

ПО НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА НА САТИРАТА

Росица Димчева

В предговора към знаменитата си геронко-комична поема в проза „Битката на книгите“ (1704) Дж. Суифт предлага иронично едно определение на сатирата, което разкрива не само скептицизма на писателя спрямо въздействието на неговото изкуство, но улучва нещо от характерните затруднения относно правилното поставяне и решаване на проблемите на сатиричното творчество в литературната наука: „Сатирата е вид огледало, в което зрителите обикновено откриват всяко друго лице, но не и собствения си лик; ето основната причина за милия прием, който сатирата намира в света, както и за това, че само малцина биват оскърбени чрез нея.“ Епиграматичната подигравка на Суифт цели пренебрежението — тази своеобразна опозиция на за-сегащите групировки спрямо обществено активното дело на сатирика, свикнал да взема за мерило на влиянието си омразата на засегнатите в интересите и честолюбието си среди и да черпи от нея нова смелост за развихряне на сарказма си. Подобно пренебрежение се долавя и в занемаряването на теорията на сатирата — една от най-слабо разработените области в литературознанието.

Не е странно, че проблемите на сатиричното творчество биват поставени като непосредствена задача едва към средата на нашия век и че тяхното решаване се натъква на големи препятствия. От XIX в. насам буржоазната наука съзнателно омаловажава този вид изобличения на политически и социални нрави, като абсолютизира примирителния хумор и безконфликтния чист комизъм. Особено показателен е случаят с немската поетика. От 1800 г. в Германия все по-настойчиво се подценява сатирата като тенденциозна и утилитарна книжнина, която насажда идеи и настроения отвъд обсега на изкуството. Този процес е извънредно интересен и откъм обществените му предпоставки, и с оглед на трайните му отрицателни последици.¹

Докато векът на Просвещението разполага с добре разработена критика на сатиричното творчество, романтиката развива теорията на хумора, иронията и остроумието. Жан Пол прави опит да разграничи смеха (das Lachen) от присмеха (das Verlachen), комичното (das Komische) от сатиричното (das Satirische). Той изключва сатирата от царството на комичното, стеснява чувствително нейния обхват, противопоставя филантропията на хумориста на мизантропията на сатирика. Според него в областта на сатирата

¹ G. Baum. Humor und Satire in bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters. Berlin, 1959; H. Arntzen. Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1964. с. 10; J. Brummack. Zu Begriff und Theorie der Satire. — Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Sonderheft Forschungsreferate), 45, 1971, с. 328—330; Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957. с. 63.

човек е „нравствено прикован“, докато в сферата на комичното е „поетически свободен“¹. Хуморът се издига като модерна стилска форма, обхваща великото и дребното, за да унищожи и двете, „защото пред безкрайното всичко е еднакво и нищо“². Хумористът е търпелив спрямо отделната глупост, не я укорява, смее се над всички и над всичко, дори над себе си, защото не може да отрече своето родство с човечеството. Сервантес и Рабле, Суифт и Волтер получават почетната титла хумористи. Хегел, който признава обективния характер на комичното и се обявява срещу романтичната ирония и самоцелния присмех, скланя също към едно абсолютизиране на хумора и отричане на все по-често срещания се в модерната комедия сатиричен тон.³ След революцията от 1848 г. в немската теория се усилват апологетичните тенденции. Литературата на протеста и социалната критика се превръща постепенно в „заварено дете на буржоазната наука“ по сполучливия израз на Георг Лукач. И това става в страната, дала на човечеството едни от най-проницателните теоретици на комичното, в родината на Себастиан Брант и на Фишарт, на Улрих фон Хутен, Лесинг, Лихтенберг, Хайне. Както правилно посочва източногерманската литературоведка Г. Баум, това омаловажаване има обществено-политическа тенденция: „Касае се повече за опит да се дискредитира революционният нападателен елемент на комичното и с това да се осигури и в естетическата област един принос за запазване и оправдание на буржоазния ред.“⁴ Естетическото подценяване на сатирата става централен момент в абсолютизирането на чистия, абстрактен хумор, който „трябва да примири хората с неясното и противоречивото в битието, да отклони от грозотата на живота и да симулира хармония, която не съществува в действителност“⁵. Така например, излизайки от своята теория за органическо раздвижване при възприемане на една поетическа творба (т. нар. „вътрешно подражание“) психологът-естетик Карл Грос пише: „Братска целувка на примирение — в това се състои наистина цялата разлика между неестетическата и естетическата наслада от комичното. Центърът на тежестта на неестетическия смях е в подигравателното извисяване над обръкания обект. При естетическия смях центърът на тежестта се премества върху вътрешното подражание на предмета и това вътрешно подражание ни учи да се приобщим към комичното явление въпреки нашето превъзходство, да участвуваме братски в неговата грешка. Затова вътрешното подражание облагородява насладата от комичното. Колкото повече ние го осъзнаваме, толкова по-нравствено и по-омекотено се извява чувството за превъзходство, губи се подигравателната острота.“⁶ Макс Десоар прокарва паралел между хумора и религията: „Под хумор разбираме душевно настрояние, в което един човек съзнава своето значение и своята незначителност. Бяхме отбелязали като две страни на религиозното чувство съзнанието за собствена вечна стойност и свързания с него усет за собствена незначителност. Същото смесване на превъзходство и ограниченост отличава хумористите.“⁷ Докато в Германия естетическата едностранчивост достига най-крайни прояви,

¹ Jean Paul's. Sämtliche Werke. Weimar, 1935, Bd. XI, Vorschule der Ästhetik. c. 102—103.

² Jean Paul. Цит. съч., с. 112. За противоречията у Жан Пол, комуто не се удава да осъществи чисто разграничение между хумор и сатира: K. L a z a r o w i c z. Verkehrte Welt (Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire). Tübingen, 1963. c. 245—256; F. T h. V i s c h e r. Ästhetik. München, 1922, Bd. I. c. 439 и т.

³ G. W. F. Hegel. Ästhetik. Berlin, 1955. c. 1105, 1108.

⁴ G. Ba u m. Цит. съч., с. 67.

⁵ Пак там, с. 48.

⁶ Karl Gros. Einleitung in die Ästhetik. Giessen, 1892. c. 408.

⁷ M. D e s s o i r. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1923. c. 169.

в Англия повече, отколкото другаде злостата и недоброежелателството се асоциират с представата за сатирика.¹

