоя народ, макар и да не беше пред очите им. И което бяха правили за града, ще правят и за селския народ. Църкви, училища. . . да се разбуди и тоя почернен народ от сън дълбок!“ Застанал пред проблемата за съдбата на селянина, за неговото място в тая започнала вече борба, Лазар търси посоките на историческото движение. „Към града, към най-близкото пристанище. Но това не беше спасение — то беше само бягство. Кой ще оренивте? Селянинът да стои в селото си, да стои при земята си. Хлябът излиза от ръката на селянина.“ Но над този отговор се възправя друг, много по-сложен и решаващ бъдещето на селянина въпрос. И будното съзнание на героя се докосва до онова, което вече се оформя в дълбините на селската душевност: „А кой ще укроти бея, кехаите му, кой ще прогони от селата Хайредин Арапага и тайфата му?“ Това няма да стане ни с църкви, ни с училища, ни с бягство“ (ПК, 465).

Вътрешният монолог на Лазар както тук, така и в останалите книги на тетралогията се отличава със своята архитектоника. Незадоволяващ се

само с едното разрешение, с едната страна на действието, героят се лута постоянно в сложната жизнена обстановка, открива безброй пътеки към нея, воюва за всичко, което я прави по-красива и по-етична. Всяко явление от живота, всеки човек, всяка вещ е за Лазар „пътечка, която води към истината“. Затова и вътрешната му реч е наситена с много размисъл, а емоционалният поток излиза от една приглушена сензабилност, в която всяко чувство си има свое място — точно и категорично. Може би затова Султана е така силно привързана към Лазар — в него тя инстинктивно открива себе си.

Друг е Райко Вардарски. За него нещата съществуват в два цвята — черен и бял — и вътрешната му реч е рязка, отривиста и безкомпромисна. В мислите и емоциите на този герой настойчиво се вмъква „греховната“ любов към Ния. Често се връща към нея Вардарски, в най-тежките мигове от неговия живот в Преспа тя става здрава и сигурна духовна опора. Това светло чувство, което така ревностно крие от всички, озарява единствено нощите, когато, останал сам със себе си, Вардарски си припомня големите изпитания и премисля за кой ли път правото си да обича. Вътрешният монолог ни отвежда по най-прекия път до героя, става негова вярна и вълнуваща характеристика. Така писателят-психолог „хваща своя герой в непосредствено движение, в самото развитие на психологическия процес“¹, открива личност, чиято душевност не се явява като органично препятствие на неговите постъпки, а, обратно, се налага като диалектическо условие за определени действия и има смисъл именно в ъ в и ч р е з тези действия.

Героите на тетралогията на Талев ни стават близки не само с идеите, които споделят пред нас, но и с начина си на мислене. Като не го откъсва от колорита на епохата, авторът внася във вътрешния монолог на персонажа едно съвременно звучене, което се откроява както чрез модерната структура на мислене, така и чрез актуалността на много от проблемите, които вълнуват героите. Душевността на Лазар, Райко Вардарски, Рафе Клинче, Борис, Ния и Катерина, Султана и Дона Крайнева излиза от ренесансовата същност на българина и по различни пътеки при всеки герой ни насочва към една философско-естетическа и социално-етическа концепция, в която се оглежда нашето време. Тяхната революционна борба, постоянният им стремеж към истината, дрзката им вяра в бъдещето на човека носи величината на исторически определено време, обективно произтича от историческата обстановка, мислими са именно в ъ в и ч р е з нея и успоредно с това пряко се включват в духовния и социалния императив на нашата епоха. И не само защото предмет на вътрешния разговор е един или друг общочовешки, вълнувал хората от различни епохи. Причината се крие и в спецификата на Талевото творчество, отпечата на върху същността на вътрешния монолог, а именно в диалектиката на героите, които правдиво и убедително отразяват и в четирите книги обективната действителност в нейното революционно развитие.

СТРУКТУРНО-ФОРМАЛНИ И СТРУКТУРНО-СЪДЪРЖАТЕЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА ВЪТРЕШНИЯ МОНОЛОГ В ТЕТРАЛОГИЯТА НА Д. ТАЛЕВ

Вътрешният монолог е нещо, което органически не търпи схемата. В своята динамичност той винаги търси разнообразни форми и принципи, отхвърля старите и създава нови. Формата и съдържанието на неговото интерпретиране са гъвкави и изменящи се в зависимост от обстановката, от фабулното и психологическо-емоционалното единство, в зависимост преди всичко от идейно-

¹ Боян Ничев, Димитър Талев, литературно-критичен очерк, 1965, стр. 53.

естетическата задача, която стои пред писателя (в случая при Талев — чоекът в историческия поток на времето).

В тетралогията на Талев може да се открие изключително богатство от прояви на вътрешния монолог. Всички те, разбира се, не могат да бъдат разгледани и затова наблюденията ще се опрат на няколко основни типа, които отразяват в относителна пълнота природата на вътрешния монолог в четирите произведения на писателя.

Пряк вътрешен монолог. Това е една от най-рядко срещаните прояви на вътрешния монолог. Обикновената, несложна, еднопланова структура на прекия вътрешен монолог на героя не открива никакви изключителни драматични преживявания. Мислите и чувствата произтичат или са насочени към един предмет, явление и герой. В този монолог се отразява определен факт от живота, открива се един или друг момент от обективно-психологическата общност в произведението. Прекият вътрешен монолог се използва от Талев винаги при едни и същи случаи: да доуточни, да допълни казаното, повествуваното до момента на прякото негласно изричане на мислите. В първата книга, след като запознава например читателя с трите приятелки, авторът го въвежда в техния момински разговор. С красотата си Ния се откроява сред девойките. Тя е предмет на спонтанното и безкористно възхищение на Катерина. „Това е — мислеше си Катерина, — Ния от нищо не се бои, от нищо не се тревожи, така гледа тя, така говори, така държи гавата си, така движи малките си ръце с дълги заострени пръсти с розови ноктенца. И пак не беше само това в нейното възмургаво лице — почти бледо и върху него живо и топло сянка на черните ѝ лъскави коси — в челото ѝ, право и гладко, в правия нос с доста широкички ноздри. Все ти се ще да я погалиш, да докоснеш кафената ѝ прохладна кожа, да се притиснеш към нея, но ти се боиш от нея, а тя не ти се бои“ (ЖС, 246).

Чрез тая форма на психологическия анализ авторът, вместо сам да характеризира образа на Ния, го представя чрез мислите на Катерина, потапя го в нейната чувствителност, осмисля го в нейната любов. Така красотата на Ния, пречупена през емоционалните възприятия на Катерина, преодолява ефимерността на естетическия идеал и се възприема като убедителна реалност. И не само в този епизод, но и навсякъде, където е използван, прекият вътрешен монолог откроява героите чрез отношението им към ставащото около тях. Това обогатява информацията, познанието за художествения образ и контрапунктира типологичната му същност в сложната система от персонажи и събития.