Като изключим някои стари разработки на Зулцер, Фльогел, Шилер и Хердер, сатиричните проблеми се явяват едва напоследък в германистиката. От 1940 г. англичаните разработват една теория, която има своите постижения в областта на реторическата анализа на сатирата и вопита да се схванат произходът и еволюцията на това творчество из обредно магическите практики на примитивните народи. Едва 20 години по-късно някои западногермански учени правят първите опити да отхвърлят естетическия консерватизъм и да минат от емоционалния тон на жалбата по заблудите на миналото към сериозната наука. От 1960 г. отделни литературоведи (Артцен, Лазарович, Шьонерт, Брумак, Гайер) се насочват към рискованите въпроси с ентусиазма на пионери в една неразработена област на знанието, но техните проучвания все още не дават основание да се говори за системна и последователна изследователска дейност.² Основната задача е да се скъса с традицията, като се добие научна подготовка и се усвоят методите, прилагани от по-напредналите народи, при което се забелязва известен интерес към приносите на марксистката теория на сатирата в ГДР. Влиянието на идеалистическата философия, разделянето на изкуство и морал, омаловажаването на социално-политическата страна в делото на писателя продължават да спъват усилията да се позная естеството на сатирическото творчество. Характерен е опитът на Клаус Лазарович да разгледа сатирата от становище на чистото изкуство. Почерпал своите ръководни начала от немската идеалистическа философия, повлиян от естетиката на феноменологизма, която упражнява привлекателна сила върху дилетанството и субективизма, авторът се стреми да докаже абсурдната теза за съществуване на „автономна, безцелна сатира“³. Излязъл от едно крайно стеснено понятие за литературата, той работи с алтернативите „морал—естетика“, „тенденциозна—автономна поезия“, като признава за художествени само онези сатирични произведения, където са налице дистанциран смях, свободна игра на фантазията и безцелен, фиктивен рисунък на един „опък свят“ („Verkehrte Welt“). Понятието „автономна сатира“ не се установява чрез внимателно проучване на фактите, а се извежда из отделни произведения от XVIII в., избрани и анализирани в угода на едно естетическо тесногърдие, което игнорира социалната природа на сатирата. Пренебрегнал цели периоди от развоя на немската изобличителна литература, Лазарович е принуден да признае, че „радикалното изоставяне на всякакви отношения към действителността е невъзможно в сатирата“, че „няма сатира, абсолютно лишена от тенденция и автономна в строгия смисъл на думата“⁴. Противоречията, в които авторът попада, са твърде поучителни за всеки, който се заеме да разграничи чисто естетическата критика на сатирическото творчество от обществено-идеологическата.

¹ Показателно е отрицателното отношение към сатирата в известния труд на G. Meredith. *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (London, 1897, с. 79, 82, 88).
² G. K. Chesterton, Bliss Perry пропорокуват гибелта на сатирата. Срв. D. Worcester. *The Art of Satire*. New York, 1968. с. 7.

³ Началото поставя H. Arntzen: *Satirischer Stil* (Zur Satire Robert Musils im „Mann ohne Eigenschaften“). Bonn, 1960; *Gegen-Zeitung* (1964); *Deutsche Satire im 20. Jahrhundert*. — *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert* (Strukturen und Gestalten), Hg. U. Friedmann und O. Mann. Heidelberg, 1961. Следват проучванията на K. Lazarowicz (*Verkehrte Welt*, 1963) и на J. Schönerdt (*Roman und Satire im 18. Jahrhundert*. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart, 1969). Интерес представлява цитираното изследване на Ю. Брумак върху историята на теорията на сатирата. Срв. също спекулативната теория на U. Gaier: *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiller, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen, 1967.

⁴ K. Lazarowicz. Цит. съч., с. 26—27.

⁵ Пак там, с. 67—68.

Издигането на сатирика над нещата, възникването на чисти вътрешни образи с художествен подбор на чертите не отнемат първичния нападателен тон спрямо конкретни социални недъзи, не атрофират волята да се повлияе по емоционален и интелектуален път върху състоянието на духовете. Неуспехът на Лазарович ни подсеща за комичната фигура на мечтаещия за самоцелна поезия сатирик от втората част на Гьотевия „Фауст“ или за острия сарказъм на Джон Милтон спрямо „беззъбата сатира“¹.

Значението на сатиричния елемент в литературата на нашия век, променената представа за изкуството и въпросът за неговата социална функция правят сатирата отново актуална. Ако развоят на западната теория се спъва от обществено-политически съображения, толкова по-широки са перспективите пред марксистката наука както за оценяване на класическата сатира, така и за решаване на непознатата за класовото общество задача: ролята на сатирата при социализма, когато съобразно новите социални условия изчезват мотивите, създали отрицателната критика на Суифт или на Гогол. Въз основа на конкретно-исторически анализ предстои да се установи предметът на изследването, да се даде определение на сатирата и да се проучат нейните три главни проблеми: социално-историческата, творческо-индивидуалната и формално-художествената. Една предварителна ориентация върху направеното досега може само да улесни наблюденията и систематизирането на натрупания материал. Трябва да се вземат пред вид не само съвременните търсения, заменили застоя в изследването, но и по-значителните моменти в историята на теорията на сатирата: гледищата на римските сатирици; ранните хуманистични коментари върху творчеството на Хораций, Персий и Ювенал (XV в.); приносът на италианците Робортело, Минтурно, Скалигер и Випериано (XVI в.); известните проучвания на Казобон и Хейнзий (XVII в.); трактатите на Драйдън (XVII в.) и Шилер (XVIII в.); руската революционно-демократична критика (XIX в.)².

Понятието „сатира“ има широк обсер: исторически възникнал литературен вид, начин на възприемане и присъда над света, тон, присъединен към известни форми и теми на изкуството. Това прави термина твърде неопределен и многозначен. От втората половина на XVIII в. сатирата постепенно престава да се схваща като здраво очертана литературна форма. Известният немски теоретик от епохата на Просвещението Йохан Зулцер отхвърля вида „сатира“, описан от неговия предходник класициста К. Готшед, и говори за сатиричното като всеобщ елемент на литературата.³ Историкът на комичното творчество К. Фр. Флөгел сравнява сатирата с митическото морско божество Протей, което притежавало способността да приема всякакъв облик.⁴ Според Хердер тя може да обхваща всички форми със свойствената си „способност за превръщане“ (Gabe des Verwandlung). Сатирата определя начина на изложение и все пак запазва названията и правилата на литературните видове.⁵ За Фр. Шилер тя е „начин на чувствуване“ (Empfindungsweise).⁶ Гогол

¹ John Milton. Apology against Smectymnuus (1642).

² Срв. И. Дзеве́рин. Проблема сатиры в революционно-демократической эстетике. Киев, 1962.

³ J. G. Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1786/1787, Bd. IV, c. 119.

⁴ C. Fr. Flögel. Geschichte der komischen Literatur, Liegnitz und Leipzig, 1784—1787, Bd. I, c. 294.

⁵ Herder. Kritik und Satyre. — Sämtliche Werke, hg. von Suphan, Bd. 24, 1886, c. 188—197. Срв. Lazarowicz, a. a. O., S. 304—310.

⁶ Fr. Schiller. Über naive und sentimentalische Dichtung (1795).

посочва как нейният елемент овладява нови жанрове.¹ Според Белински сатирата е „жива струя на руската литература“².

Като изтъква предпочитанието на сатирата към известни теми, съвременната наука не я ограничава върху определени форми на изкуството. Живописата и музиката могат да бъдат сатирични, както поезията. Писателят може да си послужи с всеки литературен вид, който позволява характерното смещение на агресивност и фантастична травестия. Много от най-добрите сатири са само епизоди или фрагменти от произведения, които като цялост нямат сатирически характер. По аналогия на познатата идея на Гьоте за лиричното, епичното и драматичното начало като „три естествени форми на литературата“, които не могат да се отъждествят с никое конкретно произведение, но участват във всяка творба по различен начин и в различна комбинация, немските изследователи са склонни да определят сатиричното като „естествена форма“ (Naturform) или „философски вид“ (philosophische Gattung).³ „Преобладаването на сатиричния елемент — пише К. Лазарович — води до промяна на рода или вида, която наистина не нарушава техния контур, но в същото време съществено ги променя отвътре. Там, където този елемент се появява случайно, говорим за сатиричен панегирик, за сатирична легенда или за сатиричен епос. Напротив, изпъкне ли той като господстващо начало, тогава би било уместно да се каже панегирична, легендарна или епическа сатира.“⁴ Англичаните достигат по свой път до подобни разграничения. За разлика от съществителното „сатира“ — твърди Р. Паулсън — прилагателното „сатирично“ има отношение повече към тона, отколкото към формата. Един роман, една драма или една лирическа творба могат да бъдат сатирически, без да бъдат сатира. Ако обикновено целта на сатирика не е да създаде нещо ново, но да изложи реалното зло в действителността, то той охотно крие своята сатира зад „овчата кожа на общоприета форма“⁵. Нещо повече — един порок се атакува много по-успешно чрез иронична инверсия на популярна форма. Големият руски сатирик М. Е. Салтиков-Шчедрин отбелязва проникателно: „Въобще аз си изработих убеждението да не се стеснявам от никоя форма и забелязах, че в сатирата това не само че не е безобразно, но понякога даже не е лишено от ефект.“⁶ Щом като сатирата отчасти се дефинира чрез нейната склонност да използва познати родове и видове творчество и ние не я срещаме само в поезията, но и в другите изкуства, трудно е да се поддържа мнението на Л. Н. Тимофеев, Я. Елсберг, Д. Николаев и Ю. Боров, които я определят като литературен род.⁷ При сатирата трябва да се имат пред вид както атаката, така и изложението. Докато атаката увеща в тона на порицанието, изложението разкрива ония форми, които авторът предпочита като най-подходящи за изява на изобличителния импулс. Докато типичните