Авторова реч, която възприема граматическата и модально-експресивна структура на мислите и чувствата на героите. В същност тук е най-трудно доловимо преливянето на авторовата реч в мислите на героя. Границата понякога е толкова скрита, че е почти невъзможно разграничаването на автора от героя, на авторовата интонация от интонацията на героя. Авторовият разказ се всмуква от преживяванията и мислите на героите, филтрира се от тях и се открива в раздвижен психологически план. Обективното предаване на събитията и на произтичащите от тях художествени действия отстъпва на субективно-оценъчния елемент, който не разкъсва тесните си връзки със сюжетното обстоятелство. В този случай особено ясно личи диалектичката същност на вътрешния монолог като форма и съдържание на субективното отражение на обективната действителност. Четейки един такъв абзац, ние можем да го приемем двойствено: неговата структура се възприема и като авторово повествование (авторова реч), и като отражение на героевата душевност (вътрешна самоизява на героя). Тая двойственост кара някои изследователи

на вътрешния монолог да разглеждат тая негова разновидност като „полу-пряка реч“, която „постепенно се поглъща от белетристичното описание“ и „преживяването отстъпва пред обективните линии на разказа, пред обективния тон на разказвача и се изразява приглушено и имплицитно като вътрешно течение на мислите и чувствата“¹.

Съветският автор Н. С. Пospelов гледа на нея като на „медитативна реч“, която се фиксира в обсега на авторовото повествование с камуфлираното състояние на формата.²

И в двата случая тая проява на вътрешния монолог се разглежда в подчинено отношение спрямо авторовата реч. Това по принцип не е погрешно мнение. То намира оправдание в самата природа на художествената литература, респективно на епическия род. В едно епическо произведение, дори и ако то е изградено изключително върху психологическото разкритие на отразяваната обективна действителност, основното е повествователният ход, който се регулира и направлява от автора. Съзнателното откъсване на писателя от фабулата, което се изразява в „даване думата на героя“, творческият неутралитет, с който се води разказът, е само форма на отношение към изобразяването.

Но мисля, че тук има и нещо друго, което, без да изменя същността на вътрешния монолог, му придава един невидим за погледа нюанс. От наблюденията върху тая разновидност в тетралогията се стига до заключението, че не вътрешният монолог се моделира в авторовата реч, че ако авторовото повествование организира сюжетно-композиционната определеност на произведението, то тая проява на монолога има известна самостоятелност, произтичаща от естетическата автономност на художествения образ. Авторовата реч, след като приеме граматическата и модално-експресивната структура на мислите и чувствата на героя, се включва в съдържанието и формата на вътрешния монолог. Авторът до такава степен се живиява в своя герой, че разрушава всяка граница между себе си и него и настройва своя строй на разсъждения с емоционално-мисловния комплекс на душевното му състояние. От е п и ч е с к и (разбирано като родово понятие) характер героят се развива в един богат в експресивно отношение е п и к о - л и р и ч е с к и субект. И авторовата реч вече се налага като в ъ з м о ж н о с т — с ъ д ъ р ж а н и е и като в ъ з м о ж н о с т — ф о р м а за откриване на скрития душевен свят на героя. Тя носи епическия план на повествованието и в това е нейната съдържателна страна. Разказът за ставащото събитие обаче се предава в лирическата форма на една, включваща и пряката авторова оценка изповед. В тази изповед именно се сливат авторът и неговият герой.

Ето няколко примера. След разговора ѝ с Лазар, в който опипва почвата за възможна женитба с Ния, Султана мисли върху реакцията на своя син. Тия мисли авторът предава като своя реч, която е възприела духовните измерения на героинята, нейния успокоен, но решителен тон: „И ето, ако се ожени за Ния... С поласкано майчинско честолюбие тя реши да спре засега дотук. Но само засега. Той, милият, гледа само на една страна и не вижда как тя, неговата майка, ще му помогне с един скок да излезе пред всички. Колкото и да е умен — дете е още той, нейният Лазе. Нека мисли той повече за народа, тя пък мисли повече за него самия и само за неговото добро“ (ЖС, 216).

Ния е вече снаха на Султана. Минават години, но тя все още няма дете. Отдавна свекърва ѝ наемква за това. Един ден ѝ предлага да отидат при Ташка

¹ Станьо Георгиев, За полупряката реч в съвременния български език, Труд. на ВПИ „Братя Кирил и Методий“, ч. III, 1956.

² Н. С. Пospelов, „Несобственно-прямая речь и форма ее выражения в художественной прозе Гончарова 30—40-ых годов“, Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. IV, М., 1958, стр. 220.

Утката. След последната реплика на Султана Талев повествува за ставащото в душата на Ния. Но авторовата реч звучи като драматична изповед на младата жена. Експресивността на преживяването, вътрешната борба на Ния раздвижва атмосферата, субективизира разказа. Онова, за което разказва авторът, се възприема като наситени с богата емоционалност мисли на героинята. Интонацията на повествованието носи модално-експресивните измерения на вътрешния живот. Обективните линии на авторовото изложение са се събрали в душевността на Ния, в нейната страшна мъка, че е бездетна. На преден план са мислите и чувствата, които е предизвикала активната намеса на Султана в интимния свят на Ния. „Но нека, нека, щом трябва. Макар да не беше загубила съвсем надежда, голяма беше мъката ѝ, че още не може да роди, не можеше да изпълни това, за което преди всичко друго бе благословена жената. Лазар никога не беше ѝ казал ни една дума и дори бе отклонявал нейни далечни, предпазливи опити да поддържа надеждата в него, пък и да се оправдава, но тя знаеше и знае се само по себе си, че в рожбата ни продължава нашият живот. Тя не бе загубила надежда, че ще роди, но, наистина, беше вече в петата година, откакто бе омъжена. И сега, щом старата майка. . . , ех, да става по-скоро, което трябва да стане!“ (ПК, 15).

Някъде след страшната случка с убитото селско семейство авторът търси мярата за тази турска жестокост в съчувствието и омразата на преспанци, които идват в църквата, където е спряла каруцата с убитите, като на преклонение. Най-осезателно тая случка се откроява чрез възприятията на малкия Борис. Талев с усета на тънък психолог открива богатите възможности, които носи този начин на изображение. Но той не оставя Борис с неговите все още импулсивни прояви на детската психика, а майсторски вметва своя разказ за срещата на детето с ужасната гледка в първичния комплекс на детското съзнание. И от тази импулсивност, която търси точните граници на престъплението през едно естествено свързване на този акт със собствените на Борис родители и близки люде, Талев стига до обективната случка с нейната потресаваща същност. Но още веднъж подчертавам това, тук авторовата реч се е потопила в душевността на малкия герой и се разгръща като непосредствена проява на детската рефлексия. „Детето беше видяло убити мъртвите люде, то се боеше от турците, уплаши се още повече от смъртта, която бяха причинили те, боеше се за себе си, но се боеше и за баща си. Той беше сега там, при турците, няма да му каже никой, че те са убили двама селяни. . . те могат да убият и него. и чичко Атанас. Детето ще отиде да им каже всичко, ще ги предупреди и ако дойдат турци, то ще вика с всички сили, ще плаче. . .“ (И, 11—12).

Вътрешен диалог, водещ се между двама или повече герои. Без да има композиционното разгръщане на граматическия диалог (прекия диалог), той по своята природа стои близо до него. Тук въпросите и отговорите, репликите и тяхното контриране се представят като премислена, прочувствувана, но неизговорена реч.

Вътрешният диалог фабулно раздвижва повествованието, освежава атмосферата на художественото произведение, обогатява неговата композиция и внася убедителност при духовната изява на героите: самопреценката и самоанализът всякога са били верен и точен критерий за нещата, особено когато се извършват в сферата на интимния контекст на вътрешния разговор.

И още нещо. Водещите мълчалив разговор герои се налагат със своя колорит на възприятия и мислене. Всеки един от тях се откроява със специфична психическа кондиция.

Тази проява на вътрешния монолог е много по-богата на форми в сравнение с другите случаи. В своята тетралогия Талев майсторски използва това богатство. Понеже е невъзможно да се обхванат в една такава работа всички

прояви на вътрешния диалог, аз ще се спра само върху най-интересните и характерни случаи.

След бягството от село Стоян се лута цял ден из студентите и неприветливи улици на Преспа. Нощта го заварва до полуразрушената стена на някаква ограда извън града. Треперейки от студ, младият човек премисля случилото се с него на село. „Пред очите му премина дядо му, баща му. Той беше тук, в тъмното, но беше и там, у тях, в къщи. Ето и майка му, и Благуна. . . Къде си тръгнал, Стояне? Гони ме Осман, кехаята, иска да ме убие, дедо. . . Какво ти е, сине? Нищо майко. Нищо не ми е. . .“ (ЖС, 15).

Тук диалогът е ретроспективно пренасяне в минало действие, в минал разговор. Територията на този разговор е полусъзнатото състояние на героя. Душевността на Стоян, все още неуспокоена от случилото се, трескаво търси връзките с миналото, в което се вестяват образите на най-близките люде. Така миналото се прелива в определения повествователен епизод и го подхранва с емоционалния ток на непосредственото преживяване.

Друг е вътрешният диалог между Стоян и Султана. Топлото примирение на Стоян и трайната напрегната тревога на Султана, чувствата на този човек, останал селянин до края на живота си, и мислите на силната и безкомпромисно воюващата гражданка Султана поставят колоритен отпечатък върху мислите и чувствата, които героите мълчаливо споделят в утихналата от хорската гълчавана нощ. „Ето къде я боли — мислеше си Стоян. — Виждам и аз, че пак е нещо люта, не може да се смири. А, бре жено: остави младите да си живеят свободно! Добри са децата ни — и Ния, и Раца, и сички! . . .“ В съсредоточената тишина на стаята двамата мислят за случилото се, за своя живот. Султана, измъчена от спокойната и неотстъпна съпротива на Ния, търси образа на своята истина. Тихото хъркане на Стоян, неговият спокоен сън я връщат към съвместния им живот, през който „се бе грижила за него като дете“. С невидим за читателя жест Талев открива вътрешния свят на героинята, хваща тънките нишки на нейните чувства и мисли и майсторски изплита една чудна психологическа фигура. „В тая внезапна тъга — откъде дойде тя, всичките ѝ деца, слава богу, бяха здрави и прави в тоя час, — но в тая тъга, изведнъж обладала сърцето ѝ, Султана почувствува тръпки на смътен страх. Задаваше се някаква опасност за нейния дом, за децата ѝ. . . Ами, защо е тя на тоя свят? Нали за да пази децата си от всяко зло, от всяка напаст. И тя бързо, дори гневно обърсва очите си първо с едната ръка, после и с другата (ПК, 80—82). Целият този мълчалив разговор, който будувашата Султана след това продължава, насища с драматизъм и някакво напрегнато очакване сюжетното действие, заинтригува читателя и го кара да изживее и най-леко доловимото дразнене, идващо от повествованието. Оттук и тая пластичност в рисуanka и графична пестеливост в движенията на героинята — само две ръце със спотаените посоки към пълните с майчини сълзи очи. Дори и на тях се гневи Султана. И тях иска да скрие пазителката на този дом.

Една от най-своеобразните прояви на вътрешния диалог срещахме в епизода с нравоучението на турския духовник и отношението на бедния сарач турчина Реджеб. Своеобразието тук се определя от композиционното отстраняване на единия герой. В съзнанието на Реджеб ага се води разговор между него и строгия ходжа. Авторът противопоставя двете страни на диалога, откроява колорита и на двата образа, извежда ги по талвега на националното самосъзнание към социално-етичното разрешаване на основния въпрос на епохата: кой в същност е смъртният враг на българския народ? Ето как преминава този вътрешен разговор между ходжата и сарача Реджеб: „Пазете, правоверни, истинската вяра!“. . . Пазя аз вярата си, нали за това съм дошъл в джамията. И рамазан пазя, и чисто живея, и добрини ще направя според силите си. . . „Пазете, правоверни, дъвлета си и славата на нашия падишах!“. . . Не храни

децата ми дъволетът, ни падишахът, да е жив той хиляда години. Моят дъволет е дюкянът ми и сарачкият ми нож. Нека пази славата си сам падишахът, друга работа няма той, нямат ни пашите му, ни садразаминът му. . . „Враг на нашата вяра, на нашия дъволет и на падишаха ни е гяуринът! Пазете се, правоверни, от гяурина, не му давайте да дига глава срещу вас, да излиза над вас, сам аллах го е проклед да бъде рая на правоверните!“ . . . Ех, ех. . . що ми мътиш акъла, ходжа ефенди? . . . Един е аллах за всички твари — за човека и за хайвана, и за птиците по небето, та и за цветето в бахчата“ (ПК, 239).

В този случай репликите на екзалтирания турски духовник стават от правна точка за разсъжденията на Реджеб ага. Затова и композиционната стройност на вътрешния диалог се определя преди всичко от тяхната строга последователност. Първата реплика на ходжата открива верския фанатизъм, който сме свикнали да отъждествяваме с турската националност. Втората — това са „дъволетът“ и падишахът и третата — отношението към роба-българин. Тая последователност загвоздява конкретно-исторически съдържанието на диалога, открива същността на един обществен строй, който потиска еднакво поробените страни и своя собствен народ. Тя носи и определен идеологически нюанс, който приобщава читателя към социално-детерминирания хуманизъм на Талев. В две посоки, тръгнал от различни жизнени позиции, авторът стига до една и съща цел — историческата обстановка и мястото на двата народа в нея.

В „Илинден“ тая форма на вътрешния монолог не се среща. Тук героите по-малко размишляват, а повече действуват. Наистина в тази книга има повече диалогизирана реч, отколкото в „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“. Но това е вече разгърнатият пряк диалог (разговор между героите), драматургичен отрязък от разказа-случка. Вътрешната биография на героите, както правилно отбелязва П. Зарев, тук е изместена от авторския разказ и от пряката реч.¹ Духовната рецепция на персонажа се открива преди всичко чрез действията. Някои критици видяха в това недостатък на Талевото майсторство и пренежиха „Илинден“ като по-слабо произведение в сравнение с първата и отчасти с втората книга.² Вярно е, че Талев тук не стига до оная социално-философска дълбочина, която утвърждава художествената убедителност и жизнената правдивост на героите. Вярно е и това, че в първата книга художникът е подкрепян в по-голяма степен от душеведа Талев. Но на мен ми се ще да отбележа и нещо друго.