¹ Гоголь о литературе, 1952. с. 193—194.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, АН СССР, 1955, т. VIII, с. 615.

³ J. Grimmack, a. a. O., S. 276—284. Срв. Goethe. Westöstlicher Diwan. Noten und Abhandlungen (1819).

⁴ Възгледите на Лазарович се нуждаят от корекция, тъй като в угода на своята предвзета теза той предлага понятието „сатира“ да се употребява само там, където е налице „художествен градеж на един опък свят“ и така стеснява обхвата на тази литература: цит. съч., с. 312.

⁵ R. Paulson. The Fictions of Satire. Baltimore, 1967. с. 4—6.

⁶ М. Е. Салтиков-Шчедрин. Полное собрание сочинений, Гослитиздат, т. XVIII, с. 234.

⁷ Л. Н. Тимофеев. Основы на теорията на литературата. С., 1968. с. 467; Я. Э. Елсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957. с. 27—34; Д. Николаев. Смех—оружие сатиры. М., 1962. с. 219; Ю. Боров. Комическое. М., 1970. с. 80. Срв. уместните възразения на проф. И. Паси: Смешното. С., 1972. с. 192—196. Приемливо становище по въпроса застъпват А. Зисъ (Искусство и эстетика. М., 1967, с. 284) и В. Фролов (Жары советской драматургии. М., 1957. с. 227—228).

сатири са сравнително по-добре изучени, малко е изследван въпросът за проникването на сатиричния елемент в несатирични произведения.

Без да се подценява историческата промяна в значението на понятието сатира, необходимо е да се надникне отвъд случайното и временното и да се даде научно определение. Както посочва Ю. Брумак, още от известната мисъл на Ювенал „*facit indignatio versum*“ могат да се изведат трите аспекта на дефиницията на сатирата: психологическият, социалният и естетическият.¹ Опитаме ли се да разберем психологическите основи на този вид творчество, трябва веднага да изтъкнем личната възбуда на сатирика, избила в раздразнителност, възмущение, омраза. Не уможително доловени всеобщи недъзи на човешката природа, а силни, непосредствени впечатления от конкретни обстоятелства, живи лица и въплътени пороци извикват страстта за сурова разплата, като подсилват вродената чувствителност за извращенията и канализират първичните влечения към немилостиво жигосване, буйна несдържаност и воля за устояване съкровени убеждения. Враждебното и агресивното в афектацията биват просветлени от непримиримост към обществените аномалии, от страстен порив към идеала. Чрез творчеството си сатирикът се отърсва от мъчителни състояния на духа и се опитва да спечели обществеността за решения, които изискват отстраняване на социалните недъзи. Той участва активно в историческия процес, като заема една прогресивна или консервативна обществена позиция. По време на немската реформация например Улрих фон Хутен възглавява демократичната сатирична полемика, докато Томас Мурнер застъпва в памфлети гледището на католицизма. Същественото тук е „от какви позиции се критикува и в името на какво се критикува“². Ако напредничавите убеждения без дарба за сатирическо виждане и изображение все още не правят дадена личност сатирик, то една реакционна идеология може да атрофира изкуството и да поквари нравствената сила на удара и на най-големия майстор на това творчество. Характерен е случаят с южноафриканския поет Roy Campbell. Този фанатичен поклонник на фашизма и яростен противник на демокрацията, сравняван тенденциозно с Байрон, бива лансиран от някои западни критици като най-големия английски сатирик от времето на Драйдън. Дори видният американски учен Р. Елиът прави опит да завоюва порочното в светогледа на автора като едно възвръщане към примитивните форми на сатирата в ритуала и магията, но е принуден да признае, че „Кемпбъл е болест, която претендира да лекува“³.

Не временно увлечение в малки кумири, а вярата в една по-висока мисия, живото чувство за дълг и поривът към големия обществен идеал са истинската стихия на сатирика, в чието творчество идеология, етика и естетика са тясно свързани.⁴ При отсъствие на този позитивен социален елемент неукротимата страст за изобличение и нападение води към неконтролираното злоезичие на пасквила, загубил гражданска и литературна стойност и интересен само като психографски документ или като свидетелство за нездравите нрави на дадено време. Разликата между морално-нечистото в пасквила и сложното чувство на лично и обществено възмущение в сатирата бива често използвана от писателите в защита на тяхното изкуство. „В сатирата — пише Фр. Шилер — действителността като някакво несъвършенство се противо-

¹ J. Врумаск. Цит. съч., с. 282, 330—335.

² Слово на др. Т. Живков на срещата с писатели по случай завършването на теоретичната конференция по въпросите на хумора и сатирата: Литературен фронт, XXX, бр. 16 от 18. IV. 1974.

³ R. C. Elliott. The Power of Satire (Magic, Ritual, Art), Princeton, 1960. с. 237—256.

⁴ В. Белинский. Цит. съч., т. V, с. 526. Срв. А. Зисъ. Цит. съч., с. 287.

поставя на идеала като най-висша реалност. Дори не е необходимо последният да бъде изказан, ако поетът съумее да го пробуди в душата. Авторът трябва да постигне това на всяка цена, защото в противен случай няма да произведе поетическо впечатление.¹ Така разграничението между художественост и нехудожественост има при това творчество една обществено-идеологическа и етична страна.

Стремежът към идеала подхранва една оптимистична струя в настроенията и мечтите, способна да отвлече от разядливи съмнения и хладна ирония. Оттук склонността към добродетелни герои-резоньори на авторовите идеи, срещу които стоят извратени и похабени натура. Същата потребност от положителна оценка, от адмирация, от осъществяване на блена при толкова сурово порицание води в класическата сатира към създаване на утопични видения, където поквареният свят се представя като сянка на идеалния. За първи път Фр. Шилер в статията си „За наивната и сантименталната поезия“ (1795) забелязва, че сатирата не е далеч от утопията (идилията), щом и двете произлизат из общия порив към идеала. „Има една литература — пише Фр. Шлегел, сумирайки разсъжденията на поета-естетик, чиято същина е отношението между идеалното и реалното. . . Тя започва като сатира с абсолютното различие между идеално и реално, носи се като елегия по средата и завършва като идилия (утопия) с абсолютната идентичност на двете.“² Утопията се явява обикновено в епохи, когато назряват обективните условия за отхвърляне на отживелите обществени отношения и желанието за обнова е така силно, че човешката мисъл изпреварва действителния ход на историята. Сатиричното и утопичното настроение живеят едно до друго в душите на Аристофан, Т. Мор, Фр. Рабле, Сервантес, Дж. Суифт, Ж. Ж. Русо, А. Франс. Енгелс говори веднъж за знаменития социалист-утопист от XIX в. Шарл Фурие като за „един от най-великите сатирици на всички времена“³. През втората половина на 20-те години на нашия век в младата съветска литература разцъфтява революционно-утопичният роман-сатира. В атмосферата на очакване на социални катастрофи на Запад писателите изобличават остро съвременната буржоазна цивилизация, разкривайки романтичната мечта на епохата за близкото царство на всеобщия комунизъм.⁴ Проучването на взаимоотношението и диференцирането на тези две начала е интересна задача, която следва да бъде решена на широка сравнителна основа, като се вземат пред вид и примитивните форми на народния карнавален смях, проникнати от блена по „златния век“ на човечеството.⁵ Може да става дума за генетически, исторически и формални връзки.

¹ Fr. Schiller. Gesammelte Werke. Berlin, 1959. T. 8, с. 574.

² Fr. Schlegel. Athenäums Fragment, 238. — Prosaische Jugendschriften, ed. J. Minor. Wien, 1882, Ed. II, S. 242. Същата идея у K. W. F. Solger. Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig, 1829, S. : 88.

³ К. Маркс и Ф. Енгелс. Сочинения. М.—Л., 1929, т. XIV, с. 263. Спр. т. V, 88.

⁴ Л. Ф. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов. АН СССР, М.—Л., 30, с. 210 ит.

⁵ За връзката между народния карнавал и утопията: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965, с. 276—279; R. C. Eltzen говори за „Utopie ex negativo“: Gegen-Zeitung, с. 17. Спр. също: Лазарович. Цит. съч., с. 255—256, 301—304; Бурмак. Цит. съч., с. 348; Я. Елсберг. Цит. съч., с. М., 1910; Л. Мортон. Английская утопия. М., 1956, с. 133 ит.; J. Hettzler. The History of Utopian Thought. N. Y. — London, 1923; M. Kaufmann. Utopias and Schemes of Social Improvement. London, 1879.

Третият аспект на едно определение на сатирата е естетическият. Още римските сатирици повдигат трудния въпрос за отношението между сатира и поезия. С известна ирония Хораций намира, че не е истински поет. За да заслужи тази титла, не му достигат вдъхновение, гениалност и възвишен слог (I, 4. 39—63). Персий счита себе си за „полупоет“ („Пролог“). Сатирикът се отличава от масово срещашите се автори с техния високопарен стил и отдалеченост от реалното (Хораций, I, 4. 21 нт., 74—78; I, 10. 37—39; Ювенал I. 1—14, 52—57, 162—164; Персий, I). Било като опозиция спрямо естетическата едностранчивост, било като опит да се разбере делото на сатирика, подобни изявления се срещат често в историята на това творчество. Що се отнася до литературната теория, ние вече засегнахме в началото някои мнения и противоречиви схващания, оформени в дългата борба за възможване до истината. Докато едни виждат в сатирата субективна и тенденциозна литература, движена от утилитарни тежнения, други я пренасят изключително в областта на самоцелното словесно майсторство. При това някои западни учени често изпадат в грубата грешка да издигат до норма гледището на класово предубедени среди. Практиката на самите сатирици е далеч от преднамерено-едностранчивото опростяване на въпроса у теоретичите, което заставя да се потърси по-нова постановка на проблема.

Сатирикът, който иска да влияе чрез словото си за преобразуване на обществото в съгласие с идеала, се противопоставя на доктрината за бездейно и безстрастно изкуство. Сатирата произлиза като реторика или като атака, но тя добива своето значение на литература едва след като авторът се вживее в образи и ситуации и ги изобрази в момент на творческо настроение с усет за формата и ефекта. Интересът към хумористично-сатиричното се мени бързо и много от остроумните подигравки и изобличения с течение на времето губят смисъл, особено когато не съдържат нищо по-трайно в наблюденията над епохата и психологическите разкрития. Естетическата страна отделя сатирата от памфлетната полемика, политическата проповед или критиката, без да нахвърлява висшата цел на това творчество — социалното и нравственото въздигане на човека. Доколкото основата на фабулата е дадена от вникване в душите и домогванията на съвременниците, от наблюдения, организирани в естетическа цялост, различна от безформения опит, сатирата се приобщава към останалите литературни произведения. Доколкото атакува конкретни обществени язви извън художествената фикция, съдейства за осъществяване на известни норми и съзнателно убежда един адресант, тя е реторическа. Сатирикът насочва своите естетически амбиции в решаването на една трудна задача — при цялата косвеност на литературната фабула да постигне ясна позиция спрямо актуални проблеми на живота, тъй като от това зависи въздействието на неговото изкуство върху обществеността.¹ За да се осъществи такова творческо изживяване на даден сатиричен сюжет, без да се изпадне в гола проповед и студено алегоризиране, необходима е известна дистанция спрямо обекта на изобличение, известна свобода в афекта. Сигурно въз основа на собствен опит Жан Пол намира, че когато човек се отдава всецяло на възмущението си срещу неуредиците, „не може да излее яда си естетически, т. е. сатирически“². Отдалечението освобождава от всичко пресилено и отблъскващо на гнева и отвращението, като позволява художествено проявление на преживяното, дава възможност за обективна оценка и изображение на общест-

¹ Според Е. Rosenheim сатирата е „атака посредством явна фикция (manifest fiction) срещу различни исторически конкретни явления“: Swift and the Satirist's Art, 1963. Срв. А. Зисъ. Цит. съч., с. 284.

² Jean Paul. Werke. München, 1959—63, IV, с. 741.

вени недъзи. Ако относителното успокоение е нужно за всяка работа на вдъхновението, още по-необходимо е то за сатирика, чието изкуство е повече двигател на яростта, отколкото неин пряк израз. Независимостта на духа дори в състояние на страстна възбуда се дължи и на идеала, проникнал цялата нравствена личност на твореца. Идеалът издига над пошлото в живота, освобождава от личното, користното, низкото. Въздействието на сатирика се дължи не само на един проницателен ум, доловил правдиво опакото, а предполага заразителен ентузиазъм за високите обществени ценности, дар, който не се придобива изкуствено, но „цял се излъчва от светлата природа на човека“ (Гогол). Само влечението към хармония може и трябва да създаде според Шилер дълбокото усещане за дисхармония.¹ Тази вътрешна перспектива се създава и у четеца доколкото, от една страна, сатирикът го издига до идеала, а, от друга, изисква не толкова чувства и съпреживяване, колкото решения и воля за действие. Той отчуждава познатото, като го представя в нов, необичаен изглед, с което пробужда критическата мисъл и извиква у публиката внезапен прелом в отношение и симпатии. Затова у големите майстори на това творчество отдалечението не води до загуба на агресивното, а до едно деликатно равновесие между дистанциране и ангажиране, между съзерцание и раздражение. Така сатирикът добива оная вътрешна свобода, при която атаката срещу конкретни пороци се възмогва до типичното и символично вечното на изкуството. Суифтовата книга „Пътешествията на Гъливер“ например не може да бъде напълно разбрана без обстойно тълкуване на множеството прикрити намеци относно личности, среди, идейни течения, политически пороци в Англия от XVIII в. И същевременно тази прецизно маскирана алегория на най-злободневни въпроси се издига до универсална картина на обществено и човешка природа, за да въздейства внушително и върху съвременния читател независимо от историческия коментар на учения.