В първите две части от своята тетралогия Талев в битово-психологически план открива същността на обществено-историческия процес и го обяснява чрез вътрешните и външните движения на героите. Преживяванията, размислите произтичат и се връщат в събитието. Героят става субективизиран образ на един жизнен процес. Не е случайност това, че в първата книга така ясно се очертават диалектичните прояви на живота. И художествените образи като отражение и информация на живота на тази действителност уплътняват, дават форма на тая диалектика. В „Илинден“ обаче на преден план е общественото раздвижване. Авторът се интересува повече от динамичната мярка за действителността, отколкото от нейната психологическа адекватност. Но това не означава, че вътрешният живот на героите интересува по-слабо Талев. Тук той търси вече ключа не толкова към човешката душа, колкото към обществената, обективна проява на личността. Защо „излиза реката от своето русло“? Коя е онази сила, която разкъсва мрежите на еснафското равнодушие и робското скудоумие? — ето кое интересува автора. И ако той ще озаглави първата си част „Железният светилник“ и така ще определи локалността на худо-

¹ П а н т е л е й З а р е в, Преобразена литература, 1969, стр. 300.

² Цит. изд. на П. Зарев и Б. Ничев.

жественото отражение, търсещо преди всичко истината за българския характер, формиращ се във векове на скотски живот и ужасни робски мъки; и ще мечтае да долови онова величествено от манталитета, от духовния облик на българина и българката и ще ни го разкрие в топлите очертания на семейното огнище, свидетел на безпримерния героизъм и трагичността на човека, то втората книга ще носи заглавието „Преспанските камбани“, а третата — „Илинден“. В живота на българина навлиза един нов образ, който има величината не на една душевност, а на хиляди. Това е вече движение, което понякога разкъсва логиката на естествения процес — всеки миг е очакван и в същото време неочакван скок в живота. Героите тук не разговарят със себе си, не търсят пътища към своята същност и същността на другите. Няма време за това. Те воюват на живот и смърт. Ето защо в „Илинден“, роман, посветен изцяло на „лудостта на един народ“, рядко се среща вътрешният диалог и ако го има — не е в този вид, в който го откриваме при първите два романа.

В последната част на тетралогията „Гласовете ви чувам“ Талев поставя и разглежда един сложен комплекс от проблеми. Общественият въпрос за мястото на човека в наситения с революционни идеи живот се вплита в етичното интерпретиране на отношението любов — дълг; естетическото осмисляне на действията и мислите, на възприятията и чувствата социално се откроява чрез жизнената позиция. Не може в един такъв роман, в който се повествува за комплицирани исторически епизоди от революционната борба на българския народ, да не се мине през рефлексията на персонажа. Талев се стреми чрез душевността на героите да открие вярната посока на коя и да е историческа алтернатива. И тук читателят среща най-много прояви на вътрешния монолог, респ. на вътрешния диалог. Едни от тях представят интимните терзания на героите (Борис — Ангелика), други — енергичният им порив към истината (Борис — Кибаров), трети — разрешават определен социално-етичен проблем за човека и смисъла на всяко негово действие и чувство (Борис — Дяконов).

В „Гласовете ви чувам“ наново откриваме вътрешния диалог между двама герои, резониран в съзнанието на единия от тях. Но докато турчинът Реджеб в своето първично ориенталско мислене възприемаше и усещаше нещата в тяхната жизнена ограниченост, докато в диалога си с ходжата той не се откъсваше от неговите реплики — отговорите му са тясно свързани с тях и отразяват преди всичко органическото, непосредното възприятие на бедния сарач, то в сложния мисловен поток на Борисовата вътрешна реч лягат по-богати и по-дълбоко осмисляни наблюдения. Затова и тая форма на вътрешната реч често пъти тук преминава в персонален вътрешен диалог. Героят във вътрешния разговор със своя другар спори преди всичко със себе си, търси пътя в себе си, открива сложността на ония дилеми, които животът е поставил пред него за разрешаване. „А докъде стига със своите мисли Стефан Кибаров? — пита се Борис след нощното заседание на окръжния комитет. — Не надхвърля ли той твърде много самите цели на вътрешната организация, нейните основни идеи? „За мене има преди всичко поробен народ и после българи, гърци, турци. . .“ Да, но тоя поробен народ се дели на българи, турци, гърци, власи, а това деление е много рязко, издига непреодолима преграда. Кажй ми, Кибаров, как ще премахнем преградите, дълбоките пропасти“ (ГВЧ, 160).

Лутането на Борис, желанието му да открие пътя към разрешаването на един изключително сложен проблем, като националното самосъзнание и ексцесиите на национализма, смисълът на Кибаровите поправки върху все още неоформения мироглед на младия революционер ни въвеждат в

една сложна душевност, в която Талев успешно се ориентира и изяснява. Драматизмът на вътрешния живот пълно се вмества във формите на вътрешния диалог. Без да го сковават, те уплътняват героя, придават му жизнена убедителност и художествена правдивост. Мисля, че именно вътрешният диалог е предпазил Талев от известна схематичност и предпоставеност, която е заплашвала този образ. Диалогът е раздвижил контурите, открил е богати възможности да се изведат на предна позиция най-съществените и конкретно-исторически определени черти на типичния характер.

В „Гласовете ви чувам“ се открива и една крайно интересна проява на вътрешния диалог: мълчаливият разговор, който се води между Борис и Ангелика. Тук диалогът се развива в два плана. Първият план е прекъснат разговор между двамата и веднага след това следва мълчаливата изповед, в която героите изказват най-интимните си мисли и чувства. Така вторият план се изяснява като нов момент в духовната биография на героите — той открива зараждащата се любов, онова, което гласно те не биха могли да си кажат. Поетическата наситеност, експресивната задъханост на вътрешната им реч се откроява над привидно елементарния разговор. Като вътрешно течение мълчаливият диалог носи преживяванията на двамата, приобщава ни към тяхната любов, прави я жива и близка за нас. Талев търси в този разговор и романтичната наситеност в атмосферата, и психологическата определеност на действието. Навлязъл в интимния свят на своите герои, открил неговата красота и нежност, той въвлеча читателя в отношения, които моделират социално-естетичната и социално-етичната доминанта на времето. Българин и гъркиня. Една връзка, през която протича драматичното напрежение на епохата:

„ — Помислих, че. . . Рекох да попитам тетка Фотина. Вие сте самичък тука. . . между чужди. . . (Преди да усетя, че погледът ми ще върви и върви подир тебе, аз знаех кога излизаш сутрин и кога се връщаш вечер, кога светят прозорците ти и кога са тъмни. Стоя на балкона, при цветята си и ти нищо не забелязваш, а сега, когато на балкона няма цветя, надзъртам през откритата врата през пролуките между завесите, ти ще помислиш, че вятърът ги помръдва едвам. . .)

— Не съм вече между чужди. Имам приятели, другари в работата, ето. . . и моите хазян, ами и вие също, Ангелика. Ще се намери кой да ми подаде лекарство или чаша топло мляко. (Не съм вече между чужди в тоя град, мило хубаво девойче. Ала ти защо си изтичала уплашена да питаш тетка Фотина и толкова голяма ли може да бъде уплахата за един съсед, който може да е болен? Ти и сама се залъгваш в своята загриженост за съседа. За пръв път ли виждаш да свети лампата до късно? Но аз няма да разяснявам твоята заблуда, защото ще се уплашиш от постъпките си и няма да идваш при тетка Фотина. Няма вече и цветя на балкона ти да излизаш да ги поливаш и наглеждаш, затворени са и прозорците на стаята ти поради есенните дъждове, а как ще те виждам, ако се скриеш в къщи? . . . “ (ГВЧ, 100 — 101).

Интонационното разнообразие на двете части на диалога раздвижва композицията на този епизод, драматизира го, като създава впечатление за сценично поставени образи с точно определено място в мизансцена. Принципите на граматическата пунктуация тук фиксират двата плана на диалога, подпомагат паралелното им водене. За читателя е ясна емоционалната кардиограма на героите, а присъствието на автора се долавя в точно определените граници на повествованието — усеща се неговото движение към неказаното, към онова, което Борис и Ангелика крият в себе си като чувство и мисъл. И двамата герои се открояват в своята самостоятелна пряка и вътрешна изява — и чрез речта си, и чрез своеобразието на свето-

възприемането си. Борис хваща явленията в тяхното спокойно протичане, чувства се един съзерцателен и улегнал характер, за когото нещата имат скрит, но винаги разбираем за човека живот. Друга е Ангелика — в нейната мила наивност, в нейната задъхана реч бързо се сменят възприятия и образи, вплитат се казани реплики; тя търси опора и я намира в своята бабичка — та това чувство е все още непознато за нея, за първи път то вълнува сърцето ѝ. Така Талев успешно индивидуализира своите герои. И в това отношение той е твърде изобретателен.

Друг е например вътрешният диалог между селския ръководител на революционната организация в Дряново Кръсте и неговата жена след конфликти между хората от окръжния комитет и войводата Кольо Ганев. „Гледай ти! Ганев може, може да направи такова нещо... Разсърдиха го даскалите, а нему от нищо акълът му щуква. И силата му е голяма, ще го направи да си изкара яда, да не му пречат даскалите и ще хване планината. Силна тръпка разтърси селянина. Станал бе от сън, прониза го студ — сега на открито, в снега. Влезе вътре, затвори вратата. Намери леглото в тъмнината, отпусна се там, до жена си, притисна гръб в стената. Жена му беше будна, чула бе как го извикаха. Почака го да се върне, да не би да поиска нещо, но не му се обади. Колко пъти е ставал от леглото по всяко време и на път е тръгвал по всяко време, губил се е по цели дни и нощи с тия комитетски работи, та и домашната си работа позаряза. Мъж. Каквото иска, това ще прави. Той никога за нищо не бе я питал и никога не бе седял да поприказва с нея. Знаеше, че и сега е будна, както винаги, когато става той или се връща, само да по-шушне, тя веднага ще стане. И за пръв път кой знае от колко време пожела да поговори с нея“ (ГВЧ, 215).

Трудно се долавят границите на невидимото преливане на авторовата реч във вътрешния диалог на двамата герои. Още повече, че авторът майсторски използва „неутралната форма“ на повествование — разговорът между двамата може да се приеме и като преразказ на писателя, и като диалог. Тук героите на пръв поглед не разговарят помежду си. Всеки осъзнава по свой начин станалото: мъжът — чрез болката за жестокото отношение на войводата към околните ръководители, а жената — чрез тихото и всеотдайно служене на съпругата. Съзнателно Талев търси скритите прояви на вътрешния диалог; като подводно течение са споделени „вътре в себе си“ мисли и чувства. И това е напълно обяснимо. При нас не са опознаващи се и търсещи се личности, каквито бяха Борис и Ангелика, а мъж и жена, отдавна делили негодите на тоя живот, хора, които грижите и радостите така са сближили, че те са добили мярата на една и съща душевност. За жената-майка и жената-съпруга този свят съществува във и чрез мъжа и бащата на нейните деца. Тя е приела неговата съдба, неговия начин на мислене. Така тя е станала крепост на тоя смел и честен борец за свобода. В нея всякога той е намирал сили за своите действия, опора за раненото си сърце.

Подобна е конструкцията на вътрешния диалог между Езра и Кибаров, ала тук авторът ни въвежда в един друг свят, свят на идейни търсения, свят, в който се поставят и разрешават сложните проблеми на времето. Затова и авторът оставя героите си по-дълго да разсъждават, намесва се със своя разказ в техния разговор. Вътрешната реч тук се подхранва от материалистическото самосъзнание, от будния дух и смелата мисъл на социалистическите идеи. Тази проява на вътрешния монолог тушира някои слабости при типизирането на двата образа, полифонизира техните характери, прави ги по-убедителни и въздействащи върху съзнанието на читателя.

Вътрешен персонален диалог. За разлика от вътрешния диалог, водещ се между двама или повече герои, той представлява разговор на

героя със самия себе си. Най-често вътрешният персонален диалог следва някакво драматично събитие, което предизвиква в героя сложни и противоречиви преживявания. Като структурна проява вътрешният персонален диалог е разгърнато двустранно разчленяване на мисълта, което излиза от възприятията и действията на едно и също лице. Двете синтактични части на този диалог — въпрос и отговор, реплика и контрареплика — фиксират двата плана на мисълта — чувството. Героят разговаря със себе си и в този разговор видимо се отделят два смислово-експресивни момента. Неслучайно Талев използва тази проява на вътрешния диалог, когато трябва да предаде раздвоеността в душевния свят на своя герой. Ето един пример от „Железният светилник“: „Какво стана с него тая сутрин? Влезе в двора на Аврам Немтур с леко сърце и с радост, че там ще го посрещне Ния, хубаво пременена, и, както винаги, когато я гледа, ще се напълни сърцето му със сладост и ще прелива, прелива, цялата му душа ще трепери, а тя — като хубав, буен огън и привлича, и пари, и изгаря. Преди беше по-лесно — ще я срещне с Катето и с другите девойки или ще я погледа от прозореца, ще я види на сън и ще се събуди бързо, винаги толкова бързо. Сега — тя бе влязла в него, тя беше в него, тая им среща няма да свърши никога, няма да мине, той няма да се събуди никога от този сън. И защо да се радва сърцето му? Да, тя влезе в него ведно с мрачна, черна сянка — не само и не такава, каквато я виждаше преди и каквато я сънуваше. Турците ли? Не, не! Когато я подозря само за миг, тя го погледна с такава скрита болка, с такъв укор! Не. Сянката ѝ — това беше Аврам Немтур, баща ѝ. Никога няма да седне с него, никога няма да влезе в двора му!“

Ясно личат двете направления на мисълта и чувството. Лазар Глаушев се самоанализира и от една неутрална позиция търси отговора за същността на другия човек, който е в него. Разбира се, това в никакъв случай не е фройдисткото раздвояване на човешката природа, в основата на което лежат Едиповите процепции АЗ и ТЮ. Героят върши всичко съзнателно: не само напипва контурите на двойствеността у себе си, но и ги осмисля. За него е ясна причината за това състояние.