Очертани някои от характерните трудности и проблеми на теорията на сатирата, следва да се определят нейните задачи. Те отговарят на посочените три аспекта на това творчество и засягат първо неговите историко-социални закономерности. Касае се тук за една социология на сатирата, която да проучи зависимостта от явленията на обществения бит и политическия строй. Доколкото ми е известно, в тази област са разработвани отделни проблеми, без да е налице системно проучване. Направени са опити да се схване генеалогията на сатирата из елементарните условия на първобитната култура. Полето на изследването граничи тук със социалната антропология като наука за умственото и общественото развитие на човека, с народопсихологията и със сравнителния фолклор. Вниманието на учените е привлечено от три огнища на стара сатирическа култура — антична Гърция, древна Арабия и Ирландия. Тези общества съществуват първобитна магическа сатира, никнала на почта на отживели вече представи за силите, които движат света. Тя цели пъртвяване или физическо увреждане на противника из примитивната вяра в силата на човешкото слово в момент на неовладяна афектация при съдействието на висши сили. Тласък за изследването на тези интересни факти дава крупният ислямовец — унгарецът И. Голдциер (1850—1921), но развитието на неговите идеи получават при подема на английската фолклористика. Наред с област оставят F. M. Cornford, G. L. Hendrickson, F. N. Robinson, M. C. Randolph. Тези наблюдения биват обединени от R. C. Elliott, който създава първата теория за произхода на сатирата.² Авторът изучава старата гръцка, араб-

¹ Fr. Schiller. Цит. съч., 575.

² R. C. Elliott. The Power of Satire: Magic, Ritual, Art.

ска и ирландска сатира в съпоставка с подобни практики на по-нови нецивилизовани племена, които показват живи все още останки от напуснати стадии в духовната еволюция. При всички качества на изследването си Елиът недостатъчно разкрива естеството на литературната сатира и мистифицира нейната социална функция. Въпросът за еволюцията на една примитивна, не винаги удовлетворяваща нравственото ни чувство сатира, към по-значителна обществена проблематика привлича напоследък някои съветски ориенталисти. Както свидетелствува Е. И. Машакова, подобни наблюдения са направени върху материал из узбекската литература от А. Х. Абдугафуров и е желателно да се проведат и в сферата на турската литература.¹

Ако върху потеклото на сатирата се работи още от края на миналия век, малко е сторено за изяснение на сложните отношения между сатирика и развитото общество. Нужно е познаване на големите сатирически епохи с техния духовен климат, с техните нрави, идейни течения, икономически условия, форми на държавна власт и насоки на художествените интереси. Едни от ценните извори на знание по някои от тези въпроси са т. нар. апологии на сатириците.² Ако вниманието към индивидуалността на писателя се проявява едва от епохата на романтизма, отзивчивата и социална натура на сатирика буди интерес и опозиция още от самото възникване на неговото изкуство. Принуден да отхвърля обвинения, да отбива клевети, да отстранява предубеждения и подозрения, той пише защита-апология на своята личност и изкуство. Продукт на тактическо самообладание в отстояване право и достойнство, на желание за изповед на изстраданото или на воля за немилостиво жигосване на опонентите, апологията е тясно свързана с произхода и развоя на сатирата. Отбранявайки се от преследвания и критики, сатирикът е подтикнат не само към наблюдения над обществените нрави, но и към самоанализа. Той оставя ценни показания относно потекло, смисъл и назначение на сатирата, които при всичко субективно тенденциозно на осветлението представят голям интерес за науката. Не случайно наченките на теорията на това своеобразно изкуство трябва да се търсят в апологиите на римските сатирици (Хораций, II, 1; Персий, 1; Ювенал, 1; Хораций I, 4 и I, 10). Във френската литература са известни апологиите на Рение и Боало, в английската на Суифт и Поп, а в руската знаменитите като идеи и самонаблюдения изповеди на Гогол и Шchedрин. Една история на апологията от Хораций до наши дни би дала извънредно интересен материал както за социолога, така и за психолога.

Социологическото изследване трябва да прокара разликата между характера, задачите и ролята на сатирата в класовото и социалистическото общество. Обикновено в класовото общество сатирикът засяга революционно традиционните форми на социален и духовен живот или се придържа към установения ред, като заема консервативна, отбранителна позиция спрямо нови явления. Така например сатирата у нас през Възраждането има политико-революционна мисия, докато турските памфлетисти от края на XVI и от XVII в. Мустафа Али, Селяники, Кучибей Гюмюрджински, Хаджи Калфа не атакуват институциите, а само извращенията в институциите, като наивно се стремят да върнат променилата се Османска империя към нрави и порядки на миналото. Цензурата стимулира изтънчеността в порицанието и появата на нови сатирически форми. „Трябва да се каже — пише Херцен, — че цензурата извънредно много съдействува за развитието на стила и на изкуството

¹ Е. И. М а ш а к о в а. Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе (XVI—XVII вв.). М., 1972. с. 11—12.

² L. R. S h e r o. The Satirist's Apologia. — Classical Studies, Series № 2, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, № 15 (Madison, Wisconsin, 1922). с. 148—167.

на съдържаната реч. Раздразнен от оскърбяващото го препятствие, човекът иска да го победи и почти всякога успява. Иносказателната реч пази следите на вълнение, на борба; в нея има повече страст, отколкото в обикновеното изложение. Недоизказаността е по-силна под своето прикритие и всякога е прозрачна за този, който пожелае да я разбере. Сбитата реч е смисловобогата, по-остра. Най-добрият начин да се убеждава е да се говори така, че мисълта да бъде ясна, но читателят сам да намери думите за нея. Скрытата мисъл увеличава силата на речта, оголената съдържа въображението. Читателят, който знае доколко писателят трябва да бъде внимателен, чете зорко. Между него и автора се установява тайна връзка: единият скрива това, което пише, а другият това, което разбира.¹ Ако писателят никога не е съвсем сигурен дали ще бъде аплодиран или наказан, той се стреми едновременно да понесе риска и да отбегне наказанието, като се прикрие зад някоя неизвестна дотогава литературна фикция. Когато в Англия от края на XVI и началото на XVII в. биват забранени стихотворните сатири, поетите веднага намират друга форма за сатиричния импулс. Бен Джонсън и Марстън въвеждат нов драматичен вид, т. нар. „комическа сатира“ (comicall satyre), един неологизъм, който Джонсън прилага към собствените си произведения „Every Man out of his Humour“, „Cynthias Revels“, „Poetaster“.