Още по-убедителен е примерът с вътрешния персонален диалог на Султана, когато обмисля случилото се с любимата ѝ дъщеря Катерина. Докато в посочения по-горе случай вътрешният диалог се гради на принципа въпрос — отговор, като по този начин авторът си създава сигурна основа, за да разкрие психологическото разчленяване на преживяването, то тук Талев почти не използва въпроса. Вътрешният двигател в този драматичен разговор е едно голямо и светло чувство — любовта на майката. Султана търси опора на своите предстоящи действия. В нея се борят двете жизнени начала: материнският инстинкт и дълбоко залегналият морално-етичен комплекс на еснафката Султана. Тя чувствава, че всеки неин жест я води към нещо страшно. Но превъзможвайки любовта, пак в името на тая любов („Аз съм майка, огън да ме гори!“) и подтиквана от скрупулите на своето време, Султана, овладяла своите чувства, спокойно и трезво унищожава плода на греховната връзка. „Тя трябваше да убие щерка си и да я погребее заедно с греха ѝ. Коя майка убива рожбата си! Ох, Катерино, ... и сълзите сами потичаха по лицето ѝ, после бързо изсъхваха. Следваше по-лекото, но вече неизбежното: тя ще убие плода на греха със смъртен риск на грешницата. Нека бог я съди, ако вижда отгоре, нека той, строгият и милостивият, да ѝ покаже, нека я научи какво друго да стори, не за да измие лицето на щерка си, а само да запази и нея, и целия си дом от позор. Това знае тя, на това я учи нейният ум и дано бог не я съди строго, когато един ден ще ѝ поиска сметка. Но рожбата започва своя живот от зачатията си в майчината утроба. Тя се готви да погуби една човешка душица. Прости ми, боже и майко божия! А как иначе?“ (ЖС, 314).

Смисълът на своето действие Султана вижда в защитата на семейната чест. По пътя към тая чест тя трябва да стори грях. Нейният трагизъм идва от факта, че сама предвижда смъртта на своята дъщеря, но въпреки това прави опит да премахне плода. За нея е ясно всичко — ето защо тук въпросите са неуместни. Тя никого не пита защо и как да го направи. Решението е лежало вече в душата ѝ, то се е породило ведно с научаването на греха. Поантата е точна и категорична: „А как иначе?“ Това в същност е единственият въпрос в целия диалог. Но той носи и своя отговор — страшния и окончателен отговор на майката и жената Султана.

Майсторството на Талев се проявява и в композирането на този диалог. Писателят отбягва преките обръщения. Султана в решението си е тръгнала преди всичко срещу себе си. Тя с болка констатира „коя майка убива рожбата си!“ и в същото време сурово гледа на своето задължение — тя е предопределена от съдбата и ще го направи. Друго не ѝ остава. Не само Катерина е грешницата за Султана, а и самата тя и затова не смее да се погледне в огледалото на своите чувства, да поведе пряк разговор със себе си. Страхува се, че ако го направи, ще отстъпи от първоначалното си решение. И като избягва от себе си, тя търси опора в бога и божата майка — към тях се обръща, тях призовава в този жесток миг на изпитание.

Макар и рядко, в тетралогията се среща една оригинална форма на вътрешния персонален диалог. Разговорът се води не в съзнанието на отделен герой, а в недрата на народните маси. Народът се представя от автора като единичен образ, който пластично се оформя на общия фон на действителността. Репликите и контрарепликите, въпросите и отговорите са предадени така, като че ли идват с една и съща скорост от различни страни. Това създава впечатление за множеството, от което излизат. Но зад тази привидна сумарност се крие строгата логика на действието, която организира тая аморфна маса, прави я компактна и множеството става единица, художествен образ, който се налага в повествователната тъкан със своята конкретна определеност. Метонимичният характер на образа, освежен от сочния усет на автора към художествения детайл и към най-специфичните речевы реакции, предизвикани от едно или друго обективно действие, откриват целия епизод като вътрешен персонален диалог. Така Талев успешно пресъздава единомислието, равностойния сензабилитет на народната маса. Такъв е разговорът на събралите се дрипави селяни с Йосиф от Рапа. Неговите думи за предимствата на сръбската помощ, обещанието му да ги покрие с пари предизвиква вътрешен разговор, който се предава от Талев върху територията на една душевност като колективно мислене. Цялата група от селяни, обединени от своя общ менталитет, разсъждава върху онова, което е чула: „Ех, наистина злато дрънчи в чантата му. . . свети в ръката му. Сухо злато. Сръбски лири. С една такава лира две врещи пшеница можеш да купиш на Прилеп или в Кичево. И какво ли още не можеш да купиш — всичко ще е нужно. И на чауша можеш да дадеш някой грош, та да не те яде. Пара е, сила голяма. За сека човешка нужда помага, и сила дава на човека“ (ГВЧ, 120).

Своеобразното в тая проява на вътрешния персонален диалог е кондензацията на езиковата египрагма — груповата съотнесеност на индивидуалните прояви и тяхната граматическа структура. Тя включва в себе си мисловните възможности на отделния характер с груповата обособеност на световещането. Авторът успешно индивидуализира масата, търси и намира вярно конкретната форма на нейната историческа определеност. Така типизираният образ на селската маса се изъяснява чрез персоналния разговор на отделния човек със себе си, без той да е представен самостоятелно в произведението. В същност тук този разговор има две позиции, две опорни точки: едната —

това е душевната същност на индивидуума и другата — общата социална същност на конкретно-исторически детерминираната група. Този своеобразен полифонизъм открива вътрешната диалектика на взаимоотношението личност — колектив. Така отделният човек не се претапя в общата маса — за нас събралите се около сърбомана Йосиф от Рапа не са една обезличена проява на народа, а множество от хора със свой социален и нравствено-етичен облик. Именно в това взаимодействие между общото и частното, масата и личността авторът търси духа на времето, своеобразния колорит на народа.

В тетралогията вътрешният персонален диалог се среща и като естествено продължение от воден разговор. Конструкцията на този диалог приема екстатичните измерения на разменените преди това реплики. В синтезирана форма авторът сполучливо предава същността не само на разговора, но и на отделната личност. След срещата си с Райко Кутрев, в която младият човек изповядва желанието си да се включи в борбата срещу поробителя, остарелият вече, но готов за жестоката борба Лазар си мисли: „Ние сме вече в един ярем, като в рало волове. . . заедно ще орем. Аз ли не знам народната мъка? Има здрава бърза стъпка, но ние заедно ще вървим, с мене ще върви той. И неволно се прокраде мисъл в ума му — където аз се позабавям, той ще ме тегли напред. Ех, младо, . . . аз ли не знам народната мъка! И в мене е тя, и в моята кръв е тя“ (И, 60).

Коекзистентното преливане на пряката реч на двамата герои във вътрешния персонален диалог на Лазар очертава композиционното взаимодействие на двата потока — повествователния и лирическия. Талев като разказвач на ставащото отстъпва място на откровената изповед на своя герой. Така от ф о р м а л е н компонент персоналният вътрешен диалог се извисява в своята обществено-естетическа определеност и внася в съдържанието на епизода нови мисловни и емоционални моменти — героят размишлява над онова, което е споделил с младия човек, и това размишление се налага като критерий както за личните качества на Лазар, така и за моралната и идеологическа наситеност на епохата, в която героят живее и се бори. Или, с други думи, персоналният вътрешен диалог в случая отразява класическото единство между субекта и обекта, емоционално-импресивната определеност на характера и обществената действителност. Така диалогът се утвърждава не като метафизична проява на душевността. Диалектиката на вътрешните преживявания и размисли се оформя именно в това постоянно търсене на вечно изменящите се качества и стойности на обществото, оттук и на личността. От друга страна, Талев търси и открива вътрешната и видима връзка между прекия и вътрешния диалог, връзка, която открива взаимодействието между индивидуалната даденост на характера (вътрешния персонален диалог на Лазар) и обективната установеност на епохата (разказа на автора, разговора между Лазар и Райко Кутрев). Това представя едно материалистично схващане за душевността на героите, което, като фиксира социално-етичната и социално-естетичната отговорност на личността, изтъква конкретно-историческата обусловеност на мислене и възприятие.

Потока на съзнанието. Неправилно би било да търсим в тетралогията „поток на съзнанието“ като проява, адекватна на тая в романите на Пруст, Джойс, Кафка и В. Уулф. Още в уводната част подчертах, че разбирам „потока на съзнанието“ като частен случай на вътрешния монолог, а не като същностна проява на човешкото съзнание. „Потокът на съзнанието“ не въвлича в себе си цялото съдържание на художествено-психологическата информация, не е и не може да бъде единствената вярна представа за душевността на човека,

както утвърждават автори като Мишел Бютор, Макс Брод и др.¹ Тая проява на вътрешния монолог е една изключително емоционална, накъсана в своето естествено протичане изповед, която се гради върху здравето логично взаимодействие между асоциациите, носени от отделните звена на тая реч. Тя откроява особени моменти от душевността на героите.

При Талев не е необходимо читателят да решава един такъв ребус, какъвто е „потокът на съзнанието“ при героинята на Джойс („Улис“) или при Йозеф К. от „Процесът“ на Кафка. Между вътрешния раздвижен свят на героите у Талев и действителността има здрава и органична връзка. В техните емоции и размисли пулсира животът в своето богато многообразие. В разговора с пресметливия си баща, развълнувана, Ния премисля всичко, което не би могла да му каже („Как ще изрече, с чия уста ще произнесе тези думи, това име пред баща си, от страх и срам?“). През трескавото ѝ съзнание минава целият ѝ живот — майка ѝ („Знаеше, че тя би ѝ помогнала сега, но нямаше дори и никакъв спомен от нея, а само неясна скръб в сърцето си“), безволевата ѝ леля („Леля ѝ, прибрана по милост в тоя дом, трепереше пред братата...), баща ѝ („Той, най-близкият ѝ човек беше като чужд. Друг близък, свой човек тя нямаше“) Лазар („Лазе... да дойде да я поиска от баща ѝ, да дойде да я отведе, тя би тръгнала след него“), голямата вражда между Лазар и чорбаджи Аврам („А между него и нея стоеше баща ѝ — чужд и страшен с бащинската си власт над нея, с тежкия си поглед, с мълчанието си“) (ЖС, 284).

Бързите преходи в отделните моменти от жизнения път на Ния, изключителната емоционалност, която пронизва художествената атмосфера на епизода, отличават тая изповед от останалите прояви на вътрешния монолог. Но и тук зад задъханата експресивност стои авторът, който контролира асоциациите и ги организира около едно чувство, доминиращо над останалите. Любовта на Ния към Лазар предизвиква целия този сложен комплекс от мисли и чувства. И не е било необходимо на Талев да изхвърля точките и запетайките, за да предаде непосредственото протичане на „потока на съзнанието“. Това той е постигнал чрез тънко доловените и предадени първопричини на драматичната ситуация, в която се намира Ния. За писателя-психолог особено важно е това съприкосновение на съзнанието с материалността на средата, с диалектиката на битието. Никъде в тетралогията, пък и в останалите му произведения Талев не откъсва психиката от обстоятелството, съобразява се с тяхната диалектическа зависимост. За него именно тая зависимост става позиция на „потока на съзнанието“. Такъв е случаят при раняването на Лазар. Без да стига пароксизма на едно невротично преживяване, през вцепняващото се от болките съзнание на Лазар минават като усещане фантастични видения, в които плътно се налагат образите на Божана, Ния, Аврам Немтур и Наместника. Те предизвикват мислите и чувствата на ранения. Онова, което изживява Лазар, не носи определената форма на вътрешния монолог, трудно се долавят границите между монолога и състоянието. Талев на описва състоянието на героя, но и не го оставя да разговаря. Първият звук на неговата реч е сподавена от страшната болка, задушава се в скованите челюсти. В съзнанието на Лазар авторът долавя очертанията на тези усещания, връща се към тяхната причина, търси образите им. С голямо майсторство, без да се увлича по излишна описателност, Талев предава това опредметяване на „потока на съзнанието“ — тая непосредствена предметност, която материализира

¹ Michel Butor, *Essais sur les modernes*, P., 1969, „Les „moments“ de Marcel Proust“, „Les oeuvres d'arts imaginaires chez Proust“, „Petit croisière préliminaire à une renaissance de l'archipel „Joyce“; Max Brod, Franz Kafka, P., 1963 г.

съзнателното и подсъзнателното и открива тяхната зависимост от битието. Това твърде убедително личи и в проследяване състоянието на Дона при очакването на турците. Талев започва с пряката реч на героинята и след това чрез „потока на съзнанието“ предава вътрешното състояние на тази жена. Така авторът постига една изключителна драматургичност и убедителност на епизода.

„— Но чакай да видим що е — промълви тя със студени, засъхнали устни. — Те няма да паднат в селото като камък от небето. . . , ще чуем, ще видим.

Все пак тя търсеше с очи из къщата вещите, които бе наумила да вземе, ако станеше нужда да бяга: голямата вълнена пелена за детето, сол. . . , револвера — да, и револвера, може да стане нужда. . . сама да тури край на живота си, може да падне в турски плен и какво тогава. . . смърт! Всичко това бе премислила толкова пъти“ (И, 274).

Тук „потокът на съзнанието“ е предаден в максимално лаконична форма — само една-две реплики, които асоциативно предизвикват ответни реакции. Талев тръгва от усещането — визуално открива нещата около героинята, претопява техните форми в емоционалното ѝ състояние и те за миг заживяват един нов живот, станал проекция на вътрешното състояние на Дона. Предметите следват в с у б е к т и в н а последователност — вълнените пелени на детето, сол, револвер. Майката Дона Крайчева инстинктивно мисли преди всичко за детето, след това за собственото си битие (солта) и за възможното самоубийство, в което ще спаси честта на семейството си и вярата си. Това е съзнанието и природата на жената българка. И такава я опоектизира големият психолог Димитър Талев.