Социалистическият строй създава непозната досега духовна атмосфера на отсъствие на идейни противоречия между творец и общество. Разрушителната енергия на сатирата се превръща в съзидателна сила. От позициите на комунистическата идейност той утвърждава новото в борбата срещу всичко, което му пречи да расте и да се развива. Неговото изкуство порицава ония страни на живота, които не са присъщи на социалистическата природа на обществото и съдействува за преодоляване отрицателните явления и прояви, забавили израстването на новия човек.² Още М. Горки развива с оглед на новите исторически условия изискването на руската революционно-демократическа естетика за идейност в сатирата: „За да се разбере добре и да се осветли отровна, каторжна мерзост на миналото, необходимо е да се развие способност то да се гледа от висотата на достиженията на настоящето, от висотата на великите цели и бъдещето. Тази висша перспектива трябва да възбужда и ще възбужда този горд, радостен патос, който ще придаде на нашата литература нов тон, ще ѝ помогне да създаде нови форми, ново направление — социалистически реализъм.“ Според Горки сатирикът трябва да стои на „почвата на историзма“, а не на „частния случай“, защото е призван да вижда дълбоките процеси в развитието на живота и да дава широки художествени обобщения.³ Теорията на сатирата при социализма се гради върху анализа на завоеванията на отделните национални литератури, като голямо значение придобиват изследванията върху съветската сатира. Това не е случайно, въпреки че в миналото нерядко се подлагаше на съмнение правото на съществуване на такава книжнина. Съветската литература започна със сатира, която, без да скъсва с най-добрите традиции на миналото, вече в първите години на съществуването си се изяви като принципно новаторско явление (М. Горки, Д. Бедни, В. Маяковски, Е. Багрицки, А. Серафимович, А. Луначарски, Л. Леонов, Ф. Гладков, В. Лебедев-Кумач, М. Колцов, М. Зощченко, В. Катаев, М. Шолохов, И. Илф, Е. Петров и др.). Затова цяла редица проучвания напоследък носят теоретико-исторически характер, като се проявява жив интерес към приемствеността и развитието на класическото наследство на нова, висша основа.

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений. АН СССР, 1955, т. 7, с. 216—217.

² Т. Живков. Цит. съч.; А. Гуляшкий. От позициите на комунистическата идейност. — Лит. фронт, XXX, бр. 14 от 4.IV.1974.

³ М. Горький. Собрание сочинений, 1949—1955, т. 27, с. 11, 12; т. 26, с. 57.

Натрупан е доста фактически материал, който вече дава възможност за по-широки обобщения относно положителния идеал, предмета, темите, обществените цели, типизацията, художествените средства и форми на сатирата.¹ „Сатирата — пише А. Зис — е обусловена както от обективни, така и от субективни причини. Нейната острота се поражда не само от вътрешната гнилоост на бичуваните от нея явления, но и от нравственото здраве на хората, заинтересовани от унищожението на всичко отживяло своето време. Колкото по-пълно се осъществяват нашите идеали, толкова по-непримирим става човек към каквито и да са прояви на недоброто в живота. Сатирата не само е нужна сега, тя ще се запази и в бъдеще. Социалистическото общество е младо и здраво, нему принадлежи бъдещето. То не само че не се бои от критиката на своите недостатъци със средствата на комедийното изкуство, а, напротив, жизнено е заинтересовано от това.“²

Втората задача на литературната наука в интересувашата ни област се отнася до една теория на духовен живот и творчески процес у сатирика. Синтез на наблюденията в тази насока все още не е предприет. На Запад изследването се спъва от неоправдано пренебрегване на психологическия метод. Книгата на Л. Файнберг „Сатирикът (Неговият темперамент, мотивировка и влияние)“ от 1963 г., за която имам бегла представа по рецензии и отзиви, е, изглежда, неуспешен опит за психологическо обяснение главно поради идейни предубеждения на автора и преднамерено отхвърляне на аналитичния подход.³

Натура във висша степен активна, сатирикът представя интерес и като темперамент, и като мироглед. Неговият сложен емоционално-волеви живот варира от склонността на сангвиника към весело съзерцание на човешката глупост без силно вътрешно вълнение до гневните изстъпления и нервните кризи на холерика със страстта за унищожаване на противника, с експлозиите на недоволство, с дълбокото вживяване в афектите на омраза и отвращение, с оскърбителния речник на ругателствата. Съчетанието от радикално недоволство към крепителите на мрака и горещо въодушевление под знака на идеала показва двойнствената природа на чувствителността. Сатирикът изживява своето творчество като лично необходим и социално полезен отдушник на едва сдържаните афекти на възмущение и презрение спрямо всичко порочно в действителността. Ако потребността от саморазкриване и споделяне има съществено значение при потеклото на поезията, при сатирата тя добива по-друг облик, доколкото са налице особено бурни преживявания и съкровени идеи, завладели тиранично съзнанието и активизирали волята за борба при дълбок отзвук у публиката. Чрез творчеството си сатирикът не само очиства себе си от яда и разочарованията, но се стреми да освободи вътрешно и обществото, като го спечели за добрата кауза. Касае се тук за едно проявление

¹ Е. К. Озмитель. Революционная сатира Октября, Фрунзе, 1966; Советская сатира (Семенарий). М.—Л., 1964. с. 5—31; Л. Ф. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов. АН СССР, М.—Л., 1960; Советская сатирическая проза. М.—Л., 1966; И. Эвентов. Лирика и сатира. М., 1968, с. 219—373; Демьян Бедный. М., 1953. В. Фролов. Цит. съч., с. 187—256. Я. Эльберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. М., 1954, с. 113, с. 67—95; В. Ерилов. Некоторые вопросы теории советской драматургии (О Гоголевской традиции). М., 1953. Сб. Вопросы советской литературы, V, АН СССР, М.—Л., 1957) особено статията на Н. В. Яковлев, Р. Д. Муратова, А. И. Павловски). Проблемите на социалистическата сатира са разработени в цитираните теоретически трудове на Елсберг (с. 143—151, 287—306, 365), Д. Николаев (с. 87 ит.) и Л. Зис (с. 286 ит.). Б. М. Минчин. Сатира в естетици социалистичногo реализму. Київ, 1967; И. С. Эвентов. Сила сарказма (Сатира и юмор в творчестве М. Горького). Л., 1973.

² А. Зисъ. Цит. съч., с. 286. Срв. труда на източногерманския учен W. Neubert „Die Wandlungen des Juvenal. Satire zwischen Gestern und Morgen“ (193).

³ L. Feinberg. The Satirist (His Temperament, Motivation and Influence), Ames: Iowa State UP, 1963. Срв. J. Brumack. a. a. O., S. 344.

ние у писателя и за оздравяване и озониране на духовната атмосфера — така нареченият сатирически катарзис, за който Д. Хейнсий говори, още през XVII в.¹

Като се има пред вид всичко това, следва да се подложи на критическа преценка опитът на някои учени да отхвърлят идейно-естетическите директиви при сатиричното творчество и да го обяснят изключително като средство за освобождение на писателя от опасни разположения, от пристъпи на садизъм, чудатости и други болезнени състояния.²

Подобни гледища изключват още една съществена страна на това творчество. Широката социална анкета на сатирика, добила значението на граждански подвиг, е немислима без богат жизнен, обществено-политически и идеен опит, умствена култура и школуване в творенията на предходниците.³

Психологическото изследване трябва да държи сметка за възприятия и светоглед, за афектация и необходимост от относително успокоение, за значение на опита, за роля на въображение и разум, за това, доколко произведението никне из поетическото вдъхновение и доколко се намесват преднамерена воля, странични интереси или убеждения. Зрителните впечатления на пример заемат видно място сред възприятията на сатирика, който често се осланя на мъдростта на окото и сравнява изкуството си с огледало. Силната дарба да вижда и открива опакото, което убягва от погледа на другите, активизира волята за опознаване на света и подхранва недоволството от общоприети фалшиви истини. Не случайно от гледна точка на еволюцията зрителните впечатления са основното, от което се гради нашата мисловна дейност, способността ни да разбираме и оценяваме, да вникваме в обстоятелства и причинна обусловеност.

Интересно е да се постави във връзка с тази склонност за конкретно съзряване въпросът за ролята на въображението. Сатирикът често отбягва обективния рисунък на злоупотребите и ни пренася във фантастичните видения на един странно променен свят, създавайки особена композиция от реализъм и фантастика, която отправя нашето внимание към действителността и същевременно ни държи встрани от нея, отчуждава ни от навичното. Така е случаят например с романа на Суифт, където е налице силна илюзия за реалност при едно халюцинаторно въображение.

При пълно хладна мисъл и при чисто разсъдъчно отношение към предмета творческото изживяване на даден сатирически сюжет е немислимо. Въпреки това въпросът за ролята на разума ще има значителен дял в едно психологическо изследване, доколкото всички похвати и форми на писателя съдействуват за аналитичния процес и за въздействието върху обществеността. Следва да се отбележи, че този рационализъм на сатирика често се поставя в служба на неговия антиинтелектуализъм — противопоставянето на общения, теории, догми. Аристофан се обявява против интелектуализма на Сократ и Еврипид, Лукиан осмива гръцките философски доктрини („Продажба

¹ D. Heinsius. Desatyræ Horatiana (1612). Хейнсий увежда това понятие по аналогия на Аристотеловата теория за трагическия катарзис. Ако трагедията възбужда страх и състрадание, сатирата извиква омраза и недоволствие или смях. За трудностите, с които се сблъсква Хейнсий: Ю. Брумак, цит. съч., с. 305—308. М. С. Randolph обещава едно проучване на този слабо разглеждан въпрос, което остава непубликувано: The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory. — Studies in Philology. XXXVIII, 1941, с. 157.

² Такова становище застъпва Isador H. Corait: M. C. Randolph. Цит. съч., с. 155—156.

³ Големите сатирични платна обикновено се създават в по-зряла възраст. Т. Мор издава „Утопия“ (1516) на 38 години. Суифт започва „Пътешествията на Гъливер“ доста късно, през 1720 г., когато е вече на 53 години. Рабле издава своята сатирична епопея между 38-та и 58-та си година (1532—1552). Волтер е на 65 години, когато излиза „Кандид“ (1759).

на животи“). Еразъм и Рабле се опълчват срещу схоластиците. Сунфт поддържа основаната от Георг I Академия на науките (Royal Society). Едно от най-духовитите произведения на Волтеровия литературен гений романът „Кандид“ окарикатурява фаталистичната вяра на Лайбниц в доброто.

Третата задача е разработване морфологията на сатирата, т. е. издирване основни типове на това творчество, проучване на самите произведения с техните специфични съдържания и формално художествени особености. Преди всичко трябва да се установи съществуването на някои сатирически методи, които се запазват независимо от исторически условия и индивидуални начини на изображение. Едни от най-значителните опити за подобна типология е разграничението между Хорация и Ювеналова сатира. Ценното тук е, че не се излиза от предпоставени делитбени принципи, а от големи образци на сатирическото изкуство, като не се остава само при формалните различия, но се вземат пред вид отликите в общественно-политическа обстановка, характер и намерения на авторите, предмет на изобличение и пр. Тази типология е тясно свързана с наченките на новото европейско познание за сатирата и с неговия развой до последно време.¹ Още от XV в. хуманистите започват да снабдяват изданията на Хораций, Персий и Ювенал с обстойни коментарии върху практиката и теорията на сатирата. За тази цел те събират и тълкуват изявленията на тримата римляни и на други антични автори относно етимология, произход, история, предмет, форма и цел на това изкуство. Хуманистите от XV в. и по-късните италиански, френски и английски автори от XVI и XVII в. биват привлечени от една сравнителна характеристика на големите сатирици. Ако Персий скоро престава да буди интерес, толкова по-разгорещен характер добива полемиката по отношение на така несходните като темперамент и като дарование Хораций и Ювенал. Хейнсий и Дасие например поставят по-високо Хораций, а Скалигер и Ригалтиус предпочитат Ювенал. Касае се тук не само за нееднакво очертани психологически профили, но за едно различие в ръководни идеи, методи и цели, което намира своето обяснение и във фактори от чисто исторически, социален и морален разред.

Контрастите са големи и интересни. Не случайно Хораций поставя сатирата във връзка с комедията (I, 4. 45—56), а Ювенал я сравнява с възвишения тон на трагедиите на Софокъл (6, 634—661). Приспособявайки се към условията на времето на Октавиан Август, Хораций (65—8 г. пр. н. е.) благо разумно променя характера на сатирата, като я отклонява от актуалните и особено от опасните политически въпроси и ѝ придава омекотена форма. Осмиването на общочовешката глупост добре отговаря на умерената чувствителност и на примирението на този епикуреец в живота, научен от опита да гледа философски на нещата. Недостатъците и безразсъдните действия на другите го насочват към самоанализа. Съзнавайки своето собствено несъвършенство, той иска да долови отклоненията от нормата и да предпази от опустошенията на прекомерно развити инстинкти и желания. Негов идеал е умереността. Проявява изтънченост в порицанието, защото знае колко лесно е за сатирика да охули остроумно нечия глупост и колко трудно е без употреба на ругателства да направи някого да изглежда глупец. Добродетелта се внушава по-скоро чрез достъпни примери, отколкото чрез строгостта на наставленията. В сравнение с Хораций Ювенал (границата на I и II в.) не е така щастлив като човек, но е по-щастлив като сатирик, защото живее в епоха на застрашителна корупция, извикала суровия саркастичен тон на неговите изобличения. Единият дава израз на играта на настроенията си в умерен, незлоблив присмех над хорската ограниченост. У другия заговаря волята да

¹ Сrv. историческите екскурсии на Б р у м а к, цит. съч., с. 286—292, 305—307, 311—323.

изпепели обществените пороци в огъня на омразата. Непримиримотта на темперамента и светогледа опразва сатирата на Ювенал от всичко снизходително в изобличението. Доловил подобно на Тацит цялата безнадеждност на времето, той стига до песимистичния извод, че израждането е неизбежна съдба на човека. С най-черни багри сатирикът нахвърля конкретни примери на нравствено падение и ги извисява до монументално трагични обобщения на всеобщата поквара. Докато Хораций съзира и у самия себе си чуждите недостатъци (I, 9), Ювенал се държи встрани, неопетнен от престъпленията на своето време. В стремеж да опознае хората и разбере себе си, първият вижда полусянката в живота. Вторият, потресен от покварата в обществото, парадоксално прикрита зад маската на нравствеността, възмутено отдели идеала от корупцията на идеала, добродетелта от порока. В единия случай читателят трябва да се почувствува като съучастник във вината, в другия да се отврати от злото. Ако Хораций съединява лекотата на разговорната реч със сдържаното изящество на богатата езикова култура (I, 4. 38—62, I, 10), нестихналото възмущение на Ювенал изисква реторика и патетичен стил.¹

Анализирайки различните обществени условия, противоположните цели, методи и резултати на римските писатели, последователите на ранните хуманисти постепенно стигат до идеята, че различията между Хораций и Ювенал могат да се схванат символически като по-чиста проява на основни типове сатирическо творчество. Един от интересните опити да се проникне зад случайното и временното в произведенията на двамата автори прави бащата на английската литературна критика Джон Драйдън в знаменития си трактат от 1693 г. „A Discourse concerning the Original and Progress of Satire.“ Тук може да наблюдаваме как самият процес на сравнително проучване подтиква към разглеждане проблемите на сатиричната типология. Преди да си състави известни по-обща идеи, Драйдън предпочита да изучи непредубедено творчеството на Хораций и Ювенал. Историческият поглед върху развоя на римската изобличителна литература, точните възприятия и наблюдения, взаимното осветление на фактите водят до класифициране на сатирата на два вида: комическа и трагическа. Ако всеки от двамата поети има постижения в съответния му вид, социологически и морални основания налагат трагическата сатира като по-значителна: „Глупостта беше истинската жертва на Хораций, а не порокът... Ювенал имаше по-обширно поле, отколкото Хораций. Не се обръща внимание на малките глупости, когато подтистничесвото трябва да бъде бичувано вместо скъперничеството; няма време за осмиване на грешните мнения на философите, когато римската свобода трябваше да се защитава.“²