В ъ т р е ш е н м о н о л о г - р е т р о с п е к ц и я. Често героите в своите размисли се връщат в миналото. Онова, което е било, става в съзнанието реалност с конкретно-художествени измерения; минало, настояще и бъдеще се сливат, за да се открият в своите непосредствени експресивни и съзерцателни прояви. Към преживяното героите на Талев се връщат, когато им е необходима една позиция или аналог на настоящето, когато се търси най-верният и точен критерий за събитието. От миналото емоционалният комплекс и з н а с я дъха на времето, неговата неповторимост, а размисълът в н а с я идеологическата същност на действието, на субективното или на общественото явление. Така се постига диалектичката подвижност на образа: той не е статичен във времето и в пространството, не е някакъв замрял миг. Погледът на Талев хваща нещата в тяхното постоянно развитие. Такива са духовната противоречивост на Султана и постоянно разкриващата се от различни страни същност на Ния, ренесансовата съпротива на Рафе Клине и бунтовната непримиримост на Райко Вардарски, пътуването на Дона към трагичната самоизява и неспокойните и търсещи истината за света и хората Лазар и Борис.

При срещата си с Ния Султана търси в младата красива девойка спомена за нещо скъпо, което времето е отвякло от нея. „Тя, хаджи Серафимовата внука, някога се бе виждала в най-смелите си момински мечти ето досущ такава, като Ния: хубава, млада, горда и свободна. Родила се бе в коприна и злато, да не познае никога грижа, ни яд, ни страх, щастливо, галено чедо на стар, богат род, живяла бе като царкиня — та девойчето идва на света само за радост, за хубост, за обич. Тя е светлина в къщата, буди нежна дума. За такава щастие бе мечтала Султана — да бъде радост между своите, желана и обичана. А какво стана с нея, като осиротя още невръстно дете. . . Живот човешки!“ (ЖС, 247).

Тиха тъга пронизва мислите на тая жена, хванала здраво в ръцете си нишките на живота. Нейното връщане към онова минало, за което ѝ напомня атмосферата около Ния, не е самоцелно търсене на вътрешния жест с възмож-

ната му драматургична наситеност. Писателят-психолог връща своята героиня назад, за да открие по-релефно във времето и пространството оная обективна даденост, която е моделирала в Султана жизнените форми на нейната душевност. В Ния героинята ще види своето моминство, ще се поразтъжи и ще приласкае девойката, но само няколко дена след сватбата ще се опита да ѝ наложи своето жизнено верую, своя морал, чиито корени не са някъде извън времето, априорни, а впити в тази обществена и историческа обстановка. Така вътрешният монолог-ретроспекция открива в душевността на този изключително сложен образ неговата трагична същност, която е изтъкана от противоречия, оправдани в крайна сметка от една благородна нравствена цел — семейството, открива единството на човека и света и най-сетне това вечно движение, в което минало, на стояще и бъдеще непрестанно и катаклично, детерминирани по своята природа, преминават от формите на пространството във формите на времето.

Понякога вътрешният монолог-ретроспекция композиционно се разгръща върху последователното и подробно проследяване на значителен отрязък от живота на героите. Такъв е монологът на Райко Вардарски след вечерята у Глаушеви. В разговора, който води със себе си, този, изживял много срадания човек, всеки епизод: детството, революционната борба, заточението, отзвучава не само като житейска случка, а и като критерий за онова, което са предизвикали в душата му разговорът с Лазар и тая чудна, но греховна любов към Ния. И не само това. Както тук, така и в един друг момент — преди обесването, Райко Вардарски се връща към своето минало, за да потърси измеренията на своята дейност и смисъла на своята саможертва.

Като равностметка за изминатия път звучи и вътрешният монолог на Султана, озарен от проблесъците на огъня в камината на останалата без хора къща. Всичко премисля тя, разговаря със сенките на своите люде. Като червея, който дълбае всяка вечер по гредите, в съзнанието ѝ се промъкват казани думи, мили за сърцето ѝ образи. „Но къде са сега, кому ще се скара тя в празната къща? Още преди някаква студенина полтъхваше между нея и Кочо; той все ѝ обръщаше гръб и към жена си се привърза много. А Раца винаги ѝ беше чужда — някак без образ беше тя, Раца, колкото иначе да беше кротка и послушна. Е, каквито и да са и Кочо, и Раца, все челяд ѝ са, а децата им старата жена не можеше да забрави, да прежали. Най-вече по-малката — Царева, именницата ѝ. Нали на нейното име я бяха кръстили. . . Тихи и празни бяха стаите, не се чуваше зад вратата тъничък гласец. . .“ (ПК, 495).

Така вътрешният монолог-ретроспекция става съдържание на един художествен детайл, раздвижва чувства и образи, насища атмосферата с експресивния ток на преживяването и миналото заживява с нова, неповторима сила, в потока на изобразението. Майсторството на Талев тук се проявява преди всичко в умението да хване невидимите движения на душата, да доведе читателя по най-прекия път до истината за човека и живота. В точна и синтезирана форма, със силно развит усет за мяра, той внася законите на общественото развитие в структурата на психическия живот. Единичното става съсъд, в който се вмества познанието за общото; героят е посоката към живота. И, струва ми се, че в монологите-ретроспекция тая връзка между личност и история е най-зрима. В спомените на героите се откриват субективните величини на тоя сложен исторически процес, в който се оформя и утвърждава националното самосъзнание на роба. А, от друга страна, израстването на българина, неговите ренесансови и революционни качества, уловени, предадени талантливо от писателя, дават явна и точна представа за епохата. В света на Ния например пулсира целият живот — в неговата интимна и обществена същност. Тук основното е майчинският инстинкт, но зад него не е трудно да се долови дъхът на времето. Именно това извисява Ния като ренесансов тип и я налага

в съзнанието ни като естетически и нравствен императив, като идеал на Талев. Подобен е случаят и с Борис Глаушев, в чиято душевност се отразяват сложните противоречия на времето и на личността — пътищата на революционната борба, любовта към гъркинята Ангелика, тихата болка по Ружа, бащинската привързаност към детето. В мислите на Борис се преплитат много събития и люде, драматични и объркани отношения, действия, в които срещу Милостивият застава необходимото убийство; едно чувство идва да замени друго с по-голяма сила, компромиси и една нравствена принципност. И зад всичко това — революционната борба на народа, търсещ своите права и своето място в историята.

Изключителната сложност на преживяванията и мислите на героите често пъти налага на писателя да комбинира разгледаните прояви на вътрешния монолог. С изграден усет към психологическия детайл, Талев стройно композира произведението, открива скритата съизмеримост във взаимодействията на героите и дава една вярна в историческо и социално-философско отношение представа за зависимостта между човека и времето. В същност това е неговата главна цел в тетралогията, а и в останалото му творчество — човекът и времето. В постигането на тази цел той постоянно е мечтаел, но неговата мечта не е била метафизична: тя постоянно се е движила напред и е търсила новото съдържание и новите форми на живота.

Творческото развитие на Талев, постоянното движение към истината, високата нравственост на този човек, верен на своята гореща любов към българския народ, ни насочва към едно историкоматериалистично разбиране на обществените събития и отлично познание на диалектиката на човешката душевност.