Подкрепяна от авторитета на римската литература, тази типология има силно влияние от XVI до края на XVIII в. не само в теорията, но и в литературната практика. Сатирата се поставя между шегата и сериозността. Предмет, стил и въздействие биват определени двукратно. Предметът на изобличението се означава чрез противоположните понятия „порок“ и „глупост“. Ако англичаните говорят за „vice and folly“, французите за „le vice et le ridicule“, немците от своя страна дефинират обекта на сатирата като „Laster und Torheit“. Традицията се долавя даже в забележителната студия на Фр. Шилер „За на-

¹ U. Knoche. Die Römische Satire, 2. Aufl., 1957; G. Highet. Juvenal the Satirist, Oxford, 1944. R. Paulson. Цит. съч., с. 21—32. Р. Гандева. Трима римски поети за живота, за читателя и за изкуството си. — Годишник на СУ, Фак. западни филологии, т. LXV, с. 383—389.

² J. Dryden. Discourses on Satire and on Epic Poetry. London, 1888. с. 73, 77. J. W. H. Atkins. English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries, London, 1951. с. 125—128.

ивната и сантименталната поезия“ (1795). За разлика от Драйдън немският поет се домогва до една типология на сатирата, която не претендира да бъде точно историческо познание. Търсейки отговор на въпроса за разликата между древна и нова култура, Шилер намира, че при първата надмогва реалното (наивното), а при втората идеалното (сантименталното) изображение. Сатирикът има за предмет „отдалечаването от природата и противоречието между действителност и идеал“. Въдъхновен от идеала, той може да пристъпи към възмущаващите го явления сериозно и страстно, или да се отнесе към тях насмешливо и с веселие. В зависимост от това говорим за наказваща (патетична) или за шеговита (подигравателна) сатира. Първият вид третира значителните недъзи („die empörende Wirklichkeit“) и импулсира волята, вторият по-дребните грешки („moralisch gleichgültigen Stoff“), които принадлежат към сферата на разума. В единия случай авторът се домогва до свободно поетическо съзерцание, доколкото ни отвежда във възвишеното, в другия постига поетическо съдържание, доколкото обработва темата с вкус за красивото. Патетичната сатира е подвластна на възвишена душа, осмиващата — на прекрасно сърце. Интересно е да се отбележи с оглед на сатиричната струя в драмите на младия Шилер как дори в по-късен период, когато е наклонен да оценява високо втория вид изобличително творчество, немският поет схваща трагедията като патетична, висша форма на сатирата.¹

След теоретическите разсъждения на Фр. Шилер немската критика и естетика започва да ограничава сатирата само в патетичния ѝ вид, който бива обезценяван като тенденциозно и малоценно изкуство. Докато англичаните следват идеята на Драйдън за една по-широка амплитуда на възприятията у писателя, в Германия едва напоследък Ю. Брумак се застъпи против стесняването на понятието сатира. Въпреки опитите за нови разграничения² старата типология запазва и днес своето значение, като намира място в съвременните изследвания. Без да се изпада в шаблоните на класификация, която заличава вторичните признаци и преходни явления, бихме могли да говорим с известни основания в едни случаи за весело осмиваща, а в други за патетична и жлъчна сатира. Например френският поет и критик от XVII в. Н. Боало, поклонник на Хораций, пише сатири от първия тип. Привърженикът на радикалните философски и демократически доктрини Х. Хайне предпочита суровото изобличение. Нашият писател и публицист от възрожденската епоха Л. Каравелов проявява еднаква склонност и към двата сатирически метода.³

Едно морфологическо изследване трябва да реши не само въпроса за типологията, но да проучи и формалните особености на сатирата. Не случайно в тази област са работили най-много английски и американски учени.⁴ Докато западните изследователи (К. Lazarowicz, М. Mack, А. В. Kernan, Е. Rosenheim) занемаряват социологическите и психологически проблеми, толкова по-силно ги притеглят формално естетическите въпроси.

Исходно положение тук е определянето на сатирата като художествена форма, насочена към реакциите на обществото. Творчеството на сатирика се

¹ Fr. Schiller. Цит. съч., с. 230 нт.

² N. Frye например различава три фази на сатирата, излизайки от отношението между застъпването от сатирика норми и валидните в изобразеното общество предписания: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart, 1964. с. 230 нт.

³ Я. Елсберг нееднократно се застъпва против абсолютизирането на трагическата сатира и за правото на съществуване на комическия вид: цит. съч., с. 25, 169—177, 321—337.

⁴ D. Worcester. *The Art of Satire*. A. B. Kernan: *The Cankered Muse*, 1959; *The Plot of Satire*. New Haven/London, 1967. J. M. Bullitt. *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*. Harvard UP, 1961; M. Mack. *The Muse of Satire*, *Yale Review*, 41, 1951/52, с. 80—92. Историческо изследване на структурите на сатиричната фикция дава Р. Паулсън, цит. съч.

основава на специфичните отношения между нападател, обект на изобличение и адресант. Въздействието му зависи от отзвук на околните, които трябва да почувствуват критиката като справедлива. Сатирата е враждебна и все пак трябва да спечели публиката, която не винаги е хомогенна. „Улавяйки перото, писателят е загрижен не толкова от предмета на предстоящата работа, колкото от обмисляне начините на прокарването му сред читателите“ — прозорливо отбелязва Шchedрин.¹ Авторът не бива да налага априорно своите идеи, а трябва да умее да ги пробуди в душите в процеса на самото сатирическо изображение. За да направи своята атака приемлива и същевременно да принуди читателя към участие, той предпочита да прокара своето нападение по косвен път. По този начин писателят постига и необходимата дистанция спрямо обекта. Фикционалната страна може да бъде подчинена на неговата задача или да бъде повече или по-малко самостоятелна. Затова морфологическото изследване в известна степен добива характера на една реторика на сатирата, която проучва художествените средства, използвани с оглед на обществените функции на това изкуство. Основната техника на сатирика е редукцията, т. е. принижаването и обезценяването на жертвата чрез намаление на нейния ръст, чрез премахване символите на ранг и облекло, чрез сарказма на хулните прозвища, чрез типизиране, чрез сравнение със света на животните и растенията, с областта на техниката и пр. Той използва отчуждаващи перспективи, служи си с пародията и иронията, с фантастичното пътешествие и утопията, със съня и комично героичния епос. Заема позата на благороден човек, възмутен от покварата наоколо, или разкрива абсурдното на социалните институции през погледа на детето, на неграмотния, на глупака, на наивника, на „благородния дивак“. Една морфологическа анализа следва да разграничи сатирата от сродните форми (поучителна поезия, пасквил, трактат, критика, полемика и пр.) и да систематизира нейните художествени похвати на основата на историко-литературните проучвания.² Ако сатирикът преобразява своята агресивност в словесно изкуство и разчита на многозначността на речта, неговото творчество следва да се изучи и с оглед на възможностите на езика в дадена епоха.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собр. соч. Т. XIII. с. 267.

² Наблюдения в тази насока съдържа втората част на труда на Елсберг, където е включен и написаният от С. Г. Бочаров отдел върху психологическата анализа в сатирата.